Do Penhor à Pena:

estudos do mito de Don Juan, desdobramentos e equivalências

Do Penhor à Pena:

estudos do mito de Don Juan, desdobramentos e equivalências

Jorge de Souza Araujo

Ilhéus-BA
2005

Editora da UESC

Direitos desta edição reservados à
EDITUS - EDITORA DA UESC
Universidade Estadual de Santa Cruz
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45650-000 Ilhéus, Bahia, Brasil
Tel.: (073) 680-5028 - Fax: (073) 689-1126
http://www.uesc.br/editora e-mail: editus@uesc.br

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA
Paulo Ganem Souto - Governador

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO
Anaci Bispo Paim - Secretária

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ
Joaquim Bastos - Reitor
Lourice Lessa - Vice-Reitora

DIRETORA DA EDITUS
Maria Luiza Nora

PROJETO GRÁFICO E CAPA
Adriano Lemos

IMAGEM DA CAPA
Detalhe da obra O beijo, óleo sobre tela,
de Gustav Klimt (1907/08)

Equipe Editus
Diretor de Política Editoral: Jorge Moreno; **Revisão**: Maria Luiza Nora e Aline Nascimento; **Supervisão de Produção**: Maria Schaun;
Coord. de Diagramação: Adriano Lemos; **Design Gráfico:** Alencar Júnior.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A663 Araújo, Jorge de Souza.
Do penhor à pena : estudos do mito de Don Juan, desdobramentos e equivalências / Jorge de Souza Araújo. - Ilhéus, Ba : Editus, 2005.
484p.

Inclui bibliografia.

ISBN: 85-7455-096-5

1. Mito na literatura. 2. Don Juan (Personagem lendário) - Literatura. 3. Sedução na literatura. 4. Ensaios brasileiros. I. Título.

CDD 809.93351

Ficha catalográfica: Silvana Reis Cerqueira - CRB5/1122

Estudo do mito de Don Juan (com seus substratos de amor erótico, sedução e burla) e de elementos de donjuanismo na literatura brasileira, a partir de textos, direta ou indiretamente, inscritos na absorção temática do mito universal de Don Juan Tenório.

A José Carlos Lisboa, Mestre:

Lamento ter ficado tão gigante
o que eu quisera apenas fascinante.
Mas quem me apresentou a Don Juan
a este o mor castigo, o duplo afã.

Quando chover mulher, quero uma
goteira na minha cama.

(Parachoque de caminhão de Itabaiana – SE,
rodovia Salvador – Aracaju, 14.7.80).

Não se pode dormir com todas as mulheres
do mundo, mas deve-se fazer esforço.

(Provérbio do cais da Bahia, pórtico de Os pastores
da noite, de Jorge Amado).

As mulheres me criminam,
Por eu ser muito pidão:
Eu peço porque careço,
E elas... por que me dão?

(Cantadores, pórtico de "Venturas e desventuras do caixeiro-viajante Ezequias Vanderlei Lins, seu Quequé para os íntimos", do livro Pensão Riso da Noite, de
José Condé).

Í N D I C E

APRESENTAÇÃO, 13

INTRODUÇÃO: QUATRO SÉCULOS DE SEDUÇÃO E BURLA, 17

SOBRE MITO E O MITO DON JUAN, 21

SOBRE O ERÓTICO OU OS PREDICADOS DA TRANSGRESSÃO, 43

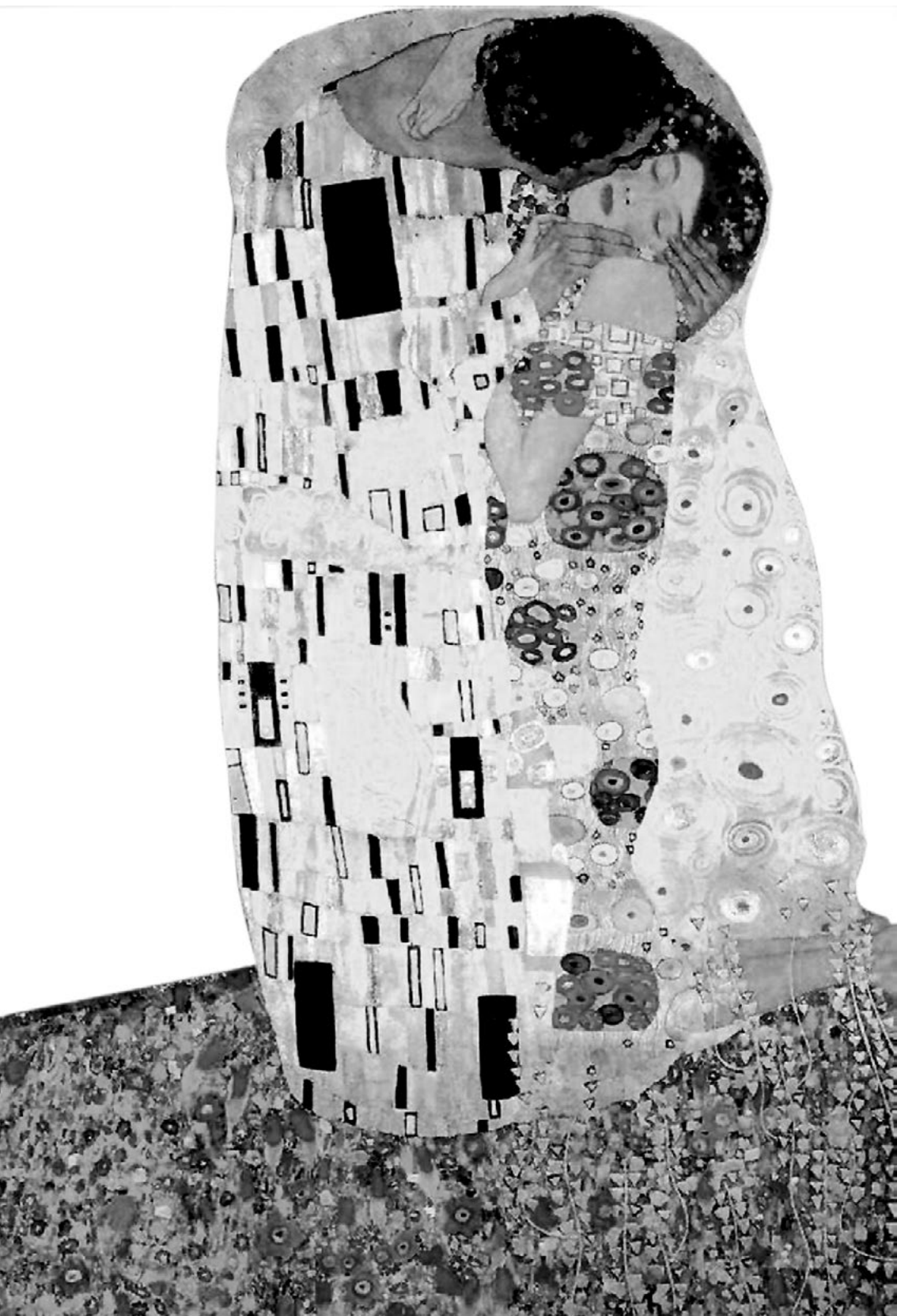
SOBRE DON JUAN E DONJUANISMO, 93

SOBRE O MITO DE DON JUAN NA LITERATURA BRASILEIRA, 245

- No teatro, 260
- Na poesia, 275
- Na ficção, 322
- No ensaio, 378

BIBLIOGRAFIA, 413

ANEXOS, 421



A P R E S E N T A Ç Ã O

Do penhor à pena: estudos do mito de Don Juan, desdobramentos e equivalências, de Jorge de Souza Araujo, parece-nos predestinado a ocupar espaço singular na moderna ensaística brasileira e, quiçá, universal. Trabalho tão extenso quanto denso revelar-nos-ia, se já não conhecêssemos o autor e sua obra, um pesquisador incrivelmente apaixonado e um exegeta incansável.

A figura do Don Juan, aqui tão intelectualmente trabalhada, suportada em teorias e interpretações de nomes qualificados em várias esferas do conhecimento, passando pela crítica literária, pela psicanálise, pela filosofia e pela antropologia é, na verdade, figura incrustada no universo dos mortais comuns, alvo de observações irônicas e, na maioria das vezes, obviamente pejorativas.

O nosso ensaísta percorre em várias direções, das territoriais às subjetivas, a presença desse sedutor e encantador - o Don Juan - mas essencialmente "falso" em suas ações e intenções. Don Juan, o burlador, demonstra-nos Jorge Araujo, presentifica-se em todas as culturas. Logicamente, nesse cotejo a que se propôs o autor, o don Juan Tenório tem a sua intenção primeira. E a partir daí, dessa presença em todas as culturas, o autor passa a indagá-lo sob os aspectos do mito (discutindo-o com significativa amplitude), vinculando-o ao erótico e às clássicas antinomias do profano e do sagrado, do humano e do divino. Assim, a figura do sedutor burlesco, elevada a "mito do eterno sedutor", consagrada no imaginário coletivo, ganha relevo ao abrir-se como possibilidade de maior compreensão da natureza humana e de seus ainda enigmáticos recônditos.

Perguntas são impostas à luz de teóricos que buscam iluminar esses recônditos. O burlador sedutor não seria mais que a expressão de uma alma homossexual? Por aí vai determinada interpretação psicanalítica, enquanto o próprio Jorge Araujo, discordante disso, indaga

se “não seria um perfil mais humano da própria tragédia pessoal: a angustiada procura de infinitos?”

Em seu caminho pedregoso o ensaísta procede a análises e revisões sobre a marca do erótico em expressiva extensão da literatura universal de ocidente a oriente, procurando enxergá-la em sua intenção com os interditos estabelecidos pelas religiões, pelas crenças e pelos costumes. Essa visão leva naturalmente ao sentido da transgressão. E daí estaria o don juanismo.

Valendo-se do imortal mito grego de Eros, o ensaísta relembra-nos que o erótico é, pois, ambíguo: “ora a força perniciosa que conduz à ruína, ora o poder saudável que leva à virtude”. Aí estariam representadas as contradições inerentes ao humano: dor/prazer, vida/morte. Jorge Araujo, a partir disso, refere que “Eros rege a nossa existência mobilizando as nossas energias para o discurso temporal e memorial, de nossas mais caras expressões emocionais”. Quer ele, com isso, concluir que essa “impregnação” perene de Eros dá o “suporte para a legitimação do percursos de Don Juan nas fronteiras entre o erótico e o interdito”.

Mito e erotismo se aproximam, nessa visão desenvolvida pelo autor, pelo fato de que o impulso erótico estaria contido na energia mítica. Desse modo, arriscar-se-ia facilmente a conclusão: Don Juan seria a representação mítica dessa ambigüidade erótica. Essa linha de análise faria, por entender o Don Juan como expressão mítica pré-civilizatória, figura demoníaca, arcaica e instintiva, própria das culturas nas quais eleva-se o interdito.

O nosso sôfrego pesquisador, porém, não apenas satisfeito com a inquirição cortante sobre a natureza do Don Juan, suas características e suas vinculações, procede a uma rigorosa revisão da presença do don juanismo na literatura ocidental e, ainda, especificamente, na literatura brasileira. Revisita o ensaio, a poesia, a ficção e o teatro, demonstrando que o “burlador sedutor” emerge, em distintas dimensões e enfoques, nessa rica literatura de um povo ardente e transgressor sob muitos aspectos.

Obra de fôlego, Do penhor à pena abre-se a leitores sequiosos de maior compreensão da natureza humana, das relações entre o sagrado e o profano, das dimensões psíquicas constitutivas dessa humanidade, das representações simbólicas que intentam explicar a complexidade da alma e do comportamento humanos.

O autor afirma em sua Apresentação que a “complexidade do tema impede conclusões definitivas”. Concordes com ele, permitimo-nos augurar que trabalho dessa monta reabrirá novas discussões nas esferas acadêmicas e literárias, fazendo vislumbrar amplas possibilidades de leitura do tema e, quem sabe, engendrará novos admiradores da polêmica figura do Don Juan, “esse usurpador egoístico, ególatra do prazer...” e, ainda, continuando no empréstimo ao autor, “ator de um múltiplo de ações condensadas de insatisfação existencial”.

Margarida Cordeiro Fahel

Professora aposentada do Departamento de Letras e
Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC

Salvador, 13 de junho de 2005.

INTRODUÇÃO

DON JUAN, QUATRO SÉCULOS DE SEDUÇÃO E BURLA

Coube ao frade mercedário espanhol Gabriel Téllez (1584-1648) — que, com o pseudônimo de Tirso de Molina, completa a trindade do século de ouro no teatro de Espanha (os outros dois são Lope de Vega e Calderón de La Barca) — trazer à luz do eterno debate uma das mais originais e permanentes criações da literatura universal: o Don Juan Tenório.

O mito do eterno sedutor foi gerado por Tirso a partir de uma peça trágica, El burlador de Sevilla y el convidado de piedra, aí por volta de 1630. Desde então, o mito se consagrou no imaginário coletivo, passando-se a quase todas as literaturas conhecidas no mundo e também à ópera (Don Giovanni, de Mozart, o exemplo mais reconhecido).

À evocação do religioso de Las Mercedes, sua imortal criação logo avulta, tendo como referência impositiva o fenômeno da infração donjuanesca sublevando, ainda hoje, corações e mentes. O sedutor sem escrúpulos, o burlador iconoclasta — mesmo após ter sofrido mutações e até a insinuação psicanalítica (de um espanhol, o médico Gregorio Marañon, da geração de 98) de que por trás de toda sedução e burla se esconderia uma alma homossexual — permanece condutor de corrupções morais, em prejuízo de um perfil mais humano da própria tragédia pessoal: a angustiada procura de infinitos, a inquirição metafísica permeada pelo satanismo e sensualismo, tudo posto em linha de caracteres dualistas em que entram também as antinomias antidonjuanistas na sociedade hipócrita de hoje.

Grandes nomes já se debruçaram sobre o mito Don Juan. Além de Marañon, Ramiro de Maeztu, Ortega y Gasset, Mercedes Saenz -Alonso, em Espanha; Fidelino de Figueiredo e Urbano Tavares Rodrigues, em Portugal; outros estudiosos na Itália, França, Inglaterra, Alemanha... No Brasil, ensaístas de peso como José Carlos Lisboa,

José Carlos de Macedo Soares, Edmundo Moniz, Cláudio de Souza, Guilherme Figueiredo, Osvaldo Orico. E, mais recentemente, Renato Mezan, Renato Janine Ribeiro, entre outros.

De nossa parte, sob o ponto de vista do universo mítico donjuanesco, estudamos o seu percurso na literatura brasileira (teatro, poesia, ficção e ensaio), de cuja perspectiva analítica extraímos o presente ensaio. Antes, nos três primeiros capítulos, empenhamos nossa investigação no conhecimento um tanto mais apurado sobre os conceitos de mito, seu perfil, sua estruturação, elaboração e seus modelos, inclusive na perspectiva da sociedade moderna (*cap. 1*); na análise do fenômeno do erotismo como um dos elementos que conformam a identidade humana, plasmando feitios de comportamento sócio-cultural (*cap. 2*); e, finalmente (*cap. 3*), no exame do mito de Don Juan, seu tratamento na literatura espanhola e universal, a extensão do tipo e suas variações no discurso do donjuanismo em escala mundial, além do debate ou confronto de idéias sobre natureza, estilo, impregnação e traços distintivos de valores pertencentes a uma das mais intrigantes trajetórias da persona literária no Ocidente, a célebre figura do sedutor de mulheres.

Este trabalho superou em muito as expectativas de seu autor, quanto à extensão e intenção originais, com o paralelo pré-juízo de, talvez, não tê-lo correspondido quanto à profundidade e ao interesse. À medida em que foi sendo elaborado e à medida em que novas leituras sobre o tema se iam sucedendo, crescia a paixão do pesquisador, da mesma forma que a pesquisa tomava também volume considerável, sobretudo no tocante ao ensaísmo brasileiro sobre Don Juan, conquanto o peso maior seja dado às análises sobre a ficção, a poesia e o teatro nacionais que trataram tematicamente do célebre mito do sedutor na *ars amandi* ovidiana. Consagra-se, pois, a pesquisa sobre o ponto de vista do donjuanismo na literatura brasileira, plenamente representado nas obras que aqui apontamos.

Não é copiosa a impregnação donjuanesca em nossa literatura. Não é copiosa nem registra significativamente o donjuanismo num país e num continente onde é corriqueiro atribuir-se ao homem nativo uma ardência e temperamentos típicos do Don Juan. A prática não é tão evidente, nem a literatura dela faz tanto testemunho. De qualquer sorte, torna-se destacável a produção literária brasileira nesse campo, não só por sua singularidade, como pela matéria poética que

encerra e, finalmente, pela psicologia universalizante e cosmogônica do mito entre nós.

Esperamos que este trabalho represente um ponto de partida, ou de encontro, ao conhecimento do assunto, ou seu alargamento crítico. Se mais não valer, servirá como repositório de tratamentos do donjuanismo em nossa literatura — com o que estaremos pagos pela faina e pela paixão da pesquisa. Nisso, aliás, confina-se toda a originalidade que o trabalho se atribui, pois nada que conheçamos até agora foi feito no sentido de levantar a contribuição brasileira na abordagem do mito de Don Juan, ou de sua influência, em nosso substrato cultural.

Em linhas gerais, o percurso aqui descrito orienta-se pela análise ou avaliação da passagem de Don Juan de mito espanhol a mito universal, salientando a curiosa absorção e complexa ampliação do herói na imensa maioria das literaturas do mundo civilizado. No apontamento, propriamente dito, da presença do donjuanismo na literatura brasileira, escolhemos distribuir o tratamento temático por setores da produção escrita, a saber: o ensaio, a prosa de ficção, a poesia e o teatro. Organizamos as análises, em cada setor, a partir de uma ordem cronológica, geralmente, ou baseando-nos na importância revelada pela leitura de determinada obra, com vistas ao bom desenvolvimento do nosso propósito.

Em algumas ocasiões, registramos integralmente a peça de impregnação do tema de Don Juan neste ou naquele autor. Em outras, somente trechos indispensáveis ao conhecimento dessa mesma impregnação. Tal atitude se prende a razões de espaço, na maioria das vezes, ou, primacialmente, pelo interesse em tornar conhecidos o estilo de época e o tratamento poético específicos dos autores aqui coligidos.

Por fim, achamos oportuno indicar que as análises das obras aqui perfilhadas seguem uma metodologia de apreciação diretamente vinculada aos elementos donjuanescos e apenas sob este aspecto temático nos detemos, sem aferir outros valores (ou falta de) da obra como um conjunto. As conclusões além desenvolvidas poderão, em futuro, sofrer adesões provenientes de novas descobertas, fruto da continuidade de nossa investigação, literatura brasileira a dentro, em torno de mais e diversos modelos de donjuanismo em nossa cultura literária.

Um trabalho desta natureza, envolvendo a complexidade de assunto e o número de obras que considera, não pode concluir-se de forma definitiva. Sempre haverá a possibilidade de acréscimos ou cortes futuros, quando vier a amadurecer a sua perspectiva no conjunto de estudos da literatura brasileira.

Com a continuidade desses estudos, em face do enorme interesse que o tema desperta, pode ser possível torná-lo ainda mais completo, levando-se a debate o maior número possível de obras de nossa cultura em que seja possível vislumbrar a impregnação de um dos mais intrigantes mitos individuais da civilização ocidental.

SOBRE MITO E O MITO DE DON JUAN

O mytho é o nada
que é tudo.

Fernando Pessoa: Mensagem*

Há uma sentença de Georges Bataille que talvez ilustre um pouco o percurso seguido neste estudo: *este mundo em que vivemos não engendra mais mitos novos e os mitos que a poesia parece fundar, se não são objetos de fé, revelam finalmente apenas o vazio* (1989, p. 74).

O mito poderia ser conceituado como produto do imaginário coletivo, de raiz popular e forma narrativa. Mas isso pode dizer pouco. De qualquer forma, refletir sobre o mito *ontem e hoje* é imposição do nosso tempo (Mito ontem e hoje: 1990, parágrafo final da 2ª orelha na 3ª de Capa). Desde tempos imemoriais, os mitos nos remetem a fontes de consciência ou inconsciência (histórica, sobretudo). Assim nos convence Emanuel Carneiro Leão: para o mito converge a diversidade essencial das experiências do homem com a realidade, pois afinal, diz o mesmo pensador brasileiro: pelo mito, a sobre-vivência se recolhe à densidade do verbo, em que se concentra toda a autoridade da história, a força criadora da linguagem (In: Mito ontem e hoje. Cit., p. 196).

O mito é um reflexo social e histórico cumulado de linguagens, que configuram marcas indeléveis no corpo social e na História do homem. Confirma a impotência da razão lógica, conquanto a ra-

* Os castelos, Primeiro/Ulisses. In: Obra poética. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977, p. 72.

cionalidade técnico-científica moderna provoque o alijamento, ou anulação dos componentes míticos nas culturas ocidentais. Assim, se aceitarmos a noção clássica da antinomia *mythos* (lenda) X *logos* (verdade racional), o mundo moderno avança no *logos* e desaloja o *mythos*. O mito originalmente contraria a racionalidade cristã eclesiástica, notadamente na Idade Média plena do logos da fé e da certeza doutrinária. Mas a tradição da Igreja celebra e concentra, com seus dogmas, seus próprios mitos, ou seja, reage à mitologia ocasional, pois perpetra e direciona os mitos cristãos. Hegel imprimia à Poesia a condição de mestra da humanidade e acreditava ser possível a geração de uma nova concepção de mito, a mitologia da razão, disponibilizada analogicamente para o debate das idéias.

Mas, afinal, que vem a ser o mito e quais as suas principais características? A resposta mais difundida é aquela que propõe o mito como relato primordial, representação coletiva de paradigmas totêmicos de cada sociedade para expressar seus modelos de comportamentos sociais, culturais, históricos e morais e sua *sabedoria* em face do *logos*.

Distingue-se o *mito* (*mythos*) da *lenda* (do latim *legenda*, o que é para ser lido), da *fábula* (imaginário, com instância e pedagogia da moral) ou *parábola* (identidade didatizadora e moralizante), pois é relato de ações humanas em tempo cosmogônico, fundacional, primordial, com celebração ou concorrência de fatores (e feitos) extraordinários ou intervenções sobrenaturais. O extraordinário, o sobrenatural conferem ânima ao mito, sua ocorrência, mímesis, freqüência no tempo, permanência, continuidade. Mito associa-se a *criação*, ao *que será será*, ao que acontece como inauguração do ser. É representação coletiva no sentido de que a experiência de um ou uns poucos se passa a uma coletividade. Mito realiza o esforço de explicação relatorial de mundos, epifanias, descobertas anímicas, que se enuncia após a experimentação e o arrojo, a inteligência e a formulação, a palavra, imagem ou o gesto exprimindo o mundo e as realidades humanas, com as complexidades do real, menos conteúdo e mais forma, margens de indeterminação e profundas extrações.

O mito se ocupa em deformar ou transtornar a História, transformando-a seguidamente em Natureza, e natureza instintiva. A voz anônima e constrangedora da Razão muitas vezes prorrompe em vezo de diluições do mito e este se dilui por força da fadiga da cultura do Homem Universal, civilizado, ordeiro (e amorfo), igual-

mente fundador da *ratio* operativa moderna. O grupo (constitutivo do mito) se decompõe face ao moer da classe, da norma, ocultando-se da grei mítica e das motivações de sua recorrência. O passo do mito é, muitas vezes, o que marca a cadência de nosso reconhecimento ou percepção do real. Por isso, o mito tem valor propositivo-ideológico, transfundindo identidades de papéis e valores sociais. Mas um mito *naturalizado*, em certo sentido, perde seu tônus primordial e desvirilizase em objeto. Os mitos aparecem/desaparecem, pulverizando-se numa constante maré de morte-sobrevida-ressurreição, porque, também eles, se ocupam da anarquia, subversão, desmobilidade funcional, actante, da realidade histórica.

As *personas* do mito não são as *pessoas reais*. No mito cosmogônico, elas eram deuses evemerizados, heróis culturais que proviam o espírito da grei das gestas de *sabedoria*. A tributar-se a Mircea Eliade o mérito da percepção anímica do mito, chegaremos à conclusão que o profano não foi criado ontologicamente pelo mito ou que o profano não vale tanto, uma vez que não representa nenhum valor instrutivo (Mircea Eliade, O Prestígio do Mito Cosmogônico, In: Revista *Diógenes* n. 7, Brasília: Ed. UNB, 1984, p. 6). Os mitos nos vêm como fundação ou reduplicação, sendo sempre uma obra incompleta, em *se-fazendo*, esforço de ocupação dos vácuos da História, para fecundar o mistério e preencher a integridade oblíqua do gesto vivenciador, dizendo o indizível.

No objeto sagrado, as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou heróis civilizadores (ELIADE, M., 1992, p. 80). Isso tem a ver com o tempo das origens. Por esse ângulo, tudo o que pertence à esfera do profano não participa do ser, visto que o profano não foi fundado ontologicamente pelo mito, não tem modelo exemplar (ELIADE, Cit, 80-81).

Nas sociedades arcaicas, diz ainda Eliade, o mito designa uma história verdadeira e tem caráter sagrado, exemplar e significativo (1972, p. 7). Eliade defende a hipótese de que toda criação brota de uma plenitude (Cit., 1992, 82) e nesse sentido faz luzir ou atualizar as teses evemércas, da antropomorfização do divino, sendo de Evêmero (do princípio do século III a. C., autor da *História sacra*, que Ênio traduziu para o latim com o título de *Hicra anagraphe*) o conjunto dessas teses que projetavam nos deuses da civilização clássica figuras humanas, seus desvios de errância e sagração etc. Foram os gregos, aliás, que

destronaram progressivamente o *mythos* de seu caráter sagrado ou metafísico, presente em Homero e Hesíodo, polarizando o mito também como fábula, o fantasioso, o ilusório.

Existem, portanto, dificuldades de conceituar o mito porque este comporta uma pluralidade de interpretações. Normalmente se associa a compreensão ao fenômeno das origens cosmogônicas, religiosas etc. Relaciona-se com a História (na narrativa dos princípios), a Antropologia, a Etnografia e a História Sagrada, entre a fábula ancestral e a realidade histórica, além do respeito devocionário às tradições e ao senso do sobrenatural. Eliade aponta sua suma: a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas (Cit., 1972), mas sugere pensar em símbolos positivos (e até utilitaristas) de manifestação cultural, atrelados a uma configuração socialmente válida e nítida, quanto às formas sociais de viver. O mito, assim, terá sempre a acompanhá-lo a sombra do aparato/interesse coletivo. Apreender o mito é investir na cosmogonia das coisas do mundo. Trabalho, alimentação, educação, moradia, arte, filosofia, relações com o divino e o sobrenatural, tudo parece ter interesse mítico, de envolta com as sociedades arcaicas ou *primitivas*.

Os diversos passeios ou exercícios de compreensão dos mitos revelam uma notação preferencial para o sagrado e ritualístico, da experiência tribal e da vivência sobrenatural. São sempre totêmicos da experiência coletiva, exemplar, modelar, *explicativa* (pela descrição extenuante) do mundo para efeito de conduta em sociedade. Condenam-se, por outro lado, a exprimir uma satisfação de ordem moral, religiosa, sociológica ou prática.

De uma certa maneira, Eliade desmitifica um conceito *cristalizado* de mito, ao dizer: o mito, em si mesmo, não é uma garantia de bondade nem de moral. Sua função consiste em revelar os modelos e fornecer assim uma significação ao Mundo e à existência humana (Cit., 1972, 128). Mas Eliade volta a incorrer na perspectiva *positivista* ao atribuir *realidade*, *valor* e *transcendência* a esse mesmo mito, elementos próprios de uma *revelação* ou de uma *história sagrada*. Também deixa margem à consideração de que o mito seja o registro de uma variante simbólica de um texto pré-existente. Ou seja: abre-se a possibilidade da transmigração de mitos e mesmo da modificação de um modelo original, visto que mundo e tempo (como os reais) são linguagens. Aelius Theon (século II A. D.)

defendia que o mito é uma exposição falsa retratando a verdade (*apud* ELIADE, Cit., 1972, 144). O cristianismo rejeitou a noção cunhada pelo mito clássico, pagão, por defender a veracidade dos Evangelhos e das profecias do Antigo Testamento. Mas para realizar-se como religião, precisou investir no mito da sacralidade do Cristo, em sua Revelação Encarnada e na imitação (e modelo e liturgia) dos dramas da Paixão, para remir os homens. O cristianismo, por conseguinte, sincretizou as traduções antecedentes, juntando elementos judaicos e dos panteões assemelhados ao corrente.

O herói da saga (gênero aristocrático) geralmente tem um ambiente governado pelos deuses ou pelo destino. O tom épico confunde-se com o trágico, dado o pessimismo de seu constructo. Eliade denuncia como míticas as vanguardas artísticas e seus furores do novo, gulosos de incomunicabilidade como o Finnegans Wake, de Joyce. Don Juan, como posteriormente Sade, Masoch e seus êmulos e epígonos, traduziriam uma certa fatura aborígene (*ab origine*) da perversão mítica e perversão moral e erótica.

Tratar do mito é tratar da concepção do homem no mundo atual. A sociedade contemporânea elimina a transcendência e o homem a busca através do mito, com o implícito risco de anulação da liberdade. A relação mito/homem deve preservar freqüentes intervenções críticas para evitar a anestesia de um em função do outro. Diz José Guilherme Merquior na introdução de A presença do mito, de Leszek Kolakowski (1981), que o mito prospera onde quer que enfrentemos o fenômeno geral da "indiferença do mundo". Logo, o mito atua mais decisivamente onde se apresenta a angústia da morte, nas frustrações cotidianas, nos limites, interditos ou repressão à posse erótica, os traumas do suicídio etc.

O mito tem posição estratégica e atualidade crítica na filosofia da cultura. Kolakowski, que é crítico ferrenho do marxismo, não contesta o fato de que a atualização do mito ocorre também por transformação e acumulação, superando o tempo físico e alçando-se a uma nova concepção temporal, do tempo formalmente mítico. Tanto o mito quanto a crença no mito só são alcançados fora do pensamento lógico. Sua existência, percepção e seus elementos persuasivos se dão num âmbito exclusivo, excludente do racionalismo.

Existirá uma consciência, com conteúdo e realidade míticos? Kolakowski parece sugerir que sim, fruto da relação diacrônica tra-

dicional: a herança dos mitos é uma herança de valores engendrados por eles. E Kolakowski referencia Jung e Eliade como partes de uma corrente que tentou provar que os mitos são particularizações, determinadas conforme o tempo e o lugar, daquele mito que representaria o patrimônio arquetípico comum da consciência mítica (Cit., 13). O idealismo moderno intensificou a noção de que o mundo só tem sentido se estiver (o sentido do mundo) associado a um projeto humano. E a filosofia é chamada a intervir nesse processo de apreensão cognitiva e investir suas bases no projeto e em seus contextos. Kolakowski diz, a propósito do moto contínuo teleológico da criação do mundo: Deus reduz a nada o cosmos e o faz surgir do nada, simultânea e continuamente, pois o tempo do mundo tem uma estrutura descontínua e atômica (Cit., 24).

Em seu estilo de dizer arrevesado, Kolakowski chama mítica toda experiência que não transcende a experiência finita. O mito seria então o que relativiza toda experiência possível, uma vez que o mundo dos valores é uma realidade mítica (Cit., 28). Kant radicava o exercício pleno do Direito numa sociedade de demônios. Logo, a função do Direito seria eminentemente repressora e a sociedade dos homens, formada de maus caracteres, donde a necessidade de coagi-la através de regulamentos, estatutos e leis. Sartre acreditava que toda união humana seria regida por rivalidade e conflito. Assim, estaria bloqueada a comunicação inter-existencial e se atestaria a impossibilidade de haver situações inumanas. Kolakowski reserva aos que vivenciam o tormento da existência empírica a equivalência da determinação zoológica, ambas as espécies sem direito algum à felicidade (Cit., 33). O mesmo Kolakowski contemporiza: a arte é um modo de perdoar a maldade e o caos do mundo (Cit., 33) – aproximando-se de Sartre que, n'A náusea, defende a hipótese de que só na arte o homem encontraria sua redenção, resgatando-se da natureza cruel e da barbárie.

Uma expressão surpreendente do surpreendente Kolakowski – toda energia dirigida ao mundo mítico carrega um impulso erótico – redesenha, entre as *qualidades* de Eros, o caráter total do desejo, a experiência da originalidade, a infalibilidade,a ausência de pretensões e exigências, a tentativa de suspender o tempo, a precedência do todo com respeito às partes (Cit., 45). A surpresa corre por conta da avaliação do Eros num capítulo que investiga "O sentido mítico da Caridade (ou do Amor)". Em ponta bem próxima ao mítico Don Juan, Ko-

lakowski arrebata: A energia auto-agressiva e letal do amor provém de que a culminância que impõe a seu movimento procura a experiência do absoluto. Parece-nos possível a proximidade com o mito de Don Juan, não exatamente na direção onde Kolakowski parece confluir – de que o amor contém a experiência eufórica da originalidade, mas, com gosto especial para o contraditório, porque enquanto dura, o amor tem de ser uma esperança em movimento, renovada continuamente; nunca o sentimento da satisfação. Uma das representações do Paraíso, Kolakowski a aponta mediante um contra-senso: a experiência da satisfação completa e do amor insaciável (Cit., 45). Deus não se oferece à compreensão senão por sua obra, nunca em sua solidão oculta. O conhecimento, quando não se manifesta em apreensão inteligível, recorre ao mito. Mas esse mito não tem córpus apreensível, fácil, ante o logismo dos sentidos. Será por isso, talvez, que Kolakowski percebe que o pensamento emancipado do mito está irreversivelmente paralisado com respeito ao sentido, não com respeito a seu uso ou aplicabilidade (Cit., 59).

Kolakowski produz algumas indagações curiosas, sugestivas do grau de complexidade das respostas ao mito. Para responder à indiferença do mundo, ou tentamos (pela desforra, o suicídio) indiferenciar-nos com ele ou vamos ao seu encontro: o mito deve prestar contas destas duas experiências (KOLAKOWSKI, Cit., 73). Por que a morte não ultrapassa a indiferença do mundo? Por que Eros não consegue superar o limite que o separa da união feliz? Kolakowski adverte para os riscos do mito, tanto por sua expansão ilimitada, quanto pela ameaça de aderência ao conhecimento positivo, pela superação aos demais âmbitos da cultura, pela possibilidade de degeneração em tirania, terror e impostura e por tornar possível, ainda, a anulação do desejo de liberdade. Acerca da necessidade de mitificar: a busca do mito é, quase sempre, a tentativa de descobrir uma instância tutelar que resolva sem dificuldade nossas perguntas acerca das coisas últimas (Cit., 91).

Ainda Kolakowski, sobre a importância do mito: A mitologia só será socialmente fecunda se estiver exposta a uma permanente suspeita, se for continuamente vigiada para que não se converta, de acordo com sua inclinação natural, em um narcótico (Cit., 91). Mesmo que não indique ou pense, Kolakowski parece intuir a consideração mitológica quanto a interditos (e suas representações, como Don Juan, por

exemplo), quando diz: a distinção entre "informações" e mandatos, proibições, indicações ou apreciações é, no mito, uma racionalização posterior, alheia à realidade percebida (Cit., 107). Adiante: o que o mito confia aos que participam dele é acessível diretamente através de seu próprio conteúdo e não necessita ser comunicado à parte ou articulado como "conclusão" ou ensinamento moral, pois isso não poderia ser obtido sem a sua desfiguração (Cit., 107-108).

Não se pode impor ao mito o que está fora de seu campo de enunciação. Ele não serve para explicar o mundo ou dar-lhe um sentido normativo, não nos defende da capacidade de aniquilamento do mundo, nem contribui para a classificação dos nossos modos de ser, ou sobreleva, em propriedade, a função de contradita aos nossos efeitos de angústia ou desesperança. Entrar no mito, dele participar ativamente, é aceitá-lo em face de suas próprias realidades. Alguns mitos se traduzem pela competência de universalidades e identidades supratemporais ou, conforme Kolakowski, contêm em si a negação de sua própria factualidade, ou seja, a negação da contingência do mundo (Cit., 110). Há mitos que se erguem pela margem de negações sucessivas e circulam pelas bordas da indeterminação, esquivando-se às nomeações presuntivas ou simplórias. De qualquer forma, conforme Kolakowski, a participação no mito é, pelo menos em nossa cultura, um eterno desafio à razão, um desejo de destronar o monopólio de poder sob cujo domínio se encontram as necessidades "naturais" de nosso corpo (Cit., 111). Desconfiança e ceticismo, perplexidade e escândalo, ira e hostilidade podem ser despertados pelo mito, circular e indômito, contrários aos equilíbrios ordenados por uma sociedade à qual ele (mito) não adere ou se subordina. Assim será o mito de Don Juan, talvez pretendendo antepor à fragilidade da existência conducente à derrota humana uma consciência (mítica) superadora e anti-racionalista, onde não caiba a ordem da razão, do equilíbrio e da lógica, ordem absolutamente antagônica à perspectiva do mito.

Mitologias é a reunião de textos escritos entre 1954 e 1955, publicada em livro em 1957, que Roland Barthes comenta, sem atualizá-los ou corrigi-los, em fevereiro de 1970. É sua crítica ideológica à linguagem da cultura de massa, desmitificando-a e finalmente analisando-a, assim como ao mito na perspectiva contemporânea, caracterizando-o em seus limites e abrangências, ao mito propondo uma decodificação

ao nível das coisas e não das palavras. Na conjugação de um gesto assumido de estudar (e tornar) o mito como linguagem, vislumbrando na semiologia uma tomada de semioclastia, Barthes afirma que o mito é uma fala, um sistema de comunicação e uma mensagem (1975, 131).

Dizer que o mito é uma fala atende até ao sentido etimológico do termo. Mas o mito não é uma fala qualquer. É preciso que haja condições especiais para que ele assuma a forma de linguagem. Sistema de comunicação, mensagem, forma, modo de significação, o mito obedece a certos limites impostos pela cultura e pelos fatos históricos e sociais. Daí porque não pode ser nunca um objeto, um conceito, ou uma idéia. Pois o mito se realiza de acordo com determinadas condições estabelecidas pela sociedade. Descrevê-lo, portanto, como uma forma parece ser, em princípio, uma necessidade, em vista da imprecisão de quaisquer outros termos. O que não invalida, porém, a indispensável imposição a essa forma de determinados limites históricos e condições de funcionamento e reinvestimento da sociedade.

Porque é uma fala, e porque é falso pretender discriminar os objetos míticos, em princípio, tudo pode vir a ser um mito, desde que descrito e julgado a partir de uma linguagem significante, que pressuponha uma forma e como tal se apresente no momento em que *diz* a mensagem. O mito não é a coisa em si, mas a forma como afirma essa coisa. A ele não cabem limites substanciais, apenas limites na forma que assume no corpo social. À pergunta "se tudo pode ser um mito", Barthes responde que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo (Cit., 131). O que quer que seja objeto no mundo pode passar de uma forma a outra, de um estado (natural, fechado ou mudo) ao seu contrário, pois tudo, afinal, é passível de apropriação pela sociedade, tudo dependendo da livre manifestação humana ao falar das coisas. Em outras palavras, o mito não se define pelo objeto/imagem, mas pela maneira como se o profere. À luz do mito, nada é inamovível, ou imutável. Ele caminha como as leis da evolução natural, ou das normas de comportamento social. Uma árvore é uma árvore, mas, se observada quanto ao uso social que a ela se dê, pode tornar-se matéria mítica. O uso social, que se acrescenta ao objeto, é que dá forma ao mito, porque somado a sentimentos, imagens e adaptações advindas do corpo da sociedade.

Os mitos não se manifestam simultaneamente, em extensão ou em profundidade. Alguns podem permanecer ligados à linguagem mítica durante algum tempo, depois desaparecem ou são substituídos

por outros. A mitologia, obrigatoriamente presa à História e, conforme Barthes, fragmento da Semiótica, não resulta da natureza das coisas, porque o seu fundamento básico é histórico. Da mesma forma que não é imutável, o mito não é eterno. Há os mitos muito antigos, mas nem por isso eles perdurarão *ad infinitum*, pois se é a História que transforma o real em discurso, a ela também incumbe determinar a vida ou a morte da linguagem mítica, que ela mesma escolheu como *fala*. Donde o mito não poder ser imobilista, os objetos podendo transformar-se em *fala* se significarem alguma coisa.

O mito (= *fala*) é uma mensagem. Que pode ser oral, escrita, ou representada por imagens. Na comunicação humana, tudo pode servir de suporte à fala mítica, embora esta não se limite ao suporte material: o discurso político, oral ou escrito, o debate radiofônico, a representação por imagens, a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, a mídia eletrônica etc. Há uma escala, na ordem da percepção, que faz os mitos se apresentarem de diferentes maneiras, por não solicitarem todos o mesmo tipo de consciência. Assim, a imagem e a escrita se apresentam como linguagem mítica, demonstrando como os mitos, diversos uns dos outros, latejam um nível de consciência igualmente diverso.

A fala mítica só se estrutura a partir da matéria já constituída e em vista de uma comunicação apropriada. O mito tem a sua própria fala, baseada na significação que se imprime e determina na forma. Toda matéria ou objeto, quer sejam representativos ou gráficos, para se fazerem linguagem mítica, assumem antes uma consciência significante, daí se poder raciocinar sobre eles independentemente de seu conteúdo. O mito se opera na forma e, por isso, não se ajustando a modelos fixos, pressupõe a consciência significante e geralmente *escolhe* seus meios de mensagem, sem levar em conta a matéria de que se constituem esses meios. Na gradação da importância mítica de certos objetos sobre outros, observa-se que a matéria do mito só se transforma quando significativa. Mesmo que a *imagem*, por exemplo, seja de mais rápida comunicabilidade que a *escrita*, porque impõe a significação a um só lance de vista, vai, no entanto, transformar-se em escrita tão logo se torne significativa. Porque as leis de decodificação (também para os mitos) exigem uma *lexis*, uma interpretação, uma leitura ao nível do significante.

Linguagem, discurso, língua, tudo será, doravante, para o mito, síntese significativa, verbal ou visual. Assim, uma foto será considerada fala, de igual modo que um artigo de jornal. Ao significarem alguma coisa, os objetos assumem e realizam a fala mítica. Esta, contudo, não pode ser considerada como a língua. Irá precisar de uma ciência que a explique. Daí o aparecimento de uma nova ciência geral, a ciência das formas, das significações, pelo que equivalem, independentemente do conteúdo. Tal ciência, extensiva e complementar à Lingüística, hoje já com instrumental, metodologia e campo específicos, chama-se Semiologia.

Assim, Roland Barthes, em Mitologias, amplia conceitos, defendendo a hipótese de que, pela forma do discurso, tudo pode ser transformado em mito. Com base na observação de que vivemos um universo infinitamente sugestivo, Barthes abre o leque de possibilidades: cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas (Cit., 131). Mas Barthes acredita que os mitos são eliminados no tempo ou, dito de outra maneira, não acredita na eternidade dos mitos, mesmo os mais antigos ou cristalizados na Cultura, pois a linguagem mítica, refugiada no real ou no discurso, termina por se submeter (ou rebelar-se ante) à História. Para Barthes, o mito depende de uma ciência dos signos e das formas, a Semiologia, que estuda o significante, até isolando o conteúdo. A mitologia se deixa rasurar por duas identidades: a semiológica (quanto ao estudo das formas) e a ideológica (destinada à História, ao estudo das idéias).

O mito pode apoiar-se no significante e ter maior valia, qualitativamente, que o conceito – que é sempre pouco extenso, reduzido quase à unidade concreta. Assim, podemos compreender dezenas de significantes para um mesmo mito (como o de Don Juan), enquanto o significado (transformado em *conceito*) é praticamente unilateral. A esse propósito diz Barthes que no mito [...] o conceito pode cobrir uma grande extensão de significantes (Cit., 142). Barthes faz um juízo sobre o conceito de mito nem sempre extensivo aos mitos individuais, como o Quixote ou o Don Juan; de como os conceitos não são rígidos porque podem alterar-se ou desfazer-se precisamente porque são históricos, pois a História pode facilmente suprimi-los (Cit., 142).

Os mitos contemporâneos são facilmente suprimíveis em razão da leve crosta de sua aparência material, decorrente da cultura das vertigens modernas. Diluem-se mais agilmente porque o que os ampara é uma contingência transitiva de um ethos manipulável pela cultura da propaganda. O mito na modernidade resulta de uma identidade ideológica conformista. Ainda assim, como no passado, o mito é sempre um roubo da linguagem (BARTHES, Cit., 152) e estará sempre presente, porque irreversível e com um poder tão irresistível que a tudo atinge e a tudo corrompe, por uma notável capacidade de recorrência. Talvez mais aplicável ao universo contemplado do ponto de vista contemporâneo, Barthes entende que o mito é uma fala despolitizada (Cit., 163), para ajuntar que há um princípio de *clareza eufórica* na humanidade mítica tão visível quanto o princípio de prazer da humanidade freudiana. O mito pode tornar-se sujeito/objeto de metalinguagem, uma vez que o homem não mantém com o mito relações de verdade, mas sim de utilização (BARTHES, Cit., 164).

Barthes detecta conflito contrassensual entre a linguagem revolucionária e a linguagem mítica. Revolução é catarse para desnudar a carga política. Aí a revolução exclui o mito. Segundo Barthes, o mito contemporâneo é uma idéia predominantemente de direita. Um mito de esquerda não teria a mesma força e eficácia política, conforme Barthes, por faltar-lhe o que a direita tem em abundância: efabulação, invenção, apropriação. A direita é inventiva porque alimentada, lustrosa, de tudo apropriando-se (justiça, moral, diplomacia, espetáculo). A burguesia pretende conservar o ser, sem o parecer (Cf. BARTHES, Cit., 169), enquanto o oprimido busca emancipar-se. O opressor eterniza-se no poder porque sua fala é maleável, rica, plenária e teatral...

Uma afirmação de Barthes em Mitologias parece ajustar-se ao percurso de Don Juan que aqui estudamos: existe para um determinado homem uma noite subjetiva da história, onde o futuro se transforma em essência, em destruição essencial do passado (Cit., 177). No encerramento da Introdução de seu livro, Barthes declara: Exijo a possibilidade de viver plenamente a contradição da minha época, que *pode fazer de um sarcasmo a condição da verdade* (Cit., 8). O grifo acima é nosso e pode apontar também para a condição identitária e ideológica que legitima o mito de Don Juan na cultura ocidental. Se Barthes sustenta a dimensão e o significado do mito como *fala* e se nos permitem a glosa irônica, no caso do Don Juan, o mito é *falo*, e *falo* ereto, ruptor de mitos, inaugurando-se como nova linguagem-mito.

Provavelmente o mais rico empreendimento do estudo que aqui trilhamos seja A poética do mito (1987), de E. M. Mielietinski, especialista em ensaio literário e etnologia comparada, destacado entre Vladimir Propp e Mikhail Bakhtin.

Mielietinski remonta a Platão a origem dos fundamentos dialéticos da mitologia e a Aristóteles a exegese do mito como fábula. Depois viria a teoria da interpretação alegórica com os estóicos, que viam no mito a analogia da personificação deuses-homens, atribuindo formas humanas aos deuses do Olimpo para referir suas funções. Os epicuristas ajustariam os mitos aos fatos naturais e o estóico Evêmero (século III a.C.) traduziria as imagens míticas como expressões históricas divinizadas (donde *evemerização* para caracterizar as formas antropomórficas dos deuses).

Os teólogos cristãos na Idade Média reinterpretaram os mitos da divindade clássica, reduzindo-os a simulacros diabólicos. Na Renascença, revestem-se os mitos como categorias alegóricas da poética moral, ou, conforme Mielietinski n'A poética do mito, reduplicariam-se na expressão dos sentimentos e paixões do indivíduo em processo de emancipação e, ainda, como expressão alegórica de algumas verdades religiosas, científicas ou filosóficas (MIELIETINSKI, E. M., 1987, p. 9-10). No espírito neo-clássico e arcádico do século 18, procurarão descaracterizar o mito, interpretando-o como produto da ignorância e do equívoco especulativo, o mesmo século 18 que, em seu início, buscaria outras fontes para explicar a mitologia através de três obras capitais do universo ilustrado: Os costumes dos selvagens americanos comparados aos costumes dos tempos primitivos, de Lafitau; A origem das fantasias, de Fontenelle; e Princípios de uma ciência nova acerca da natureza comum das nações, de Vico, que se destaca pela prevalência nos estudos do mito associado à poética metafórica.

Vico vincula a evolução da linguagem poética ao intrínseco do mito, exegese destacada por Mielietinski, que acentua o extraordinário senso de observação e análise de Vico em sua filosofia do mito, influenciando majoritariamente o pensamento e a cultura filosófica do ocidente pós-ilustrado, como o alemão Johan Gottfried Herder, para quem (Cf. MIELIETINSKI, Cit., p. 15) o mito atrai pela naturalidade, a emocionalidade, a poeticidade e a singularidade nacional. Outros pensadores se destacariam nesse perfil exegético do mito, como Schelling, que via no mito e na poesia uma perfeita fusão de

elementos interdisciplinares. A ênfase de Schelling é na linha estética e ontológica, atribuindo à mitologia — matéria primeira que originou tudo – campo paradigmático de toda a poesia. Mito e religião, para Henri Bergson, representam forças da natureza ante o projeto intelectual. Sobre a inevitabilidade da morte, Mielietinski diz de Bergson: Ele achava que os mitos têm a função biológica positiva de manter a vida e prevenir os excessos do intelecto que ameaçam a sociedade e o indivíduo (Cit., 27).

Para a maioria dos estudiosos (não para Levy-Bruhl), acentua Mielietinski, o mito é visto como conhecimento racional ingênuo que precede a ciência (Cit., 44). As representações individuais do mito escapam aos sentidos de Levy-Bruhl que, segundo Mielietinski, não percebe as diferenças essenciais entre o *selvagem* e o homem civilizado (Cit., 45). Logo, o pensamento mitológico não se reduz à experiência e às representações primitivas. Há, no entanto, que se separar nossa compreensão do mito individual e do mito coletivo, cuja função pragmática, reconhecem Durkheim, Malinowski, Cassirer e outros, consiste na afirmação da solidariedade natural e social (MIELIETINSKI, Cit., 47). E mesmo mitos individuais preservam diferenças notáveis. Don Juan é diferente do Don Quixote, do Fausto, Robinson Crusoé ou Dorian Gray. As antinomias sagrado/profano constituem uma referência básica, assim como as relações causa/efeito, parte/todo, particular/geral etc. No elemento mítico, a semelhança se confunde com a essência. Mas a fantasia mítica só se realiza, gerando um mundo de representações míticas, se se fizer acompanhar da dinâmica de emoções.

Alguns especialistas são particularmente destacados em A poética do mito, de Mielietinski.

Três considerações de Cassirer evidenciam a relevância das relações entre mito e imagem: o mito se manifesta no mundo das imagens [...], o conflito entre significado e imagem faz parte da essência da própria expressão simbólica [...] e a forma do pensamento mitológico transforma toda a realidade em metáfora (*apud* MIELIETINSKI, Cit., 56). Mielietinski cita Freud e seus êmulos Otto Rank e Carl Jung para destacar que as intervenções da psicologia individual inibem a mitologia, escorando-a na incorporação alegórica. Jung desvela uma decisiva importância para os estudos sobre o mito através de suas teorias dos arquétipos, inconsciente coletivo, representações simbólicas etc. e

sua psicologia analítica é criticada por Mielietinski como redutora, salientando-se que o pensador austríaco tentaria tudo explicar (ou resolver) pelo programa psicanalítico, dissolvendo mito e cultura em sua teoria dos arquétipos. Nessa linha, Mielietinski observaria que são variantes teóricas os mitos de Mefistófeles no *Fausto* de Goëthe, o Hagen dos *nibelungos* etc. Mielietinski analisa ainda os trabalhos de J. Campbell e aproxima Mircea Eliade de Henri Bergson, Martin Heidegger, Marcel Proust e Thomas Mann. Sobre Eliade, destaca-lhe O mito do eterno retorno (1949) e Aspectos do mito (1963), sua feição metafórica da relação mito/rito, a filosofia humanista e a mentalidade arcaica. Para Eliade, tanto a realidade quanto o valor da existência humana são determinadas pela sua correlacionalidade com o tempo sacro mítico (MIELIETINSKI, Cit., 80).

Mielietinski observa em A poética do mito que à correlação junguiana de *instinto* e *consciente* corresponde a correlação de *natureza* e *cultura* em Levy-Strauss (Cit., 83). Citando a contribuição de Barthes em avocar à sociedade contemporânea, via interstício científico da Semiologia, o campo privilegiado dos significados mitológicos (Cit., 102), um pouco a contragosto, Mielietinski afirma que o conceito de "mito" [são suas as aspas] que se ampliou graças à prática da crítica literária mitológico-ritualista, estendeu-se paulatinamente a generalizações puramente literárias, que entre nós são às vezes denominadas "imagens eternas" como Don Juan, Fausto, Don Quixote, Hamlet, Robinson (Cit., 119). São estas, para Mielietinski, em concordância com I. Watt (1997), as permanências (comparativas) dos heróis culturais mitológicos (Cit., 119). Mielietinski, todavia, não concede. Esclarece: a aplicação do conceito de "mito" (novamente as aspas são suas) a semelhantes temas e tipos literários se deve não só ao seu caráter extremamente genérico, mas também ao fato de que eles serviram de "paradigmas" para a literatura posterior, e ainda porque as tentativas de interpretação artística dos mesmos tipos artísticos sempre se renovam (Cit., 119). O estudioso acusa esses postulados mitológicos como generalizadores, esquecidos do conceito de mito fundado na tradição antiga e na "mitologia autêntica". Classificando essa tendência de mitologismo, afirma serem essas propostas particulares bastante discutíveis por si mesmas (Ibidem).

A poética do mito relaciona os *autênticos* mitos de Orfeu, Édipo, Odisseu, Orestes, Enéias, Caim e Abel (Cit., 20, grifo nosso) *sobrevivendo* no *mitologismo* das imagens de Don Juan, Fausto, Otelo, Romeu,

Lady MacBeth, Paolo, Francesca e Rei Lear. Como se não se pudesse justificar a renovação de mitos, inaugurar novas possibilidades, esgotados com aqueles considerados os *modelos autênticos*. O que fazer, por exemplo, com o Don Juan, que não lembra nenhum dos modelos antigos, desclassificá-lo, pura e simplesmente? Sua trajetória oscila do divino ao diabólico, herói arquetípico das sombras e do instinto primitivo, da instabilidade humana, percurso semelhante ao heróico de Satã no Paraíso perdido, de Milton.

O diabo é arquetípico da energia subversiva e perversamente subvertora dos *valores supremos*. Estaria no Iago, no fosso inconsciente da alma humana. O senso contrário é a imagem de Deus, simbólica ou alegórica da unidade coerente, integrada ao espírito da ordem, do intelecto racional. Se o mito recebe um tratamento para além do filosófico, teológico, místico, antropológico e se espraia ao estético, artístico, ontológico, estilístico, ganha reverberações muitas vezes de contrapartida ao estabelecido na convenção e que irá repousar na feição imagética e metafórica.

Mielietinski aceita que a literatura se dissolva no mito e não o seu contrário. Por isso cita Frye (1973) como paradigma da crítica literária e com quem dialoga associando os mitos aos gêneros: primavera (comédia); verão (romance de cavalaria); outono (tragédia) e inverno (ironia, ou sátira). Frye atribui ao demoníaco as relações de perversão dos elementos: incesto, hermafroditismo, homossexualismo, monstros animais (dragão, tigre, lobo) como opostos ao caminho reto. Outros antagonismos se evidenciam (o labirinto à ordem universal, o conflito, o caos ao espírito de paz e concórdia). O amor será substituído pela devastadora passionalidade carnal. Em suma, num roteiro panorâmico de desestabilizações, Frye estuda mitos e ritos como gêneses da arte literária, a mitologia como base no esquema de símbolos.

Mielietinski distingue ainda a afetividade idealista impressa nos estudos de seu compatriota A. F. Lossiev em A dialética do mito, com sua carga analítica debruçada sobre aspectos sensoriais, natureza simbólica, singularidade animista e aguda percepção desmistificadora do mito. De formação marxista, Lossiev é, provavelmente, o mais democrático dos analistas sobre o caráter do mito. Ao referir-se ao trabalho de M. Bakhtin sobre Rabelais e o contexto da Idade Média e do Renascimento, Mielietinski parece deslocar sua A poética do mito

à análise do Don Juan (e, por extensão, a Sade), particularizando a análise de um realismo grotesco, da baixa carnavalização do corpo, das lógicas desierarquizadoras, do travestimento do rito carnavalesco de redução do ideal. Como Pantagruel/Gargantua, Don Juan *devora* e *festeja*, com espancamentos à moral e atração de maldições. No *inferno* carnavalizado, onde avulta sobremaneira específica a relação entre a *comida* e a morte (MIELIETINSKI, Cit., 166, grifo nosso), a diferença Rabelais/Tirso de Molina parece estar na forma *comida*, de alimentação ritualística e fisiológica para a sexualização perversa do corpo. Tanto em um quanto em outro mito representa-se a parte baixa do corpo humano, a imagem grotesca do ventre indiviso devorador/devorável, um rebaixamento típico do corpo, que é, paradoxalmente, por sua parte baixa, supra-individual e cósmica, evidenciando-se a concepção popular da imortalidade histórico-coletiva à base da eterna renovação (Ibidem). Só o eixo da carnavalização é que muda. A perspectiva rabelaisiana, confirmada por Bakhtin, é a do riso, enquanto a donjuanesca seria a escatológica do senso trágico e simbólico da destinação finita do homem. Presentes na carnavalização rabelaisiana, algumas matrizes igualmente se aplicam ao mito de Don Juan: a simbologia mitológica e a configuração dos signos se conjugam à premissa de uma *corporeidade concreta* e a uma *ambivalência inconsciente*. Falando ainda de Bakhtin/Rabelais, Mielietinski estende, ainda que involuntariamente (ou inconscientemente), sua análise ao mito de Don Juan:

> As diversas formas de atividade vital (alimentar, sexual, social etc.) não apenas se entrelaçam como se identificam com o macrocosmo (a biologia e a cosmologia) etc. Disso decorre, em particular, a imagem hiperbólica e cósmica do corpo humano com a oposição entre alto e baixo, com as viagens pelo interior do corpo, com as partes do corpo que sobressaem (chegando à possível separação, como no Corvo paleoasiático) e são distribuídas, através das quais o corpo entra em interação com o meio ambiente. (Cit., 166-167)

Ainda Mielietinski, em tudo assestando em Don Juan as (involuntárias) baterias míticas dirigidas a Bakhtin/Rabelais/Pantagruel/Gargantua: a poética carnavalesca se apóia nas tradições impregnadas de concepções cíclicas acerca do tempo e da eterna renovação da vida

através da morte e da fertilidade, através do sacrifício e do erotismo e de similares rituais agrários e festividades de ano novo dos povos mediterrâneos (Cit., 167). Também assesta em Don Juan quando se refere ao *paralelo carnavalesco* que inclui, às vezes, humilhações e ridicularizações, às vezes morte provisória, e depois o assassinato primordialmente verdadeiro após o surgimento dos primeiros sinais de decrepitude (Cit., 167). Nenhuma outra análise parece melhor amoldar-se ao percurso de Don Juan ridicularizando a estátua do pai da segunda burlada, o fantasma convidado de pedra que termina por vingar-se, assassinando o burlador à meia-noite sevilhana de desafio e morte sacrificial.

Esta nossa apropriação da análise de Bakhtin/Mielietinski extensiva a Don Juan não é indébita, uma vez que o próprio Bakhtin estende a carnavalidade a Shakespeare e a Cervantes, e depois a Gogol, identificando imagens de planos burlescos, paródias e ações *carnavalescas* nesses autores, revelando um procedimento diacrônico no sincrônico Bakhtin. Este mostrou a cultura popular carnavalesca, que viola o belo com imagens grotescas fantásticas e funde num todo único pólos rigorosamente divididos (Cf. MIELIETINSKI, Cit., 170). Sem ser ou traduzir o carnavalesco, mas igualmente representando a tendência arrivista ao idealismo da Idade Média, Don Juan cumpriu com rigor todos os outros elementos míticos aí apontados.

O esteta soviético M. A. Lifchitz aprofunda essa cissiparidade dos mitos individuais, dizendo que todo o sublime do mito tem traços *mefistofélicos* e revela uma singular *poética do mal* (*apud* MIELIETINSKI, Cit., 170, grifos nossos), conquanto Lifchitz pensasse em mitos primitivos. Don Juan tem uma máscara, um verniz, um contorno, um perfil mitológico que se encaixa na descrição acima. Preservando um mistério sobre suas aparições/desaparições, presença/ausência que malbaratam as dimensões operacionais da linguagem mítica, Don Juan freqüentemente desorienta as classificações ordenadas, normativas, porque, segundo Mielietinski, a mitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível. No entanto, sem que isso necessariamente constitua um contra-senso, o mesmo Mielietinski sentencia que a ênfase cognitiva do mito está subordinada a uma *orientação harmonizadora e ordenadora definitiva*, voltada para um enfoque integral do mundo no qual *não se admitem os mínimos elementos*

do caótico, da desordem (Cit., 196, grifos nossos). Mielietinski completa nosso estranhamento conceitual radicalizando uma função precípua do aparato mitológico: a transformação do caos em cosmo constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético (Cit., 196). Ora, no caso de Don Juan, só se pode falar de *axiomas* e de *ética* de feitio estritamente particulares, sensíveis a uma orientação arqui-individualista ou mesmo ególatra.

Claro que Mielietinski raciocina de forma estandard, na composição de modelos coletivos de mitos, mitos primordiais, arquétipos da cultura de origens as mais remotas. Para o etnógrafo russo, o funcionamento dos símbolos mitológicos visa a por em oposição o comportamento individual e social do homem e a sua cosmovisão (Cit., 196). Esse formulário, é claro, não se adequa à composição de mitos individuais como o Don Juan, que o tempo todo postula independência e gravita em torno de uma noção tão grave quanto subversiva contra os sistemas social, ideológico, religioso, intelectual ou mítico de sua época histórica. O mito explica e sanciona a ordem social e cósmica vigente numa concepção de mito, própria de uma dada cultura e explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca *para manter essa ordem* – diz-nos Mielietinski (Cit., 197). O grifo indicado acentua a diferença orgânica da concepção do mito como eminência ordenadora do homem e do mundo, se tomarmos Don Juan como sistema claramente evidenciado de natureza ruptora, natureza sem cultura, o puro instinto blefando da organicidade natural do mundo da civilização racional e do intelecto sóbrio e lúcido, mas antes rebelando-se contra a Ordem e suas tinturas morais, sociais, culturais e filosóficas. A impressão predominante é que mitos como Don Juan escapam à classificação ortodoxa ou tradicionalista, postando-se à *gauche* de toda *droite* normativa da vida social.

A saída para a manutenção daquela ordem percebida por Mielietinski parece estar na reprodução dos mitos em rituais que se repetem regularmente (Ibidem). Talvez pela repetição *ad nauseam*, os mitos/ritos preservam mesmo o estabelecido socialmente, ou o que Mielietinski propugna: o equilíbrio mitológico entre as concepções do mundo em volta e as normas de comportamento, equilíbrio esse que consolida *metafisicamente* a harmonia social e natural, o equilíbrio espiritual e social (Cit., 197). Adiante, falando de heróis culturais astutos e pérfidos, Mielietinski insinua, para uma possível impregnação mítica como

a de Don Juan, a inteligência na consciência primitiva e inseparável da astúcia e da feitiçaria (Cit., 219). O pícaro mitológico é duplo do herói cultural, diferente do herói parvo, o anti-herói.

Tendo em vista que o cosmo se identifica com a ordem e a medida, o caos se associa naturalmente à violação da medida (MIELIETINSKI, Cit., 244). A asserção acima percebe, porém, que caos e cosmo são feições complementares e intercambiáveis do mito. Caos e cosmo correspondem ao eixo também antinômico natureza/cultura. Mielietinski antecipa (sem o querer) as matrizes do mito de Don Juan no erotismo orientado para o incesto, ou na extrema violação da ordem, representados pelas narrativas míticas de ícones totêmicos asiáticos e europeus. Assim os chama Mielietinski, associando-os ao Fausto e ao Hamlet, ao Quixote e ao Misantropo, tipos literários não tradicionais de imensa força generalizadora, que modelam [...] os caracteres sociais do seu tempo. E mais seriam, especificamente, tipos cardinais de comportamento universalmente humanos [...] modelos eternos que se tornaram singulares protótipos (à semelhança dos paradigmas mitológicos) para a posterior literatura dos séculos XVIII-XX (Cit., 331). Esses heróis, para Mielietinski, tornaram-se uma classe especial de heróis que meditam diante das insuperáveis forças extrapessoais do mal (Cit., 332), às vezes transformados (Hamlet, Quixote, Crusoé) em elementos desmitologizadores. Ao crepúsculo dos mitos heróicos, Mielietinski responde que a natureza e o caos triunfam sobre o indivíduo e a civilização (Cit., 350).

Diz ainda Mielietinski: os mitos orientais antigos como que fornecem, na forma mais adequada, os arquétipos que se repetem posteriormente (Cit., 397). Sendo Don Juan um *oriental* pela vinculação sevilhana/mourisca, traduziria algum desses arquétipos? Não o registra Mielietinski, que algumas vezes cita Don Juan indiretamente, somente em três circunstâncias nomeando-o. Como também não o registram outros autores estudados n'A poética do mito, ressaltando-se a extraordinária lista de autores (204 notas!) em russo, alemão, francês e inglês, sobre temas e estudiosos relacionados à poética do mito. Talvez por não atinarem para a hipótese de que o engano (não a burla) tem uma base inconsciente que seria de muito fruto investigar, no caso do Don Juan.

No último capítulo de A poética do mito, quando analisa o percurso do mito no romance contemporâneo, Mielietinski constrói a

hipótese de que o Finnegans Wake, de Joyce, seja uma insólita espécie de mito cristão com uma intensa carga intelectual. A obra de Kafka é percebida como mitologização de seres *inautênticos*. O Joyce de Ulisses; o Thomas Mann de A montanha mágica e José e seus irmãos; D. H. Lawrence, Elliot, Updike, Carpentier, Astúrias, Arguedas, Roa Bastos, Rulfo, Garcia Márquez, todos esses autores e obras são aqui considerados sob o universo de projeção do mito que, para Thomas Mann, é apenas uma roupagem do mistério, mas o seu traje de gala é uma festa que, repetindo-se, amplia o significado dos tempos gramaticais e presentifica para o povo o passado e o futuro (*apud* MIELIETINSKI, Cit., 401).

Como compreender, portanto, ou confundir o conceito e a estrutura do mito com o universo (mítico?) do Don Juan aqui estudado e em suas relações com a literatura brasileira? Talvez por aquilo que disse Luiz Viegas de Carvalho num seminário sobre o Mito ontem e hoje, que o homem é um ser do desejo (Cit., 325), mesmo Viegas de Carvalho que associa o mito de Don Juan ao desejo não satisfeito, produzindo o sofrimento humano que pode atingir o horizonte do intolerável (Cit., 326).

Eudoro de Souza subordina a História à organicidade do mito, aduzindo à perspectiva de a primeira andar à mercê do segundo, na interpretação de que a atualidade do atual está toda ela na sua indisponibilidade para o mítico (1981, p. 19), caracterizando o mito como algo ritualizado pelo canto e, em contrapartida, o rito transformado em mito gesticulado ou dançado. Sobre a apropriação do mito pela História ou sua caracterização hiperbólica, diz Eudoro: Se quiser estar no mundo, não pode (a História) deixar de exceder-se. Mas a autêntica excessividade escapa à história e refugia-se no mito. "Excessividade" é outro nome, dos muitos que teve um deus (Cit, 27). Talvez Don Juan preencha esse vácuo deliberativo da ração do mito. Humano por excesso, delito, delírio, delíquo e deliberação, um dentre outros o mito que não se explica e investe no *erro* trágico do ser, na direta vocação dos *ímpios e renegados*, Don Juan responde pelo profano ao mistério da existencialidade, proferindo-o pela ocultação da *palavra*. Pelo dissimulado e esquivo com que se manifesta, fechando o cerco, Don Juan é o *homo* recusante, o que recusa intermitentemente o que quer que seja ou se chame ordem lógica ou norma moral, gramática da obediência. Porque opera na estreita lacunaridade da tradição mítica

fora do espaço religioso, teofânico. É preciso que ele morra para dar vida ou emprestar circularidade ao mítico. Don Juan encerra assim uma contradição porque desvela um Eros Maldito, apropriado também como um mito de interregno entre o amor e a morte.

Se rito é a práxis do mito, tomar o mito como motivo é uma ação ritual, ou seja, revisitamos o mito toda vez que dele tratarmos, tanto numa peça completa (o *Don Juan* de Molière, por exemplo) quanto num poema de Menotti. O mito novamente em ação é um rito, pois o rito *celebra*, recupera e atualiza memorialmente o mito. É o rito que confere substância material ao mito, dando-lhe a exemplaridade do modelo revisitado e, portanto, pleno de sentido do real. O tempo mítico, ritualizado, é reatualizado, renovado, circular.

Conforme Junito de Souza Brandão (1987, p. 40), o profano é o tempo da vida; o sagrado, o "tempo" da eternidade. Don Juan e outros mitos individuais somente o são pelo caráter de profanação do divino, alçados à condição de *sagrados pela perversão*. O sagrado vem suficientemente embebido do religioso que os aboliria da congregação. As ações humanas, fora da órbita do sagrado, sem um modelo exemplar, viram ações vãs, inócuas, sem validade ontológica porque o ontológico está contaminado de sacralizações. E porque, em geral, o mito está associado ao universo do religioso, as mais das vezes com características dramáticas. Veja-se como Eliade conceitua o mito e como poderíamos adequá-lo ao ser de um mito como o Don Juan (ou, pior ainda, Sade ou Masoch): é o mito que revela a história das obras divinas ao homem, oferecendo-lhe um modelo que ele pode imitar (Cit., 9). De qualquer forma, é o homem uma *imago mundi* e os mitos melhor lhe representam a face obscura porque especulam sobre questões cruciais do devir humano em tempos opacos.

SOBRE O ERÓTICO OU OS PREDICADOS DA TRANSGRESSÃO

Filho de Pênia (a Pobreza) e Poros (o Recurso), ele mesmo gerado da burla (Pênia se aproveita da embriaguez e do sono de Poros, deita-se com ele e gera um filho), Eros tem da mãe os atributos da carência e da astúcia, e do pai a abastança, a coragem, a decisão e a energia. Como nasceu no mesmo dia do nascimento de Afrodite, é servo da beleza. E para sempre duplo: nem mortal, nem imortal. Eurípedes (480? – 406?) considerava o duplo de Eros ora a força perniciosa que conduz à ruína, ora o poder saudável que leva à virtude.

O ser erótico é, portanto, um ser ambíguo. Dele derivam as forças da potência, da fecundidade, da celebração dionisíaca à vida e à permanência e, de outro lado, as forças da danação, transgressão, perversão e burla. Daí impor-se a ele a freqüência de Tânatos, ou seja, a direta incidência do limite, do interdito, e mesmo da morte — a simbólica e, por vezes, a física. Eros rege a nossa existência, mobilizando as nossas energias para o discurso temporal e memorial, na pletora de nossas mais caras expressões emocionais. A tradição literária nos convence da intermitente presença de Eros nas mais amplas dimensões e nos distintos graus e é a essa tradição que invocamos como suporte para a legitimação do percurso de Don Juan nas fronteiras entre o erótico e o interdito.

Percorremos em nossa análise alguns títulos de motivação erótica nas letras universais, do Ocidente e do Oriente. Neles verificamos, com

maior ou menor incidência, implícita ou explicitamente, com riqueza ou timidez de detalhes, com humor ou contenção, a passagem de Eros. Assim percebemos como o erotismo se insinua poderosamente na produção escrita, na poesia, na novela, no romance, no ensaio filosófico-antropológico. Enfim, como Eros, redivivo, confirma o seu duplo, a sua ambivalência, entre as diversas margens de sucumbimento e imortalidade, cristalização e imaterialidade, versão e perversão, escândalo e ira morais, zonas de sombra e de luz, permanecendo sempre o mesmo e múltiplo Eros, com os desdobramentos próprios do fenômeno erótico e de suas marcas na perenidade do imaginário e da poiésis.

Comecemos pela amostragem da Poesia erótica em tradução, seleção, tradução, introdução e notas do poeta e ensaísta José Paulo Paes (São Paulo: Companhia das Letras, 1990). São mostrados exemplares desde a Antigüidade Grega (Dioscórides, Automédon, Filodemo, Galo, Marco Argentário e Rufino) e Latina (Catulo, Marcial, Ovídio), à Priapéia, às adivinhas medievais francesas, a poesia provençal, os Carmina Burana, um anônimo francês do século 15, Aretino, Marot, Góngora, Ronsard, Jodelle, Malherbe, Régnier, Herrick, Von Logan, La Fontaine, a poesia da Restauração Inglesa, Rochester, Butler, Rousseau, Wieland, Goëthe, Iriarte, Béranger, o folclore da Calábria, Belli, Gautier, Whitman, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, Péret, Radiguet, Limericks Modernos, D. H. Lawrence, Neruda e Joyce Mansur. Como se observa, a Poesia erótica em tradução reúne, diacronicamente, as distintas escolas, os distintos modelos de composição temática, contemplando no erotismo uma pulsão de vida em forma expletiva e convocatória.

Diz José Paulo Paes na introdução de seu trabalho: só se pode transgredir o que se reconheça proibido. Esse jogo dialético entre a consciência do interdito e o empenho de transgredi-lo configura a mecânica do prazer erótico. Tal reconhecimento assinala a percepção do erotismo intimamente associado ao universo da transgressão, cuja marca decisiva, por si, configura a instância do prazer. Há, portanto, uma dupla fisionomia do prazer erótico, que consistiria então no exercício prazeroso combinado com o prazer da transgressão. E isso, evidentemente, incorpora o espírito e violência da práxis, uma vez que Paes acrescenta que o erotismo implica um princípio de violência e de violação mais ou menos declaradas (Cit., 15).

Erotofilia e erotofobia são fenômenos que se ajustam, desajustam e afirmam na sociedade humana por implicações de natureza moral e religiosa. Sujeitos eróticos como o Don Juan intentam dissolver a personalidade da mulher, impondo-lhe, pela burla e violação, a transgressão da honra pessoal. Don Juan comunga um *secretum*, mas não um *pudendum* da eroticidade sexual. Já Bocage usa a obscenidade para fins de sátira cujo influxo mais expressivo talvez esteja implícito no Satíricon, de Petrônio, com o espectro dos prazeres carnais relacionados ao monstruoso, ao desproporcional, ao grotesco, ao escatológico. A vitória da Igreja após a queda do Império Romano sataniza o Eros, impondo-lhe a clandestinidade na Idade Média, abolida a sexualidade da esfera do sagrado, compelida apenas para o gesto da reprodução. O desejo sexual passa a ser visto como uma doença da alma que é preciso extirpar para salvá-la da danação (PAES, Cit., 18). Porque o indivíduo, na Idade Média, é compelido à renúncia do corpo, desfeiteando-se na sexualidade toda a aura do sagrado no humano.

Algumas seqüências dos poemas selecionados e dos comentários do organizador sobre eles são de destaque imperioso para o curso de nosso trabalho. A poesia grega de Automédon, por exemplo, louva a perícia da mulher, bailarina da Ásia, que sabe dançar à volta de uma vara exânime e que Excita, abraça, beija: com sua língua e suas pernas,/ faz qualquer vara erguer-se, nem que seja do Hades (Cit., 27). Pietro Aretino, no século 16, contempla a fodança e o gozo distribuídos, aos amantes chegando o prazer festivo e eles unos, comungados – numa perfeita antítese ao prazer de Don Juan, que é individual e egoísta. Príapo avizinha-se da perversão, ou profanação violenta do corpo – e assim se aproxima do Don Juan vergastador da honra – considerando o pênis como madeira ou foice, completando a violação da norma moral/sexual:

> Vou te agarrar e segurar bem firme
> e todo em ti, por longo que ele seja,
> mais tenso do que a corda de uma cítara,
> até tuas costelas vou cravá-lo.
> (apud PAES, Cit., 43)

Aretino e Bocage se assemelham na obscenidade com objetivo de satirização de costumes. Aretino é Príapo na "Vigésima Quarta

Dúvida", quando o *nabo* do mancebo, ainda que grande, soçobra ao gozo e termina por enfiar-se mais no rabo da amante, apesar da promessa de entrar somente um pouco (apud Cit., 67). Espécie de profeta e retórico da compulsão orgiástica, Aretino antecipa Don Juan, embora este se faça pela burla. O italiano denunciaria a transgressão ou profanação do corpo através da palavra, na forma de disfemismos, enquanto Don Juan atuaria pela capacidade erotógena da conquista, sedução ou burla. Anterior a Aretino no desbragamento das palavras fortes é o epigramista latino Marcial que proclama "A Papilo": A tua pica é tão grande quanto o teu nariz, Papilo,/Tanto que a podes cheirar quando está rija (apud Cit., 35).

O epigrama de origem latina tem prestígio especial entre os erotômanos, que a ele se deram graciosamente, alcançando as frondes da contemporaneidade. O epigramista La Fontaine, por exemplo, é preciso na descrição da zona fronteiriça entre a tentação e a reflexão moral, a um tanto próximo e antinômico em relação ao Don Juan:

EPIGRAMA

Amar, foder: uma união
De prazeres que não separo.
A volúpia e os desejos são
O que a alma possui de mais raro.
Caralho, cona e corações
Juntam-se em doces efusões
Que os crentes censuram, os loucos.
Reflete nisto, oh minha amada:
Amar sem foder é bem pouco,
Foder sem amar não é nada.
(apud PAES, Cit., 99)

Um quarteto de Rochester, poeta da Restauração Inglesa, lembra, a um só tempo, Aretino, Bocage e Sade:

DUQUESA DE PORTSMOUTH

Quando o rei da Inglaterra em mim se aninha
E a minha cona com seu pau labuta,

Um peido mando para Nelly, essa putinha;
Dane-se Mazarino, a grande puta.
(apud Cit., 105)

Um tanto cínico é o juízo de Butler (“Poesia da Restauração Inglesa”) sobre o

CASAMENTO

Um homem casado é quase um morto, e o prova
Indo para a cama como quem fosse pra cova.
(apud Cit., 107)

Do “Folclore da Calábria” vem uma curiosa cançoneta toda brejeira, com a arrogância profanadora típica do Don Juan:

5
Cantando eu vou pela noite serena:
mulher minha prenha, não sei o que faça;
pela noite eu vou e a encontro no escuro
agarro-a pelas ancas e o cu lhe furo.

9
Se tu fosses uma pega e se eu fosse um bacurau,
farias da tua greta um ninho para o meu pau.

23
Para o meu jumento que bela palha
vim encontrar aqui neste cortil!
Para três cavalos a mãe quer palha
e a orelha da filha ouve qualquer pio.
Pega fogo a mãe mesmo sem fuzil,
mesmo sem fuzil pega fogo a filha
Se a minha boa estrela ainda brilha,
primeiro gozo a mãe, depois a filha.

45
De orgulhosa mulher nunca te faças:
que a provar do meu ferro já te dei;
já te apertei como se fosse massa,
e como farinha já te penetrei.
As flores tuas, de tamanha graça,
antes de qualquer outro, as desfolhei.
Tu bem sabes se sou, e é quanto basta,
leve ou pesado; nada mais direi.
(apud Cit., 119)

Dos "Limericks"[1] Modernos vem o gosto pelo humor de um Eros macabro:

Uma linda nativa do Nilo
Foi fodida por um crocodilo.
Ficou-se sem saber
Se ela teve prazer
Pois ele a engoliu depois daquilo.
(apud Cit., 143)

Alguns analistas da literatura latina atribuem a Petrônio o que dele disse Tácito nos Anais, onde é retratado como Arbiter Petronium, cortesão e negociante, consagrado ao sono durante o dia e ao vinho e às mulheres, à noite. Árbitro do gosto refinado e libertino, epicurista apurado nos prazeres da mesa e da cama, ativista da poesia galante, este, conforme Tácito, viveu no século I, sob Nero, de quem escarneceu e após suicidou-se (em 66 d. C.) para fugir à vingança do Imperador, como este fizera com Sêneca. Registra-se, no entanto, mais de dez homônimos de Petrônio, sendo, por isso mesmo, a autoria do Satíricon de prolata atribuição, tão difusamente passível de compartilhamentos.

Romance de costumes, surgido no período da decadência literária, histórica, política e econômica de Roma, Satíricon é peça de prosa

[1] Informa José Paulo Paes (*Cit*., 168) que *o limerick é um tipo de poema humorístico de uma só estrofe de cinco versos rimados*. É intimamente inglês e o nonsense é sua outra marca característica.

e poesia, cujas cenas decorrem em Nápoles e arredores, contando as aventuras (e desventuras) de Encólpio e Ascilto, perseguidos por Príapo, por desvendarem uma cerimônia secreta do deus. Na fatura parodística dos romances amorosos dos gregos, substituindo arquétipos de idílios idealísticos por tipos devassos da cena cotidiana latina (pederastas, ninfomaníacas, alcoviteiras, criados venais, estalajadeiros corruptos, escravos desclassificados, políticos parasitas etc.), Satíricon é sátira dos costumes desviados das classes sociais aristocráticas e parasitárias. Considerado o mais licencioso documento da literatura latina, expressava os costumes do *high-so* latino com realismo desconcertante, riso e vocabulário na mesma dimensão crítica.

Caio (ou Tito) Petrônio talvez seja o árbitro moralista que deseja ver purgados os costumes romanos através da intervenção cômica e dramática, com a ironia sarcástica levada às últimas conseqüências. Na edição de que nos servimos (1970), o relato espelha a decadência e confusão de valores no decadente Império Romano em que as personagens protagonistas são dois jovens epicuristas cínicos, burlões, obedientes apenas à lógica dos sentidos, pícaros desajustados ao meio, desastrados nas ações, acomodados às circunstâncias curiosas e vivenciando experiências que transitam entre o inusitado, o insólito e o incomum, indo ao reino das mais insensatas extravagâncias dos prazeres da mesa, do vinho e da cama.

O relato começa e se desenvolve de forma mais ambígua, confundindo prazeres de homens com homens, mulheres com mulheres. Os protagonistas aparentemente são liberais para vivenciar experiências múltiplas. A suruba é a regra geral, mas livremente, sem a atmosfera da perversão *sádica*. Uma demonstração dos limites de permissividade auto-contemplativa é dada por Licas, assim disposto a fornecer sua mulher, Dóris, às libações eróticas: - Usemos de astúcia; para possuíres Dóris, deixa que Licas te possua (PETRÔNIO, Cit., 12). *Satíricon* tem o seu tanto de misoginia, classificando as mulheres como aves de rapina, a quem não se pode fazer qualquer bem sob pena de ser liqüidado. O relatório protagonista encadeia-se e entrecruza-se com outros relatos, passando em revista, malevolamente, as desgraças corruptoras de Roma. No banquete em casa de Trimálquis, por exemplo, a exuberância perdulária de pratos e a exibição ostentatória de travessas de ouro e prata são alegorizações satíricas dos costumes hedonistas e malsãos dos romanos.

As desditas de Encólpio se assemelham, *mutatis mutandis*, às do byroniano Don Juan, compelido, por naufrágio e escravidão, aos amores seqüentes nos países em que aporta. Com a diferença óbvia de que o amor cantado pelo protagonista de *Satíricon* era o amor homossexual, cuja prática era liberada no universo grego, desde que o amante passivo não tivesse pelos no corpo.[2] Um desastrado amante de homens e mulheres, Encólpio vem a broxar com Circe, que considera a impotência (ainda que temporária) uma afronta mortal. É um anti-Don Juan que admite: Soldado cheio de ardor, não pude achar minhas armas no momento da luta (Cit., "Capítulo CXXX"). Adiante, Encólpio anuncia vitoriosa recuperação mediante o soerguimento do pênis: O culpado ergueu a cabeça e repeliu a mão da velha, que estava estupefata com a enormidade do prodígio (Cit., Cap. CXXXXI). Encólpio, entretanto, se torna um anti-Don Juan, desmoralizado depois de duas tentativas diante da infinita beleza e disponibilidade de Circe. Isso dá o que pensar simbolicamente, conquanto haja sátira na lamentação da velha bruxa Proselenos: nem moças nem rapazes podem tirar partido de sua mercadoria (Cit., cap. CXXXIV).

No *Satíricon* são criticados todos os desvios da norma moral, avançando até nas questões da ética religiosa – valor sagrado mesmo para as civilizações pagãs, porque impositivo do universo mítico. O dinheiro corrompe os rituais de sacrifício sagrados pela tradição, o que se verifica no ritual heterodoxo para recuperar a potência do indigitado Encólpio, introduzindo-se um falo de couro, salpicado de pimenta e urtiga pisada e untada com azeite, sucessivamente, no ânus do pobre, e mesmo assim sem resultados aproveitáveis...

Na esteira da tradição do Satíricon é o Decamerão, de Boccaccio, *comédia terrena* obedecendo a uma lógica rigorosa de composição moralista, cujo princípio material é descrever a vida dissoluta de frades corruptos, maridos imbecis, mulheres devassas, com um humor carnavalizado, relatos entre o idílico cristão e o realismo grotesco, sem jamais descer o calão cerimonioso, mesmo nas mais cruas fontes de enredo erótico. Documenta-se um certo tom de *non-chalance* do narrador logo no *Proêmio*, que anuncia sua intenção de narrar cem

[2] Neste sentido, *Satíricon* reitera a tradição entre gregos e romanos da preferência do amor sensual aos rapazes (tomados como femininos) e mesmo às mulheres, *tratadas* como se fossem rapazes.

novelas, ou fábulas, ou parábolas, ou estórias, sejam lá o que forem (Cit., 10) como se indicasse, na imprecisão do gênero narrativo, sua *falta de certeza* sobre o significado do relato.

O Decamerão representa o relato pluridimensional de 10 sobreviventes da grande peste que assolou a Itália no século 14 – 7 mulheres e 3 homens que se refugiam no campo e se ocupam em preencher o tempo de suas angústias com a tradição da oralidade disposta em 10 novelas para cada uma das 10 jornadas, dez dias de relatos para entreter e motivar o ânimo enquanto a peste [...] causava mortandade (Cit., 10). O narrador é oblíquo e dissimulado, fornecendo pistas esquivas de que quer agradar às mulheres, que dele mereceriam a proteção e o amparo. O objetivo do narrador reparte-se em didatismo e reflexão morais:

> As já referidas mulheres, que estas novelas lerem, poderão obter prazer e útil conselho das coisas reconfortantes que as narrativas mostram. Saberão aquilo de que é conveniente fugir e, do mesmo modo, aquilo que deve ser seguido. Não acredito que prazer, conselho e exemplo sejam obtidos sem sofrer-se aborrecimentos. Se forem obtidos sem aborrecimentos (e apraza a Deus que assim ocorra), aquelas mulheres rendam graças ao Amor, que, por me libertar dos próprios laços, permitiu que eu atendesse aos prazeres delas. (Cit., 11).

O relato registra o ano de 1348 e a cidade de Florença como tempo e lugar da ação do novelário, e o motivo é a peste que dizima populações inteiras na Itália de então, uma mortífera pestilência que ocorre em razão de nossas iniqüidades, [...] atirada sobre os homens por justa cólera divina e para nossa exemplificação (Cit., 13). A epidemia espalhara a morte, a destruição, o isolamento e a completa ausência de solidariedade. Parentes se abandonavam: pais a filhos, irmãos a irmãos, a mulher a seu marido etc. Diante do geral desespero e em face da morte iminente, as pessoas revalorizam a vida, refletem sobre o destino de suas almas, redescobrem o prazer erótico e, assim sendo, pecam contra as leis da obediência e entregam-se a prazeres carnais (Cit., 21). Como o Senhor de Ciapelleto (notário de má fama e homem corrupto que viraria santo por conta de sua lábia e burla), que apreciava as mulheres como os cães as bengalas (Cit., 28), agindo nos opostos para obter o seu prazer.

O Decamerão reúne oralidade, contação de histórias com fundo moral, malícia erótica, dissimulação, ironia e humor picante. O humor satírico atinge, principalmente, os frades e freiras, hipócritas em seus conventos de dissimulação e lascívia, a corte pontifícia em Roma, os arraiais da Inquisição que não teria prestado atenção em Boccaccio, que dela escarnece ainda como corrupta e simonita. Diz a narradora da segunda novela, primeira jornada, por exemplo, que em Roma, cometiam, desonestissimamente, o pecado da luxúria; pecavam não apenas por luxúria natural, como ainda por atos de sodomia (Cit., 38), denunciando também a perversão de outros vícios como a gula, a avareza, a bebidice, a simonia, a venda da justiça etc. Não é à toa que assim raciocina o abade de um mosteiro beneditino: pecado oculto é pecado meio perdoado (Cit., 43), preso de tesão por uma donzela sensual atraída à cela de um jovem monge.

As histórias se encadeiam, alternando-se homens e mulheres sobreviventes, que entre si comentam-nas e seqüenciam. Criticam os vícios do tempo, como a hipocrisia e a leviandade de frades que oferecem ao povo sobejos melhor destinados a porcos ou jogados fora. Como Dante na Divina Comédia, Boccaccio no Decamerão também cita personas reais, com seus nomes próprios. Também identificado com a moralidade dantesca, o erotismo boccaccioano é um erotismo contido, lacunar, cheio de indicações indiretas, próprias do estágio que reúne dez jovens numa comunidade de intenções que permanecem entre o entretenimento como manobra diversionista ante a tensão e o trauma da peste contingente, o gesto da dança e do canto, a história de moralidade, proveito e exemplo – como seriam as histórias de Trancoso, dois séculos mais tarde.

É, portanto, um erotismo mitigado pelas circunstâncias traumáticas e pastorais (acompanhados, a intervalos, pela lira e pelo drama), sem espaços para profundas perversões morais ou violências abruptas de um sexualismo *a la* Don Juan ou Sade ou Masoch, embora possam ser com eles perfilados. As moralidades se incluem no mote da honra distinguida e compensada, a exemplo das histórias da Imperatriz Porcina, do martírio de Santo Aleixo ou Santa Catarina, trovadas pelo vicentino Baltasar Dias. São moralidades mais ao gosto panteístico da Idade Média que do linear senso de equilíbrio renascentista. São também histórias do universo cavaleiresco de valorização dos códigos cristãos de retidão moral (inscritos na Igreja Primitiva), em que

cabem os típicos do universo charlatão, do pícaro de um Buscón ou do Lazarrillo, da alcoviteira Celestina etc.

Mas o Decamerão reserva-nos surpresas de forma e conteúdo. Lances curiosos e mesmo pitorescos se encontram na décima novela da segunda jornada, na qual uma jovem esposa de circunspecto juiz é seqüestrada no mar por um pirata e, frente ao marido que a quer de volta, repele-o com o argumento de que prefere viver com o seqüestrador, pois o marido já a repelira antes, preferindo o estudo das leis ao anatômico de suas formas de mulher jovem. Isso porque, justificava a ex-seqüestrada, o Desejo assim a autorizava, pois o marido não cultivava o meu pequeno campo íntimo (Cit., 138). A mulher prefere o pirata ao marido, e com um discurso recheado de indiscrições da fala alusiva: Vim ter às mãos deste (sic) homem e com ele vivo neste quarto, conforme com o que quis Deus, piedoso protetor de minha mocidade; neste quarto jamais se sabe o que seja feriado, segundo os que você observava. Repito: daqueles feriados que você, mais servo de Deus que serviçal das mulheres, com tanta freqüência celebrava [...] pelo contrário, de dia e de noite, aqui se trabalha e se fia a lã [...] Por tudo isso é que quero ficar com ele, e com ele trabalhar enquanto tiver mocidade; quero deixar os dias de festas, os perdões, os jejuns para a velhice (Cit., 138-139). E mais intensifica a agudeza de sua escolha a brava mulher, que submete o repelido ao supremo opróbrio de ouvir o que terminará por enlouquecê-lo e levá-lo à morte: Se neste momento estou em pecado mortal, também o estarei com a mão de pilão engolida [...] Paganino me tem em seus braços durante toda a noite; aperta-me; morde-me; e, quanto ao estado em que me deixa, diga-lho Deus (Cit., 139). Tresloucado, antes de morrer, o marido dizia aos que o cumprimentavam uma máxima com sabor de ambigüidades: - O mau buraco não conhece fechadura (Cit., 140). Essa história do Decamerão demonstra, afinal, que *proveito* e *exemplo* não dispensam a força de Eros.

Se não tem um erotismo explícito, escancarado nos gestos e nas falas, o que sobreleva no Decamerão é um erotismo nem romântico ou realista *avant la lettre*, antes intimista e sutil, pleno de sugestões e ironia. A partir da Terceira Jornada, no reinado de Neífile – o que trata do Desejo – a burla irá ocupar um centro gozoso no relato. Logo na primeira novela, um jovem, fingindo-se patético surdo-mudo, cobre todo um convento habitado por oito monjas e uma abadessa, fazendo-se pai, rico e famoso, de fradezinhos... Na segunda, um palafreneiro do

rei usa como disfarce o manto real e usufrui dos favores da cama da rainha. Logrado pelo embuste, o rei tosa os cabelos do palafreneiro para denunciá-lo e levá-lo à forca. Sabido, o palafreneiro tosa os cabelos de todos os seus companheiros e escapa da morte, pelo ardil. Ainda que corneado, o rei opta pelo silêncio conveniente, apenas pedindo ao desconhecido burlador que não torne a burlar... A terceira novela já abre com a sugestão de Filomena, que narrará uma burla que, realmente, foi cometida por uma linda mulher (Cit., 153). No relato, Boccaccio escarnecerá, pela voz narrativa de sua personagem: A burla seria feita com prazer contra qualquer secular, tanto mais porque é verdade que os religiosos, na maioria, são tolos (Cit., 153-154).

Aqui a *burla* toma aspecto de gênero narrativo, na direção do *ridendo castigat mores* horaciano. Escarnece o narrador dos frades que se locupletam e empanturram nos mosteiros e se crêem soberbos de sabedoria, sendo enfatuados de vileza de espírito, oportunistas, gananciosos, lúbricos, escondidos e cevados como porcos. Ainda ecoa a voz de Filomena, uma dentre os saídos do trauma da peste: nossa cidade está mais repleta de burlas do que de amor ou de fé (Cit., 154), restringindo o relato à mínima evidência de nomes, pois os protagonistas de sua história e outros permanecem ainda vivos. Teorizando sobre o objeto da burla, quando o melhor seria permitir que o fato ficasse restrito a uma atmosfera de riso (Cit., 154), a narradora parece refletir que é preferível o *riso* (a burla) que o *siso* (o drama), pois o momento que atravessam é grave demais para intensificá-lo na asfixia dos espíritos...

A quarta novela é também história de logro e burla, esperteza erótica que confirma a linha seguida pela terceira novela: a mulher apetitosa que usa o ardil do falso testemunho numa confissão para induzir o homem que ama a possuí-la. E o faz mediante a *confissão* de *ignomínias* a um frade néscio. Na quarta novela, a mulher de outro frade néscio, Fr. Puccio, engana-o com outro frade, que a faz *brincar* sexualmente, pois o marido, na hora da *brincadeira* só queria saber da vida de Cristo e dos sermões do Fr. Anastácio ou das queixas de Madalena etc. O Fr. Felix, em vista de mulher tão bem dotada de formas, notou logo qual seria a coisa de que ela mais carecia (Cit., 161). O humor da quarta novela excede a todo o humor do Decamerão, pois conta com as ambigüidades, os duplos sentidos, manejando a *penitência* que Dom Felix impõe a Fr. Puccio. Ao Paraíso todos iriam, especialmente

a mulher, que, pelo seu procedimento, vivia em grande precisão daquilo que o monge, como homem misericordioso, lhe dava com grande abundância (Cit., 163). O humor sardônico recrudesce na oitava novela quando, a uma dama que lhe optempera o furor sensual incompatível com a santidade de seu posto, responde espertamente o abade que a santidade está na alma; o que lhe peço é pecado de corpo (Cit., 188).

A Quarta Jornada, sob o império de Filóstrato (em grego = *abatido pelo amor*), tratando dos amores infelizes, começa com episódio de Tancredo, príncipe de Salerno, que mata o amante da filha e manda a ela o coração do mancebo. Induz a pensar na atmosfera do *convidado de pedra* de Don Juan. Atmosfera de terror e culpa, como a da nona novela em que um marido dá de comer à esposa o coração do amante, que ele mata. Essa história ilustra todo o repertório trágico da Quarta Jornada, contrastando com a Quinta, que tem sugestões de cornidão conformada até com a sodomia...

A Sexta Jornada, sob o governo de Elisa, é de origem graciosa, com ditos espirituosos, prontas respostas, esperteza, argúcia e ardil para escapar da perda, do perigo ou da zombaria. É o caso da sétima novela, contada por Filóstrato, que narra a história de uma adúltera que se safa de ser queimada viva porque protesta contra a unilateralidade da lei e porque o marido não a *procurava* regularmente, deixando *sobras* de um *afeto* que ela presumia ser direito seu dá-las a quem delas precisasse... A Sétima Jornada, capitaneada por Dionéio, trata dos enganos das mulheres a seus maridos e da notação ou do alheamento deles para os usos do amor carnal. A primeira novela é feita só de risos, com a mulher dizendo ao *fantasma* que não pode visitá-la nessa noite em que o marido está em casa e que o *fantasma* deve ir ao horto comer a janta que lá deixara para ele. E o marido crédulo assente com a farsa, consumando-a pela voz da esperta mulher. A segunda novela confirma o vezo hilário da Jornada com a história de um marido lesado, um amante oportunista e salafrário e uma adúltera esperta, que *vende* uma barrica onde mandara o amante homisiar-se...

Os frades de Boccaccio antecipam a ligeireza hipócrita e boçal dos religiosos de Gil Vicente. O Decamerão assinala também uma espécie de *vingança* antecipada das mulheres, que aqui praticam a burla e o logro mais espertos, com o assentimento estúpido dos corneados, tudo em nome da legenda Viva o amor e morra o centavo (Cit., 364). De todas as artes do logro, tem a mulher capacidade de

superar – parece *dizer* a sentença da Sétima Jornada. A Oitava Jornada, tendo Laurinha como rainha, trata exclusivamente de burlas que se praticam, todos os dias, ora mulher contra homem, ora homem contra mulher e às vezes homem contra homem (Cit., 397). Nessas histórias de burlas, mais importa a própria burla que a motivação erótica que se encena como pano de fundo. Até porque muitas burlas são apenas *burlas*, não caracterizadas como burlas *eróticas*, embora tenham para com estas decisivas impregnações.

A Nona Jornada também segue tal receituário, com umas monjas buscando arranjar, do melhor meio ao seu alcance, a própria felicidade (Cit., 475), ou um homem a quem fazem crer que está grávido, ou uns hóspedes em qüiproquós com seus hospedeiros, deitando-se com mãe e filha e contando ao marido e pai suas aventuras, todos salvos pela esperteza da mãe que dizia ser um dos hóspedes rematado sonâmbulo, para salvaguarda das honras cavaleirescas, lucidez e senso de hombridade entre cavaleiros.

Na conclusão de Boccaccio ao seu Decamerão, um artifício engenhoso, para que o leitor se recomende ao *prestígio da virtude* e só leia novelas que deleitem seu espírito, deixando de lado as que picam, uma vez que todas as novelas trazem, no início, a fim de que ninguém se engane, a indicação do que elas possuem em seu contexto (Cit., 581). Não é sem ironia que Boccaccio fala da extensão de algumas histórias ou do tom forte (sobretudo contra frades) adotado em outras. Desculpa-se especialmente ante as mulheres, proclamando com uma ponta de malícia: lembrem-se de mim, se, por alguma coisa, alguma de minhas novelas lhes deu a recompensa de a terem lido (Cit., 582).

O universo oriental também é pródigo de manifestações eróticas, aqui tratadas como arte e deleite quase reverenciais. Dois ícones são particularmente singularizados nesse percurso: o Kama Sutra e O jardim das delícias. O primeiro, atribuído a Vatsyayana (tradução da edição inglesa por A. B. Pinheiro de Lemos, São Paulo: Círculo do Livro, s.d.), é estudo clássico das artes do amor, provavelmente escrito no século III da era cristã. Ultrapassa o mundo contemplado como assunto (a Índia, de onde é originário) e espelha toda a sabedoria oriental, da velhice, sobre as artes da sensualidade, sem quaisquer vestígios de viés obsceno. Somente no século 19 travamos conhecimento com o Kama Sutra, sob o argumento de sua originalidade e expressão

correspondente à importância do prazer físico como estimulante ao conforto espiritual dos indivíduos. Não é *livro quente*, de sexo aberto e descontraído, mas um livro técnico, quase frio, compensado pelas belas iluminuras que ilustram as famosas posições sexuais. Uma única seção trata das *técnicas do amor físico*. As demais são cerimoniosas dos mais distintos matizes da relação amorosa do homem e da mulher, da vida de um casal, desde a mobília da casa e cuidados com o jardim (sic) ao comportamento social e sensorial relativos ao homem e à mulher.

Kama é o Eros hindu e significa *prazer dos sentidos* (não exclusivamente o sexual). Kama Sutra, em significado literal, representa a reunião de aforismos sobre o prazer, provavelmente escrito por Mallanaga Vatsyayana entre o II e o V séculos de nossa era. Há mesmo um rigor moral e censório contra os insaciáveis, os escravizados à paixão sensual (Cit., 22). O livro defende a certeza de que a Ética, o Intelecto e o Amor (*Pharma*, *Artha* e Kama) nunca devem separar-se. Em *De rerum natura*, Lucrécio recomendava total passividade à mulher, uma passividade imóvel para que a esposa pudesse procriar. As que se mexem no coito seriam as prostitutas, para atraírem os homens e não conceberem. O Kama Sutra assim igualmente recomenda, sendo tarefa da mulher satisfazer (saciar) o homem, nisso consistindo o seu próprio prazer. No entanto, também recomenda que o prazer da mulher esteja assegurado, devendo vir mesmo antes do do homem.

O Kama Sutra é um manual de delicadezas na arte de amar, mas insinua alguns golpes fortes e gritos de paixão, ou o sexo que perturba o equilíbrio para provocar os sonhos mais grotescos (Cit., 82). De qualquer forma, é bem menos ativado eroticamente que o seu sucedâneo, O jardim das delícias: costumes, práticas e estímulos sexuais, do Xeique Nefzaui (Trad. Marcos Santarrita, Rio de Janeiro: Cátedra, 1981).

Escrito entre 1349 e 1433, tarefa encarada pelo erudito autor como desenfado de funções públicas que o desagradavam, obra transitiva da cultura antiga para a moderna, O jardim das delícias trescala e privilegia humor e imaginário para o tratamento dos assuntos da sexualidade, desde as técnicas e os processos a métodos de higiene e outras informações de e sobre o sexo, numa ciência incipiente que inclui painel de costumes, a arte refinada dos modelos sexuais e, mais, a cosmovisão religiosa atinente ao tema. Tem ainda extravagâncias assemelhadas ao Don Juan, como um cavalheiro bem dotado que deflora, em uma só jornada, nada menos que 80 virgens. Mas equa-

liza, ao contrário do Don Juan, as relações homem/mulher, nivelando esta última em direitos e inteligência, fervores e competência quanto às boas artes do labor sexual, inscrevendo ainda, entre surpresas e novidades, imagens temperadas de deleite e satisfação.

Há quem filie, ou compare, o Xeique Neufzaui, pelas lembranças que seu livro evoca, ao Aretino do Amor conjugal e ao Rabelais de Gargantua/Pantagruel, particularmente quanto à glorificação da vulva e outros atributos da mulher, como os seios e as coxas. O jardim das delícias alude às propriedades e aos predomínios das gerações, ao sexo em suas diversas manifestações (homem/mulher) e tem ainda muito de prosa de ficção. Contém declarações ousadas, à semelhança do que diria um Don Juan Tenório: a mulher só ama o homem em virtude do coito (Cit., 7), ou, então, segundo o depoimento da poeta Leila, para agradar ao seu amante Meruane que lhe perguntara sobre o que a mulher busca no homem: se o homem não é forte e rico, jamais obterá coisa alguma das mulheres (Cit., 8).

O bobo Bahlul, tendo um misto de perfil donjuanesco porque seduz com a declamação de versos e com as sentenças da mais-valia da posse, diz o que Don Juan provavelmente diria: Meu pensamento único é para o amor e a posse de belas mulheres [...] Eu curo aquelas que sofrem por amor e levo o consolo às suas vaginas sedentas (Cit., 19). Bahlul, fazendo sucumbir a beleza da mulher pela poesia, declara: Toda a minha ambição jaz no amor e no coito com as mulheres (Cit., 19). E declamando, auto-suficiente: Se meu membro está sem vulva, fico em estado pavoroso (Cit., 20). Seu relato excita como o lirismo erótico de Jorge Amado e a seduzida reduz-se a uma serva do fatal desejo, pois a mulher pode sempre ser excitada com palavras de amor (Cit., 22). O astuto Bahlul tem o imaginário e a sabedoria maliciosa das fábulas árabes, ganhando o corpo e a túnica da mulher que o queria subverter.

O jardim das delícias figura um donjuanismo irresponsável e temerário na pele de um escravo núbio que, auxiliado por uma proxeneta velha, aprisiona esposas para delas usufruir, pela violência. Esse donjuanismo é castigado pela justiça real, que corta ao sedutor as orelhas, o nariz, os lábios e o sexo, que colocam na boca do infeliz. E assim um desastrado Don Juan é enforcado e desmoraliza-se uma usurpação inadequada, como a que se faz do 223º versículo do Corão, tornando o don juan uma passagem esquisita no Jardim, dispondo-se a falar sobre as várias posições do coito ou atribuindo a Deus a

recomendação: as mulheres são vossa messe. Utilizai vossa messe da forma que vos agradar. A moral islâmica não permite a relaxação de costumes, podendo o desejo masculino exercitar-se à larga, contanto, certamente, que o coito seja praticado no local a ele destinado, isto é, na vulva (Cit., 59). Tal recomendação se presentifica até na alusão inconsciente, pois, segundo O jardim das delícias, sonhar com vulvas é de bom augúrio para o homem em todas as suas empresas.

Sempre recorrendo à poesia para cantar (ou defender-se contra) a mulher, o espírito árabe atribui a ela toda a sorte de males que infestam a vida do amador. O desprezo à mulher (ardilosa por natureza e ofício) seria assim um código típico de um donjuanismo associado ao pensamento e feitio orientais. Não devemos esquecer que o Don Juan original é de Sevilha, capital da Andaluzia, portal de entrada da influência moura, havendo até um capítulo d'O jardim das delícias consagrado ao universo feminino, o capítulo XI, que se desenvolve "Sobre as manhas e traições das mulheres", assim condenadas pelo Corão e tidas como piores que Satanás.

O sofá, de Crébillon Fils (Trad. Carlota Gomes, Porto Alegre: L & PM, 1992, Coleção "Clássicos Libertinos", do francês Le sopha, conte moral, publicado 1.ed. em 1742) é romance do século 18, de projeto libertino, com propósito moral. Narra reveses femininos, alternando graça e catástrofe, sempre de forma picante, tendo em Amanzei um narrador diferente, sofisticado, insólito, por ser narrador-sofá, ou sofá que narra o que se passa em suas acomodações, no formato das Mil e uma noites.

O relato aponta, no entanto, para um caráter redentor: o sofá e seu entorno serão reabilitados quando um jovem casal, puro e de boa fé, nele se instala, tendo suas iniciações amorosas sem malícia, antes desvelando-se com todo o encanto do amor verdadeiro, superando a ambiência devassa e impostora de ocupantes remanescentes, cheios de falsas virtudes e hipocrisia religiosa, superficialidades da vida galante e mundana.

O sofá cumpriu um surpreendente roteiro de celebridades, alcançando 25 edições somente no século 18, apreciado por Voltaire, Rousseau e Diderot. É livro libertino sem qualquer ressaibo de grosseria de linguagem, seja na forma do palavrão, seja na obscenidade explícita. Como em outras obras de semelhante linhagem, freqüentemente o que predomina no percurso

libertino afeito ao mal é uma expressão (ora grosseira, ora perversa, ora desconfortável) do mal-estar nocional face ao jogo da eroticidade devassa, inconseqüente, irresponsável e cínica, diante do que pode se tornar um imperativo ético da sociedade em restaurar a dignidade do amor como tributo e valor paradigmáticos, eternos e incontornáveis. Por isso, O sofá busca o eixo da alma liberta (oposta ao corpo libertino), alma e espírito consagrados no homem com valores a serem preservados.

A libertinagem aventureira, narcísica, perversa e, não raro, infeliz revela, n'O sofá, o vazio do homem indiscernível, presa de uma sociedade que o produz e, paradoxalmente, o repele – como às prostitutas. As infrações são conduzidas à pena da exclusão ou do aparato extraordinário do ridículo, em que pese o fato de o poder, a moda, a sociedade movimentarem o corpo amoroso ao nível e no ritmo de sua expressão mais abjeta, dissimulada pela hipocrisia em falsos interditos, ou interditos de fachada, abertos a códigos de conveniências recíprocas ou sensos morais suspeitos por sua ausência de sinceridade.

Talvez por isso, diz Jean Sgard, no prefácio de O sofá: Obter favores ainda não é nada para o libertino; ainda é preciso que a vítima confesse a sua dependência, renuncie ao seu orgulho (*Op. cit.*, p. 14). E acrescentamos: confesse também sua condição de corpo exposto à fraude, à burla, à desmoralização seguida no curso de um projeto libertino. Tais vítimas são submetidas à extorsão moral, à sevícia de sua vontade ou cidadania, circunscritas ao escárnio público ou à confissão da errância por amor ou ódio ou confusão estabelecida pelo travamento da dignidade moral a que foi dolorosamente compelida.

N'O sofá, o vocabulário das paixões se descortina pelo exercício do poder de um ser sobre outro, com predomínio da má-fé, vaidade, arrogância e soberba. Conflitos, revelações e desenlaces são peças que aqui se costuram à luz da burla ou dos desencontros morais. Crébillon Fils usa o distanciamento espacial para melhor testemunhar sobre os desvãos de seu tempo e sua sociedade, situando a ação do romance na corte do sultão Schah-Baham, neto daqueloutro monarca domado pelas histórias de Scherazade, também avó do poderoso. Apresentado como banal, este descendente determina que seus súditos mais próximos contem histórias à semelhança dos contos morais que livraram sua ancestral da morte e agora o livrariam do tédio.

Por ser adepto do Brama (e talvez do platonismo do mito da caverna) e por acreditar na metempsicose, Amanzei (que inicia os

relatos) diz ter sua alma, antes de ser Amanzei, transmigrado para um sofá e daí a ele próprio. O sofá-alma é assim volúvel, passando de lugar a lugar, de dono a dono, renovando-se em cada episódio (às vezes, capítulos), testemunhando danações (ou mortes, por adultério) e orgias sensuais. O relato, todavia, é morno, nada tem de picante ou malicioso e freqüentemente conduz ao tédio. Em suma, nada tem de *erótico*. É antes, na maioria dos relatos, absolutamente broxante.

A alma-sofá transmigra (ou é *instalada*) de um a outro móvel sofá. O narrador-sofá recusa a onipotência/onisciência, contentando-se em relatar apenas o que documenta do lugar e do contato a partir de onde está *instalado*. Há capítulos que orientam o relato estritamente em tons retóricos, como o longo debate sobre o vício e a virtude travado por dois amigos na iminência de se tornarem amantes (cap. IX) à sombra de uma virtude que não desempenham e do apelo ao vício que dissimulam.

Antes de "Clássico Libertino", O sofá representa as inconstâncias retóricas de torneios amorosos julgados infiéis sob a ótica de uma narrativa insípida, com as intervenções abúlicas de um sultão idem. O próprio sultão beócio, que protagoniza e centraliza os relatos que provoca, sentencia: Estes são discursos que me aborrecem furiosamente (Cit., 153). Um dos últimos relatos assume características de diálogos filosóficos, ao método socrático-platônico, e nem assim salva o conjunto da derrocada da libido em obra que não faz justiça ao *prestigio* da coleção.

BOCAGE escreveu Poesias eróticas, burlescas e satíricas. No prólogo (ou Nota do Editor, ou *Advertência* propriamente dita), as justificativas para a edição desse Bocage insustentado vêm cercadas de filigranas moralistas, cuidados e resguardos para o acertado fundamento que omitiu da publicação das obras completas de Bocage as *escabrosas* mealhas de seu espírito jocoso/obsceno etc. O final da *Nota* é curiosíssimo, aludindo

> àqueles para quem (na frase de um nosso amabilíssimo contemporâneo) é mais alto escândalo escrever um beijo do que tomar cento esses têm em si mesmos contra o veneno do livro um preservativo tão fácil quanto infalível: não o comprem nem o leiam, e ficaremos em boa paz. (Cit., p. 8).

As sociedades fechadas, é claro, anatematizam a sexualidade e os corolários de erotismo como um insulto anárquico à ordem legal. Mas Bocage, como outros poetas satíricos, usa o sensualismo erótico como arma eficaz para escarnecer dos desvios da norma, preso à ética consignada na máxima horaciana do *castigat ridendo mores* para, extraída do riso, reorientar os desviados. Assim fará, por exemplo, com as estâncias da Ribeirada, livro que conta, em estilo épico (!), as ações famosas do fodaz Ribeiro,/Preto na cara, enorme no mangalho (Cit., 11), conforme um "Canto Único" em decassílabo heróico, que estimula no poeta a libido narrativa: Que eu com rijo tesão pego na pena (Cit., 11).

O poema é versado em oitavas heróicas, decassilábicas, como em Os Lusíadas, rimando os versos finais. O herói Ribeiro é um preto castiço [...] cujo nervo é de sorte, e tem tal vulto,/ Que excede o longo espeto de um cavalo [...] e ora arromba as paredes quando mija (Cit., 12). Filho de Vênus, é um Príapo negro, rei dos caralhos, preferido das putas mais expertas, a quem se recomenda: Mas não lho metas todo, pois receio/ Que a possas escachar de meio a meio (Cit., 17). Tais são os atributos do feraz Ribeiro:

> O fodedor maldito não descansa
> Sem ver chegar o dia em que os marmelos,
> Que tem juntos do cu, dêem cabeçadas
> Entre as cândidas virilhas delicadas (Cit., 19)

Em "A empresa noturna", Bocage pratica versos brancos, tendo Nise como inspiradora e praticante de esmerada fornicação. O sátiro destitui Nise da aura sagrada de musa elevada, como o faz Cláudio Manoel da Costa e outros árcades. O mesmo caso se aplicaria na "Epístola a Marília" que, no entanto, escandaliza ou se presta, como os demais elementos bocageanos, à sátira mais descabelada associada ao universo da chulice. O poema "Cartas de Olinda a Alzira", guardadas as proporções, corresponderia a uma tímida contrafação ao donjuanismo masculino, opondo e percorrendo símiles de *aconselhamentos* donjuanescos na prática feminina. Apesar de tímida, a *mestra* Alzira disciplina novos rigores à discípula Olinda com autonomias de satanismo: Tais vilipêndios valem o que eu gozo:/Venha a rançosa, vã teologia/Crimes fingir, criar eternos fogos/Eu desafio os seus sequazes todos,/Eu desafio o Deus, que eles trovejam!.../Nos mais puros deleites embebida,/Bem os posso arrostar, posso aterrá-los (Cit., 119-120).

O poema progressivamente vai ganhando contornos de mais intensa ousadia e arrebatamento erótico, à luz de um safismo memorial do feminino libertário, anarquicamente deplorando o poder do macho:

> entre meus joelhos
> Seus joelhos encravou, e com seus dedos
> Procurou dividir da estreita fenda
> Pequenos fechos, sobre as quais, de chofre,
> Assestou o canhão, que me assustava.
> [...]
> Meus gritos abafando, me rasgava (Cit., 125)

> [...]
> E o membro, que tentava trespassar-me,
> Da própria sanha aos ímpetos rendido,
> Sucumbiu, espermando horrendamente. (Cit., 126)

Mais leve e solta a fêmea, Alzira então se lança: É preciso morrer entre deleites,/E fora melhor não tornar à vida,/ Que conservá-la sem morrer mil vezes (Cit., 128). O *aconselhamento* de Alzira parece concluir sua deliberação por um óbvio percurso donjuanesco, afirmando: nos gostos de amor sempre há mudança,/ Amor sempre varia os seus deleites (Cit., 130) e vem na forma de um arrojo que mascara um fingido estranhamento. A resposta da discípula Ondina não se faz tardar: De valente impulsão, a cruel lança/ Rompeu cruento ingresso... trespassou-me (Cit., 138) [...] Levando o peso meu, entrou de modo/Que fiquei até às vísceras varada (Cit., 140).

Um malicioso Bocage imita Homero do final da Odisséia: Com róseos dedos a invejosa Aurora (Cit., 143). Em outro soneto bocageano manifesta-se um quase típico donjuanismo:

> Lá quando em mim perder a humanidade
> Mais um daqueles, que não fazem falta,
> Verbi-gratia – o teólogo, o peralta,
> Algum duque, ou marquês, ou conde, ou frade:

Não quero funeral comunidade,
Que engrole sub-venites em voz alta;
Pingados gatarrões, gente de malta,
Eu também vos dispenso a caridade:

Mas quando ferrugenta enxada idosa
Sepulcro ma cavar em ermo outeiro,
Lavre-me este epitáfio mão piedosa:

"Aqui dorme Bocage, o putanheiro:
Passou vida folgada, e milagrosa;
Comeu, bebeu, fodeu sem ter dinheiro" (Cit., 150)

Noutro soneto, Bocage desqualifica um membro grande como atributo da sexualidade: É porra de mostrar, não de foder (Cit., 151). Em outro, de tom donjuanesco, o Soneto VI, proclama Bocage, super-anárquico:

Não lamentes, oh Nise, o teu estado;
Puta tem sido muita gente boa;
Putíssimas fidalgas tem Lisboa,
Milhões de vezes putas têm reinado:

Dido foi puta, e puta dum soldado;
Cleópatra por puta alcança a coroa;
Tu, Lucrécia, com toda a tua proa;
O teu cono não passa por honrado:

Essa da Rússia imperatriz famosa,
Que ainda há pouco morreu (diz a Gazeta)
Entre mil porras expirou vaidosa:
Todas no mundo dão a sua greta:
Não fiques pois, oh Nise, duvidosa
Que isto de virgo e honra é tudo peta (Cit., 154)

Como Gregório de Mattos, Bocage investe na sonoridade do palavrão para explorar os múltiplos sentidos da expressão poética sensorial com objeto satírico. Em mais um soneto deliberadamente donjuanesco, glosa Camões de forma um tanto gaiata:

Amar dentro do peito uma donzela;
Jurar-lhe pelos céus a fé mais pura;
Falar-lhe, conseguindo alta ventura,
Depois da meia noite na janela:

Fazê-la vir abaixo, e com cautela
Sentir abrir a porta, que murmura;
Entrar pé ante pé, e com ternura
Apertá-la nos braços casta e bela:

Beijar-lhe os vergonhosos, lindos olhos,
E a boca, com prazer o mais jucundo,
Apalpar-lhe de neve os dois pimpolhos:

Vê-la rendida enfim a Amor fecundo;
Ditoso levantar-lhe os brancos folhos;
É este o maior gosto que há no mundo (Cit., 162)

O cínico e debochado soneto XIII tem o sainete deslavado da mais arrojada disposição erótica auferidora do projeto Falo:

É pau, e rei dos paus, não marmeleiro,
Bem que duas gamboas lhe lobrigo;
Dá leite, sem ser árvore de figo,
Da glande o fruto tem sem ser sobreiro:

Verga e não quebra, como o zambujeiro;
Oco, qual sabugueiro, tem o umbigo;
Brando às vezes, qual vime, está consigo;
Outras vezes mais rijo que um pinheiro:

À roda da raiz produz carqueija:
Todo o resto do tronco é calvo e nu;
Nem cedro, nem pau-santo mais negreja!

Para carualho ser falta-lhe um u;
Adivinhem agora que pau seja,
E quem adivinhar meta-o no cu. (Cit., 163)

Outra disposição donjuanesca encontra em Bocage o vezo satírico, a liberdade sexual vista sem peias morais. Bocage concilia Anacreonte e Camões, reunidos em copiosa peça satírica, glosando temas eternos em propósitos donjuanistas e humorísticos:

> Dizem que o rei cruel do Averno imundo
> Tem entre as pernas caralhaz lanceta,
> Para meter no cu na aberta greta
> A quem não foder bem cá neste mundo:
>
> Tremei, humanos, deste mal profundo,
> Deixai essas lições, sabida peta,
> Foda-se a salvo, coma-se a punheta:
> Este o prazer da vida mais jocundo.
>
> Se pois guardar devemos castidade,
> Para que nos deu Deus porras leiteiras,
> Se não para foder com liberdade?
>
> Fodam-se, pois, casadas e solteiras
> E seja isto já; que é curta a idade.
> E as horas do prazer voam ligeiras. (Cit., 167)

Em percurso semelhante ao de Sade, em outros níveis de peroração, Bocage satiriza as boas intenções dos escritos (e sentimentos) d'amores, figurando uma carta cujo naipe serve de alimpadura ao ânus de uma dama d'honor (Soneto XXIX Cit., p. 181,). No XXXII (Cit., 184) dessacraliza a beleza cortês e aparência de damas as mais formosas, que tanto defecam e têm o ânus fedido igual ao da plebe. Assim, conclui que se

> Caga o cu mais alvo merda pura:
> Pois se é isto o que tanto se namora,
> Em ti mijo, em ti cago, oh formosura!

A semelhante conclusão chega-se com a leitura do Soneto XXXIII, que descreve a dissolução das donzelas, a tudo encampando e justificando o bordão cínico da árdua empresa de zelar pelas honradas

donzelas européias face à queda do prestígio cavalheiresco: Entre nós ser amante é ser cornudo (Cit., 185).

Em Horas de prazer: coletânea/Marquês de Sade, Casanova, Boccaccio e outros (Trad. Márcio Suzuki et alli, São Paulo: Clube do Livro, 1988), o Prazer aparece freqüentemente como experiência de êxtase, à semelhança do que nutriam os mártires no cristianismo primitivo em calabouços romanos.

Há quem considere que ler sobre prazer é forma (sublimada) próxima do próprio ato sexual. Mas o prazer sexual é apenas uma das partes (certamente a principal) da concretização ou plenitude do desejo, o ideal passando a ser a complementaridade.

Os amores de Ovídio, com sua desenvoltura delicada, por vezes se aproxima de um modelo donjuanesco, o da busca transgressora da paixão sensual, ultrapassando os foros da convenção de valores e desejando a morte do marido da amante.

Horas de prazer alinha Sthendal como escritor erótico. Nada mais insubsistente do que ler o trecho de Crônicas italianas escolhido na seleção. Tudo, menos *eros* ou *horas de prazer* encontramos no relato do escritor francês.

Casanova aparece nada assemelhado a Don Juan quando afiança, a menos que não seja sincero: o homem não deve imaginar que os seus únicos deveres sejam os que agradam aos sentidos: estaria incorrendo num grave erro, cuja vítima poderia acabar sendo ele mesmo (Horas de prazer, Cit., p. 77). Embora admita ter lido Bocage (Cit., 114), as Memórias (eróticas?) de Casanova são um breve à luxúria, relatorial próximo do tédio, o mais esforçado do jactancioso e tímido, o menos arrebatador e estimulante à fantasia...

Onde o livro alcança mais celeremente o que parece ser sua proposta espetaculosa é na transcrição dos relatos de experiências da dupla Sade/Masoch, com este último (Leopoldo de Sacher-Masoch, um aristocrata) supliciado por Anna de Kottowitz em cerimônia de um eros peculiar, particularmente em Legado de Caim e História amorosa de diversos séculos. Além de Anna, também a esposa infiel, Aurore Rümelin, estimulada por Masoch, escreveu A Vênus de pele, onde o eros é desenvolvido na perspectiva masoquista como objeto para obtenção de um gozo nada convencional. O eros aqui adora a quem o castiga ou vergasta, assumindo uma auréola ou atitude de ado-

ração ao vício de sofrer. A sensualidade no predicado ou receituário Sacher-Masoch é vista como algo de sagrado, ritualístico, virtual, no horizonte esquemático de sofrer, agüentar torturas como uma espécie de prazer, principalmente se tais torturas eram infligidas por uma linda mulher (Horas de prazer, Cit., 61).

O austríaco Masoch era a perfeita antítese de Don Juan, pois acreditava na seguinte sentença, absolutamente antípoda à do sedutor sevilhano: ser escravo de uma mulher, de uma bela mulher, eis o que amo, o que adoro (Cit., 163). Adiante, seguindo o mesmo diapasão auto-flagelador: ela me prende e chicoteia, e dá-me pontapés, na exata hora em que pertence a outro (Cit., 163). Curiosamente, o relato de Masoch é o que mais instiga, estimula e erotiza essas Horas de prazer. Um Masoch arrebatado, Don Juan às avessas, obcecado pela expectativa do prazer, a mulher comandando o chicote:

> — [...] as dores que você me inflige são-me um gozo. Vergaste-me mais se isso lhe dá prazer. (...) Vergaste-me – supliquei – vergaste-me sem piedade [...] Chicoteie-me, eu lhe imploro; é para mim um prazer (Cit., 168).
>
> — Se você me ama, seja cruel comigo – implorei eu, os olhos erguidos em sua direção (Cit., 169).

Isso dizia enquanto recebia chibatadas...

Na Antologia Mundial de narrativas eróticas (Seleção, tradução, prefácio e notas de José Gomes de Sant'Ana, Lisboa: Editorial Cortina, s.d.), orgulha-se o organizador de que essas narrativas são produzidas com toda a intensidade erótica, mas sem concessões à linguagem chula. O relato delas nem desce às sarjetas do calão nem escandaliza com o termo obsceno (Op. cit., p. 8, valendo salientar que o prefácio do autor dessas *pérolas* é datado de Lisboa, 1960). São relatos de 3 mulheres, em português (duas portuguesas e uma brasileira de Fernando de Noronha) e 3 autores traduzidos, o jornalista norte-americano Ronald Crusoé (?) ("Mocidade Transviada") e os franceses Pierre Daclos ("Memórias de um rapaz discreto") e Nanete Vigneau ("Desde menina pequei").

O livro é uma bizarra combinação de extravagância pueril e imaginosa banalidade, tingidas de perversões as mais inverossímeis. O primarismo retórico do relato faz supor um único e super facultativo autor, travestido na pele do próprio organizador da coletânea, que se auto confere legitimidade de escritor tão plural quanto fértil. Extravagâncias como necrofilia, estupro de velhotas, queima de mendigos, sevícias em animais, tudo parece confluir para uma falsa noção de satanismo absolutamente incompatível com o discurso de moralidade rigorosa enunciado pelo organizador em seu prefácio. Os relatos de cada um lembram os de Noite na taverna, de Álvares de Azevedo, com o acréscimo de jogos sado-masoquistas, onanismos, homo-erotismos, sodomias etc.

Pierre Daclos, por exemplo, tem seu tanto de Don Juan, com sua biobibliografia marcada por especialidades em títulos expressivos no campo multímodo das letras lascivas, apesar de graduado em Letras Clássicas. A novela publicada é trecho do livro Minha vida erótica, de Daclos, mas, tal como acontece com os demais autores da coletânea, os relatos são curiosamente assemelhados em sua disposição vocabular, lingüística e estilística, parecendo todos provirem de uma única fonte. As "Memórias de um rapaz discreto" têm mais furor estimulante e glandular, com um protagonista jovem, Don Juan amador, mas suficientemente devasso e experimentado para além de sua idade na difícil arte do gozo. A *tradução* portuguesa revela curiosas singularidades de linguagem lusófona como a descrição do gozo masculino, com o sujeito proclamando – Estou-me a ir... De extravagância em extravagância, o protagonista também pratica felação com um garoto mais jovem e dele introduz o pequeno falo no ânus, o que, convenhamos, nada tem do proverbial garanhão sevilhano criado por Tirso.

A brasileira Everilda Medeiros (natural de Fernando de Noronha, nascida (?) em 1917) é autora de um hollywoodiano "O pecado mora comigo". Consta que mora no Rio de Janeiro, uma simples dona de casa que desenvolve um conto que se assemelha a um pedido de desculpas, relatório com justificativas para colher os porquês da busca pelo prazer à base de eu quero provar que não tenho má índole (Cit., 115). Em edição tão tosca, de formato simplíssimo, aparência de publicação clandestina para espicaçar imaginações fortuitas, tal a ordem de feitio rudimentar e produto *genérico*, não será tão surpreendente a curiosa *tradução* de termos usados pela brasileira Everilda na

presente coletânea, mas singularíssima sempre será que uma brasileira grafe *cona*, *sacanices*, *tríbades* (típicas da prosódia lusitana), quando no português do Brasil teria outros gêneros de expressão a pronunciar...

As histórias todas parecem provir de um único e inequívoco narrador. Isso se evidencia pelo estilo, pela linguagem e prosódia uniformes (ficou a saber – p. 127, quarto de banho – p. 128). Um relato ainda mostra um amante racista, que só aprecia sexualmente as brancas e novas. Em "Minha vida com Nureida", Eudóxia Barreiras Ferrão desenvolve a mesma disciplina moralista tão evidentemente cara ao *organizador*, antepondo defesas ao desvio da norma sexual na história de uma lésbica que diz aderir ao *tribadismo*, justificando sua preferência não como degenerada, não *por vício*, mas *por temperamento*. E, mais extravagante ainda, como quem se péla de medo diante do diferente: Creio que nasci com este destino, e tenho que cumprir meu fado, como quem se defende ou tenta compreender sua *aberração*: Ninguém é culpado de ter nascido com essa ou aquela tendência, ou como quem apela, pateticamente: Peço unicamente que me compreendam e não me chamem degenerada (Cit., 151). A narrativa de Eudóxia descamba para a pieguice relatorial sem nenhum *sex-appeal* ou para a perversão gratuita, imaginando-se a protagonista narradora chupando a cona de sua mãe. O mais, como em todo o livro, são imagens repetitivas, lugares-comuns como o concorridíssimo estreitá-la em meus braços. Ah-braços.

No campo teórico e historiográfico, o tema ou motivo de inspiração erótica apresenta distintos comportamentos analíticos. Há os que demonstram uma formidável estranheza ao percurso do erotismo como perversão ou burla ou violência transgressora – minados pelo reducionismo moral. Há os que percebem no erotismo uma instituição canônica apenas justificada como fonte de prazer e manancial de desejo indispensáveis à matriz ética do sentimento amoroso. Há, ainda, os que se dispõem ao exercício profundamente dramático de compreender as diferenças e salientar o descortínio intelectual e o equilíbrio da razão para alcançar a isenção exegética requerida para o capítulo das liberdades humanas.

Alexandrian, por exemplo, produz uma *história da literatura erótica* quase sem se referir a um ícone, Don Juan, excluído da categoria das *obras eróticas* da literatura ocidental, embora o autor resvale na nome-

ação do mito amoroso ibérico de forma eventualíssima e, pior ainda, no final do prefácio ao seu ensaio, recomende que seu livro deve ser lido como um estudo *sobre a exceção* (1994, 10, grifo nosso).

História da literatura erótica é relato da experiência erótica vivida pela sociedade ocidental, dos primórdios de nossa civilização, circunscritos à antiguidade clássica, à fase contemporânea. O autor recorre ao mito fundador de Eros nas *dionísias*, onde a celebração do falo – semelhante ao campo de domínio de Exu no candomblé, de origem africana – entoa hinos de louvor à *hybris*, embriaguez, excesso, êxtase, o *enthusiasmós* dos gregos.

Sobre o erotismo em Boccaccio, diz Alexandrian que o Decameron é um manual de civilidade que ensina a contar com tato histórias eróticas e a ouvi-las com dignidade (Cit., 56). Assim ficamos conhecendo como praticamente Boccaccio antecipa Tirso na manipulação da *beffa* (a burla, a falseta italiana para caçoar ou vingar-se de alguém). Num dos contos do *Decameron*, o Irmão Alberto confunde Lisetta, mulher de um comerciante, fazendo-lhe crer que o anjo Gabriel se apaixonara por ela, ao tempo em que, dissimulando-se no anjo anunciado, visita-a sexualmente, com a freqüência dos burlões desastrados e, uma vez descoberto, amarga uma prisão. A *beffa* (burla) erótica boccaccioana é de um realismo sutil, mas ingênuo, divertido ou trágico.

Face à acusação de licenciosidade praticada em seus escritos, assim se defendeu Boccaccio: Não existe coisa tão desonesta que não se possa abordar, se é dita em termos honestos, o que me parece ter feito aqui de maneira conveniente (do *Decameron*, *apud* Alexandrian, Cit., 57). Na Idade Média e no Renascimento, o erotismo se associa ao cômico mais que à perversão ou ao trágico, próprios do universo do Barroco. Na Renascença, um confessor enfurecido tenta introduzir na mão de uma penitente uma vela de São Príapo. Assim se compõem as Facécias (1450), de Gianfrancesco Poggio, ou Pogge, crônicas de costumes sensuais, anedotas livres da Itália, onde Poggio chegou a secretário do Vaticano e grande humanista, além de contista erótico da Renascença.

Também Girolamo Morloni (Novellae, 1520), advogado em Nápoles, antecipa Tirso, pondo um vadio de Sorrento a desfrutar de uma colegial, burlada por pensar, no escuro, que estava concedendo favores sexuais a um monge de sua devoção, com quem marcara um encontro. Gian Francesco Straparola (Noites faceciosas, 1550) é tão obsceno que é proibido pelo Vaticano em 1605 e, em 1624, incluído

no Index librorum prohibitorum. Pietro Aretino, sátiro sentencioso das depravações suas contemporâneas, é autor dos Ragionamentos e dos Sonetos luxuriosos, além de peças cômicas e dramáticas tendo por motivo o erotismo. Antoine La Sale, François Rabelais, outros nomes vão se sucedendo na tessitura de relatos eróticos.

O misógino Rabelais caçoa das mulheres e mesmo as despreza na obra que culminaria no estudo pioneiro de Bakhtin sobre a carnavalização: Os horríveis e espantosos feitos e proezas do mui afamado Pantagruel, rei dos Dipsodos, de 1532. O gigante Pantagruel é príncipe, filho de Gargantua. Para Rabelais, o homem é superior à mulher, sobre ela possuindo todos os direitos em virtude do cetro real que a Natureza lhe instalou no baixo ventre (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 84). Nessa linha de argumentação machista, a braguilha é considerada uma espécie de tabernáculo, a falocracia é fetiche interditado a qualquer possibilidade de dessacralização. Rabelais, que foi franciscano e, depois, beneditino, descreveu A vida inestimável do grande Gargantua, pai de Pantagruel em 1535, o Terceiro livro dos feitos e ditos heróicos do nobre Pantagruel, em 1546 e O quarto livro de Pantagruel em 1548, havendo, ainda, um póstumo Quinto livro de Pantagruel, publicado em 1564, com os mesmos exageros cômicos, excessos eróticos e verdades filosóficas da série anterior.

O ambiente em que surge o mito Don Juan, aqui levemente tangenciado por Alexandrian, não seria dos mais santos de compostura moral. Mesmo antes, o registro na história das moralidades não seria tampouco primor dos castos, antes exemplares de desvãos. Prova-o a literatura erótica desde a Antigüidade, Idade Média e Renascença, com detalhes escabrosos. Veja-se, por curiosidade especular, a descrição que faz Pierre de Bourdeilles, Senhor de Brântome (1535-1614), em Vida das damas galantes, sobre a vulva das mulheres:

> Umas têm o pelo nada crespo, mas tão comprido e pendente que diríeis que são os bigodes de um sarraceno... Outras mulheres há que não têm pelo algum, como ouvi dizer de uma grande e bela dama que conheci... Outras têm a entrada tão grande, imprecisa e ampla, que se poderia tomá-la pelo antro da Sibila... Outras têm os lábios mais longos e pendentes do que uma crista de galo da Índia, como ouvi dizer que várias damas têm... Há outras mulheres que têm a boca de baixo tão

> pálida que se diria que elas têm febre nesse lugar... Outras há também que as têm por natureza tão baixas e rasgadas até o cu, mesmo as mulheres pequenas, que se devia ter escrúpulo de tocá-las, por muitas e sujas razões que eu não ousaria dizer... (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 101)

Contemporâneo de Montaigne, autor também de um livro de Memórias, de uma Vida dos grandes capitães e uma Vida dos homens ilustres – todos livros póstumos – esse varão plutarcoano, ainda que seja apresentado como um descritor de costumes e crítico dos vícios em seu tempo, não seria mais sizudo do que outros cavalheiros do Quinhentismo. No entanto, assim se referia à mulher casada e suas necessidades eróticas:

> Quanto mais se atiça o fogo, mais ele arde. Assim é a mulher casada, que se aquece tanto com o marido que, não tendo este com que apagar o fogo que provoca em sua mulher, é necessário que ela o tome emprestado em outra parte (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 104)

É assim que a ironia cômica assume o lugar da perversão erótica, assegurando vitaliciedade à máscara e ao desmascaramento da virtude na mulher do século 16. E também no homem, pois o lacaio de Pantagruel afirmava, diante de uma senhora virtuosa, ser impossível vê-la sem mijar-se ou cagar-se todo... Jean de La Roche dedica sua obra Vie et actes triomphantes de Catherine des Bas-Souhaits (1546) a todos os cornos do reino de França e do mundo universal (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 106). Choliers, em Après-disnées, é o (raro) feminista que protesta contra maridos que só querem fornicar, a toda hora cobrindo suas mulheres, como se elas não lhes fossem dadas senão para serem o esgoto de suas ejaculações (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 111).

O último dos renascentistas erotômanos é François Béroalde de Verville, cujo Le Moyen de parvenir, 1582, atribui a Nostradamus ter dito que seria uma bela coisa falar pelo cu; [...] assim falaríamos como nos sentamos – e a Hipócrates: Se o cu não se comporta bem e não se regala, se seus negócios não estão em bom estado, a alma se ressente (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 115). Béroalde antecipa Sade, com peidos, mijadas e excrementos como estimulantes, excitantes para a

atividade genésica. Mesmo sendo cônego, colecionava escatologias em que chulices e depravações da fala popular tinham especial relevo – tal como o bispo em 120 dias de Sodoma. Para Béroalde, mulheres que coabitam com monges têm o fogo do inferno no rabo; precisam de colhões bentos para apagá-lo (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 117).

Safo proclamara, dentre as 7 maravilhas do mundo, (quarta) a xota de uma mulher, que é um vaso com a boca virada para baixo e vedada e (sétima) o cu, que se fecha e se abre como uma bolsa, sem cordões (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 117). O mundo protestante também não seria assim tão diverso em matéria de comportamento erotizante ou malicioso. Lemnius, degredado por Lutero, em As núpcias de Lutero ou a Monacopornomaquia, 1538, conta que a mulher do principal reformador se queixava que não era bem fodida e por isso achava gozo num jovem amante, a quem sempre teria pedido: empurra com força, eu te suplico, arromba-me a boceta;/ Que minha sétima costela sinta os golpes do teu nervo (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 121).

A obra de Alexandrian não é só obra de História, mas também de Teoria, embora teoria um tanto maquiada pelo engessamento moral. Segundo Alexandrian, admite-se [...] o erotismo licencioso, expressão do impulso vital, reservando a indignação apenas para o erotismo perverso, sinal de uma doença da alma (Cit., 122). No século 17, licenciosos serão os poemas de François Maynard, permitidos à publicação e, no entanto, cabeludérrimos... Théophile de Viau, apesar de católico e jejuador praticante, escandalizava carolices: Prometo, a partir de agora, foder só no cu (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 127). O anticlericalismo torna-se uma marca do século 18 e é uma pena que o livro de Alexandrian seja mais da história do erotismo... na França, particularmente com a sífilis percorrendo os relatos. Por isso nada contempla do Don Juan ibérico, que Tirso transmitiria a Molière.

O comportamento ambivalente de Sade é representado por Alexandrian como um duplo de identidades, que se exprimiria numa forma simbiótica curiosa: Sade-Jekill e Sade-Hyde. Alexandrian denomina-a terror sexual, confinando Sade aos porões da escatologia perniciosa (da perversão), longe dos limites da retórica convencional do erotismo. A persona de Gernande, por exemplo, demonstraria desprezo às mulheres, a elas vetando sentimentos de destruição desejável e ódio professo, justificando-se o terror sexual como uma fatalidade. Outra persona de Sade, Juliette, diz bem alto que o vício diverte e a

virtude cansa (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 204), contemporizando o ambiente sadista onde tudo cabe, até *comer* carne humana, cagar e mijar na boca, o vício recompensado e a virtude punida. E quanto à vítima... que ela se arranje! Sade chegaria ao rebaixamento mais profundo e aos contrastes mais sombrios da personalidade humana, diferente de Don Juan, que perverte pela burla e pelo esquecimento. O erotismo sadista torna simultâneos o imaginável e o realizável, enquanto o donjuanesco imagina e realiza, sucessivamente.

Alexandrian luta por caracterizar o gênero erótico/libertino como peculiar, quase *made in*, à França. Por isso ignora Don Juan e tem Casanova como um simulacro: ele não passa de um libertino menor, e é sobretudo como aventureiro que convém julgá-lo (Cit., 219). Embora afirme que sua obra estuda e investiga, em tratamento diacrônico, o desejo humano, a verdade é que Alexandrian só *descreve* um Don Juan transversalizado, citando-o indiretamente quando trata do perfil de um *homoerotismo donjuanista*. O autor dessa História da literatura erótica deduz que a mulher tem menor (ou demonstra não ter) capacidade de expressar a natureza do erótico. Embora possam experimentar sensações mais vivas ou mais intensas, as mulheres se revelariam menos aptas em converter essas sensações em idéias ou imagens (Cit., 279).

O livro de Alexandrian registra ainda *boutades* como a de Natalie Clifford-Barney, que se fazia passar por uma Oscar Wilde feminina: Jesus Cristo seduziu mais mulheres do que Don Juan (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 296). Não referencia Choderlos de Laclos e tem de Don Juan a imagem mais rasteira, sem atentar para a complexidade e perenidade do mito. Como a quase totalidade dos estudos sobre literatura erótica, o livro de Alexandrian trata da eroticidade feminina exclusivamente em termos de amores sáficos, lesbianos, como se fosse impossível um Eros feminino na direção de uma *hembra a hombres*. Aqui se privilegiam os jogos sádicos femininos, de extraordinária patologia, a concorrer com o Eros perverso de Sade/Masoch. Ora falando sobre conclusões míticas de D(avid) H(erbert) Lawrence, Alexandrian o indica no seguinte juízo: a potência fálica era uma "espécie de força subterrânea" que não tinha nada a ver com o poder atribuído a Don Juan (Cit., 346). Da leitura que Alexandrian faz de O amante de Lady Chatterley, conclui-se que a obra de D. H. Lawrence é erótica e nobre, de um erotismo o mais comovente dos tempos modernos (Cit., 350), sem nada apresentar de Don Juan. Porque D. H. Lawrence pretenderia

um erotismo limpo (!), despido da "doença cinzenta do ódio ao sexo" (própria dos puritanos) e da "doença amarela do vil apetite" (típica de Don Juan). As citações grifadas são do próprio Lawrence, chanceladas por um surpreendente Alexandrian, historiador da cultura (!) (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 351).

Alexandrian resenha ainda na escala erótica os nomes de Oscar Wilde, Gide, Proust e Cocteau, no rol dos sodomitas uranistas. Marcel Jouhandeau seria o Don Juan homossexual, que zombaria de Gide e Cocteau e negaria sua pederastia, declarando, no entanto, adorar o corpo masculino, cuja majestade o perturbava. Homo religioso, que invoca o Deus e os santos e acredita ter o homossexual um diabo ligado à parte baixa do corpo, como existiria o vaginal, anal, fálico etc., Jouhandeau é autor de um Carnets de Don Juan e se apresenta como o Don Juan da homossexualidade, descrevendo amores com muitos, obcecado pela bunda e pelo ânus, que chama, entre outros mimos, de "ventosa sonsa, curiosa de prazeres que não são feitos para ela" (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 367). Jouhandeau, ativo e passivo, antes de ser Don Juan, é promíscuo, até os 80 anos, em 1977, como informa Alexandrian à página 369. A perversão homossexual inscrita no livro de Alexandrian ainda perfila Jean Genet e suas rapsódias de sublimação, William Burroughs, Dominique Fernandez, terminando por insinuar Roland Barthes como *simpatizante*.

Por fim, e a propósito do *fenômeno de eroticidade explícita* da obra de Henry Miller (Sexus; Nexus; Plexus; Trópico de Câncer; Trópico de Capricórnio; Opus pistorum), Alexandrian parece confirmar a premissa lúdica de que os órgãos genitais são fiadores da vitalidade universal e termina por ratificar a nítida imagem cristã cunhada por Miller no livro A obscenidade e a lei da reflexão, dando conta de que "o essencial da obscenidade reside no desejo de converter" (*apud* ALEXANDRIAN, Cit., 414).

Para Francesco Alberoni (O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução. Trad. Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, s/d) o erótico se expressa pelo signo da diferença, do mistério, da descoberta de novas zonas erógenas, como a pele. A mulher seria mais sensível tatilmente que o homem, cujo erotismo se distingue (ou manifesta) mais pelo visual, genital, à mulher cabendo uma sensibilidade maior quanto ao ritmo, à música, aos sons, aos odores, à audição e ao tato.

Na interpretação de Alberoni, a pornografia masculina elimina a resistência feminina, a necessidade de galanteios, a exigência de amor (Cit., 18). Logo, assemelha-se ao percurso sádico (dos 120 dias de Sodoma, por exemplo) onde se anula o sentimento e se suprime qualquer ética, qualquer limite que não sejam os estabelecidos pelos patronos libertinos. Alberoni impõe uma reflexão que aproxima todos os homens do mítico Don Juan: o arrefecimento do desejo após o orgasmo, a rejeição do corpo da mulher após a satisfação masculina. Defende que o erotismo pressupõe uma sensibilidade apurada para todas as zonas do corpo, processo dialético entre contínuo e descontínuo (Cit., 25), o que, vale dizer, indicia um olhar sobre o Outro, o prazer cúmplice do duplo, que, convenhamos, nada tem em comum com o Don Juan original.

Nessa linha de análise, que compreende o erotismo como instituição natural, quase normativa, sem direito a escambo com outras intervenções, Alberoni distingue a mulher atraída pelo homem como a única capaz de proporcionar emoções violentas, amor apaixonado, a única capaz de sentir e de querer, diferente do homem, que se margeia pelo descontínuo e instintivo, e que se atira numa aventura amorosa com decisão, com coragem (Cit., 39). O pensador italiano atribui ao *machismo* da tradição ibérica a vanglória das conquistas, o desprezo à mulher, a falácia de uma política sexual exibicionista e temerosa da concorrência de outros machos. Esse macho donjuanista, burlador e fanfarrão, no entender de Alberoni, não passaria de um medroso e um poltrão, que dissimularia suas fragilidades, envergonhado de admitir que também tem necessidades de afeto, que teme a solidão, que a mulher lhe é necessária (Cit., 39).

É crença de Alberoni, portanto, que as mulheres são mais receptivas ao prazer combinado com o amor, aqui percebido em sua substância cristã, de generosidade e nobreza de propósitos, doação, altruísmo e outros valores. O prazer do amor é intrinsecamente moral (Cit., 49) – eis a suma do pensador italiano, na perspectiva de uma dissolvência dos egos, fundindo-os no encontro de entregas dedicadas, devocionárias. Quanto ao amor-paixão, não conterá muitos espaços de dignidade ética porque excessivamente ou absorbidamente associado ao prazer. São palavras de Alberoni: O erotismo masculino, assim como se apresenta nas fantasias que examinamos, é absolutamente o inverso da ética, uma vez que a ética, conforme Alberoni, impõe que se considere o outro ser humano como fim e jamais como meio.

E mais discorre o psicólogo italiano, perpendicularizando a singularidade do desejo masculino: O objeto do desejo erótico masculino, ao contrário, é meio, como o alimento, como a água, como a cama para quem tem sono. Tudo o que serve para satisfazer uma necessidade é meio (Cit., 49). Assim generaliza, candidamente, esse objeto tão difuso e tão complexo — o desejo erótico —, negando ao homem (ainda que não perfilado no quadro da sedução e da burla) qualquer laivo de sensibilidade para o erotismo ou a sexualidade, porque desvinculado do prazer do Outro, esgueirando-se pelas sombras do instintivo, do desejo egoístico, do erotismo sem qualquer registro virtuoso, amoroso ou sentimental e, mais ainda, erotismo sem dignidade porque o erotismo masculino é anseio egoístico de gozo (Cit., 49).

Esse anseio egoístico, adensado pela acumulação quantitativa e pela absolutização ególatra do genésico, é o que configura definitivamente o Don Juan. Porque ele exercita o prazer pelo prazer, desatrelado de quaisquer compromissos, limites, vínculos, responsabilidades, o que é visto por Alberoni como um prazer sempre vivido fora das instituições, além da permanência e do contrato, como uma fraqueza, uma degradação, uma dissolução (Cit., 50). O eros donjuanesco se apropria, ilude, burla e dissimula sem qualquer dúvida, hesitação, culpa ou medo. Nesse caso, processa-se no inverso da virtude, na ambiência fatalista da sedução e do gozo, no objeto que substitui o sujeito e impõe nova lógica e nova norma ao ordenamento do mundo, degradado mundo que perde seu centro, renunciando à virtude e reduzindo-se ao nicho animal, pois, segundo Alberoni, o homem erótico é possuído por desejos, corre atrás de todas as coisas, como o macaco que não sabe propor-se um fim e ordenar os meios para atingir esse fim (Cit., 50).

A *inconsistência moral* desse erotismo (violento e violentador), destituído dos valores do amor, é apontado tanto nos ocidentais (o americano) Henry Miller e (o italiano) Vitaliano Brancati, quanto nos orientais, como o chinês Li Yu que, em Il tappete da preghiera di carne, faz do herói com um membro gigantesco um extraordinário façanhudo, conquistador de todas as mulheres, a ele devotadas em razão do enorme pênis e por ele levadas à ruína e à morte. Também aí, na arte erótica chinesa, o prazer é superdimensionado, utilizando-se amoralmente de todos os meios para afirmar um erotismo sem freios, ainda que cercado de riscos. A ética, digamos, eclesiástica praticamente

dita modelos a Alberoni, que contrapõe ao eros desbragado valores femininos como a continuidade, a intimidade e o senso da vida em comum. O ânimo masculino ligado ao Eros reforça a descontinuidade, anulando o amor, procrastinando compromissos, desmoralizando deveres, nem sempre de forma consciente – mas, com freqüência, fora de qualquer contestação, uma vez que, conforme Alberoni, no erotismo masculino existe um componente anárquico, anti-social, um anseio inquieto de liberdade que os próprios homens custam a admitir (Cit., 52).

Alberoni não se permite meios-tons: Seduzir, para o homem, não significa provocar uma emoção erótica indelével, significa ir para a cama, fazer amor (Cit., 58). E assim detecta, em contrapartida, a irrelevância sedutora do homem inibido pela beleza ou poder da mulher, donde resultar, algumas vezes, a incapacidade de seduzir ou o indivíduo não se acreditar capaz: a sedução, para ele, é sempre um milagre... ou, numa circunstância bem menos crível: Mesmo o don-juan mais cínico fica emocionado quando uma mulher desconhecida entrega-se a uma intimidade inimaginável poucos minutos antes. Um Alberoni cada vez mais surpreendente afirma que, para o homem, a sedução nunca é motivo de triunfo, mas de encantamento. Jamais causa uma sensação de superioridade, mas de reconhecimento (Cit., 59).

Certamente esse perfil da psicologia masculina aferida por Francesco Alberoni, no território do amor erótico e da sedução, está mais para o senso comum, do homem comum, bem distinto do sedutor, digamos, *profissional*, sedutor ancorado na escola de um Don Juan, de um Fausto, de um Dorian Gray. Antes será o espectro do sedutor ocasional, o das breves, eventuais, furtivas (e medrosas) aventuras galantes. O Don Juan *profissional*, que vive pela intermitência do êxtase, pela variação do objeto conquistado, que nunca se repetirá ou se satisfará com uma segunda vez, evita o contínuo, pois se se tornar continuidade o espanto maravilhoso da sedução se esvai (Cit., 60).

Para Sade, na exegese que dele faz Georges Bataille, o erotismo refunde vida e morte, sentidos de permanência e exclusão, formulação e potência do individualismo egoísta e perverso. Misto de ruptura e lima destrutora, violência e morte como pólos exasperados e exasperadores, Sade exclui (e comenta, ironicamente) os sentimentos humanos da organização nodal que os heróis libertinos de 120 dias de Sodoma observam para o ser erótico. Por isso que Alberoni dispensa a esse

erotismo uma forte carga de negatividade, lócus quase nauseabundo de uma permanente transgressão, violência, profanação, vontade de anular-se e de anular (Cit., 64). Tal predicado é sadista, mas antes já era donjuanesco, pois o espírito de Don Juan se inscreve na margem desses requisitos *primordiais*. Alberoni critica em Bataille a reunião de coisas múltiplas e cumulativamente dissociáveis, resumindo-o (como a Sade) a níveis semânticos de consagração do pólo masculino do erotismo, este marcado pelo descontínuo e fragmentário, eventual e individualista, avesso e medroso da entrega, distinto do contínuo, comunitário e amoroso que Alberoni crê exclusivo do universo feminino. Alberoni diz de Sade não ser alguém que exulte sobre o corpo assassinado, ou que tenha, ou projete, inimigos em seus ritos de consagração mental e emotivo da separação profanadora, mutiladora, esquartejadora. Para o italiano, Sade não revela ódio (embora 120 dias de Sodoma nos diga o contrário, todo o tempo), mas espécie de auto-satisfação com a violência, com a laceração, com o sofrimento promovidos pelo êxtase perverso/libertino.

Num livro produzido para investigar as variáveis do erotismo e suas fantasias, Francesco Alberoni revela um reducionismo primário e ingênuo, beirando o esforço cândido das fórmulas prontas, da gratuidade analógica. Diz, por exemplo, num impacto de incompreensível generalização, que a mulher ama com amor espiritual e, por amor, está disposta a fazer qualquer coisa (Cit., 67), concluindo, logicamente, que à mulher incumbe o modelo exclusivo de um sentimento perene cuja força poderosa pode fazê-la esquecer-se das reservas de limite moral, como n'A história de O, que se deixa penetrar por uma assembléia de devassos apenas para satisfazer à expectativa de um único afeto, o que consagra ao senhor de Possy – lugar para onde O é conduzida como ao holocausto. Outro equívoco de Alberoni está na consideração sobre o estupro, que ele estigmatiza muito bem como uma dilaceração da vontade, mas que só se registra, segundo ele, no ato contra a mulher. Mesmo no caso de o homem ser usado sodomicamente contra a sua vontade, Alberoni acha que ele sente apenas repugnância, nojo, dor, humilhação (Cit., 69), sem que isso constitua um estupro, uma *dilaceração da vontade*...

Incontáveis vezes, ao longo de seu texto, Alberoni sentencia que o homem é completamente destituído da capacidade de escolher, não tendo qualquer seletividade e só lhe interessando o desejo, o prazer, o

gozo. A mulher, ao contrário, é sempre vista como reserva de firmeza e decisão, rejeição ao mercado barato do desejo, só ela sabendo escolher, conceder ou renunciar. Em capítulo que trata d'"Os Sonhos do Homem", é mais sobre a mulher que Alberoni se pronuncia ou julga conhecer mais a fundo sua psicologia. O desejo do homem, assim, como se apresenta de modo espontâneo, é sempre uma invasão, uma intrusão apressada, violenta (Cit., 72). Tal impressão conflita, no entanto, com a idéia que o próprio Alberoni expende a propósito do *sedutor*, completamente diversa do Don Juan mítico, da original criação de Tirso ou Molière: O grande sedutor tem paciência, dá-lhe (à mulher) tempo de preparar-se, de fantasiar-se, de encantar-se, de excitar-se, de entregar-se (Cit., 73). Ou seja, por essa interpretação de Alberoni, o *grande sedutor* guardaria continência à gradação, ao tempo, tão ao gosto do temperamento da mulher modelado por Alberoni, que acredita que o *grande sedutor* jamais mostra desejo ou urgência. O grande sedutor sabe sempre bater em retirada, dar um passo atrás, sabe sempre adiar sua urgência (Cit. 73).

Claro que o perfil acima está inteiramente fora do eixo de apropriação mítica do Don Juan, ainda que em outro contexto possa aproximar-se por meio da burla na fala, nos gestos, na dissimulação do ardil, tornando-se o *grande sedutor* também aquele que exorbita os relevos da beleza da mulher que deseja conquistar, atiçando imaginários de fascínio e espelho, dando voz às suas fantasias mais secretas e a ajuda a criar outras, justamente porque o sedutor conhece e interioriza (sic = interiorizou) as fantasias femininas (Cit., 73). O que faz Alberoni comparar o grande *sedutor* às cortesãs, que espicaçam e realizam fantasias masculinas. Esse sedutor alberônico projeta suas reservas e seus recursos na voz, que será sempre persuasiva, hipnótica, regular, sugerindo na Outra uma série de desejos incutidos que supõe serem os dela. Na outra ponta, Alberoni reconhece que a mulher tem medo do tímido (Cit., 73), enquanto nela identificamos mais desdém do que medo, e por isso mais facilmente as mulheres se submetem ao arrojado, ao audaz, ao libertino, conquanto no interior do tímido habite um furacão.

Segundo Alberoni, a mulher teme o tímido porque o tímido é portador de uma urgência sem palavras, uma urgência explosiva, incapaz de tornar-se urgência do outro. A urgência do tímido é nua, violenta, porque exercitada contra ele mesmo, contra o seu desejo, a violência

da repressão (Cit., 73). No pólo oposto, o *grande sedutor* torna sua a necessidade da mulher, identifica-se com ela. Sua voz hipnótica dá voz a seu desejo, às suas fantasias, dissolve seus medos e a leva a realizar o que a fez fantasiar (Cit., 74). Alberoni completa sua receita do *grande sedutor* asseverando que este, para justificar o reconhecimento, não deve ter pressa em abandonar a mulher, conduzindo ludicamente o encontro. E mesmo quando a abandone, deve deixar de si a melhor das recordações, não se comportando como o assaltante furtivo que toma do outro sua riqueza na calada da noite, produzindo na mulher o amargo despertar no isolamento do logro. As mulheres, então, odiariam a sensação de malogro, de quebra do encanto, da pressa masculina tão logo obtém o seu gozo. Por isso se sentiriam mais atraídas pelos que seduzem cumprindo o rito do jogo (ainda que sob o império da dissimulação) até o termo das expectativas das seduzidas.

Além dos riscos impostos pela generalização e aplicação stándards a assuntos tão complexos, Alberoni ainda incorre num pantanoso modelo de prescrições de *receituários*, estabelecendo premissas do *verdadeiro erotismo*, tão incompatíveis em ciências humanas quanto o tratamento de um eixo único de análise. Pelo seu O erotismo, o psicólogo italiano parece encerrar o sexo definitivamente fora do amor (e mais da ética, da lealdade, da dignidade humanas), como algo que deva ser tratado como asqueroso e repugnante. Por isso também (consciente ou inconscientemente), registra-se no livro de Francesco Aberoni a repugnância ao desvio da norma moral, particularmente o Don Juan, por representar uma atração erótica que só se debela com a consumação do ato sexual (via logro) e posterior náusea do sedutor ao objeto usufruído. O problema é que os teóricos (mesmo os adeptos do amor livre como Charles Fourier) se propõem a *organizar* em instituições o que, por natureza, é inorganizável. Propor regulamentos e normas à energia e pulsão eróticas corresponde à castração, em orgánons e índexes, da liberdade e fantasia do Desejo que, conforme a composição de Chico Buarque, *não tem censura nem nunca terá*...

No capítulo "Promiscuidade" de seu O erotismo, Alberoni analisa o fenômeno Don Juan de forma a não confundi-lo com o *grande sedutor*. Singulariza-o por exercer uma atração irresistível sobre as mulheres, mas num plano coletivo, quase eximindo-o de uma mitologia individual, como o fazem Tirso e Molière. Para Alberoni, o *grande sedutor sabe* conquistar as mulheres, usa artifícios para seduzi-las e se

empenha em sua engenhosa arte. Don Juan, ao contrário, conquista todas mesmo não fazendo nada, atraindo-as somente com a sua presença (Cit., 96). O estudioso situa Don Juan na cena aristocrática e cortês dos séculos 17 e 18, quando legenda e mito ganham força de quase magia cabalística, militar, eclesiástica ou erótica. Desconfiamos se Alberoni entendeu direito o mito quando afirma: No mundo moderno o equivalente de Don Juan é o *playboy*, o homem rico, famoso, atraente, que passa seu tempo conquistando mulheres. E as mulheres são atraídas para ele como as mariposas para a luz (Cit., 96). E compara o mito seiscentista ao dono da revista "Playboy", Hugh Hefner, que levou para a cama todas as fotografadas no periódico famoso. O exemplo (e o cotejo) é paupérrimo, uma vez que a *sedução* de Hefner provém do mundo exterior, de uma *imagem mitológica* construída, programada, estereotipada por ambientes como Hollywood e a televisão.

No entanto, para Alberoni é imperioso ao sedutor não se deixar levar por *sentimentos sinceros*. O *grande sedutor* deve sempre fingir, se quiser atingir seus objetivos. Nasce daí a apreensão de superioridade de sentimentos da mulher no confronto com o homem, já que este, no entender de Alberoni, empenha-se e desempenha-se eroticamente sem qualquer espírito ou critério: o homem não possui memória duradoura do nojo (enquanto a mulher, tem – julga Alberoni), mas somente do prazer erótico (Cit., 190). Por compreender o erotismo num plano meramente institucional, do mundo orgânico, da cultura da razão, a idéia de Alberoni sobre Don Juan é muito pouco lisonjeira: o don-juan, que busca de modo obsessivo a diversidade em cada mulher, não chega a saborear o prazer profundo (Cit., 196).

Em outro extremo, a perspectiva apontada por Georges Bataille apreende no erotismo a questão cultural do interdito e da transgressão. Intuindo no gesto erótico uma tentativa de aprovação da vida até na morte (1987, 11), Bataille sugere no erotismo a força superlativa e autônoma do prazer, do desejo, na hipótese de que somos seres descontínuos e, tanto Eros quanto Tânatos (aqui visto como signo da Morte), restabelecem-nos da fragmentação. Temos o Desejo angustiado da Permanência, antes que morramos isolados na aventura ininteligível. Por isso invadimos o território da irrisão iconoclasta.

Don Juan exercita o erotismo pela burla, sem que a Outra se manifeste na concordância. Teria a nostalgia da continuidade perdida e por isso vampiriza, tutela ou profana corpos e mentalidades,

com a violência transgressora dos desesperados, ou seja, dos que, *sem esperança* do retorno do mundo à ordem edênica, atuam em função da dissolvência do mundo. Para Bataille, se o erotismo cumpre ritos, é certo que se aproxime da idéia do sagrado. Por isso autentica Don Juan, ainda que sem nomeá-lo: o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação (Cit., 16).

Outra não seria a conclusão de Bataille quanto à descrição compositiva do fenômeno erótico, inteiramente em desacordo com as premissas de Alberoni: O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico (Cit., 18). O sentido da violação afastaria o isolamento individual e a descontinuidade. E cobriria de *virtudes* o opróbrio da perversão, da desordem moral, da ruptura de liames éticos na sociedade orgânica que espera de seus cidadãos disciplinamentos que bem a ordenem. Diz Sade no 120 dias de Sodoma, confirmado por Bataille n'O erotismo, que não há melhor meio de se familiarizar com a idéia da morte que associá-la a uma idéia libertina (*apud* BATAILLE, Cit., 23). Diríamos que o estatuto da morte é pré-existente ao Don Juan e seu egoísmo cínico é ditado pela idéia instintiva da fatalidade, donde buscar obsessivamente violar códigos secretos pelo secreto da violação a seres afetos ao limite, à ordem divina, sacralizada, ritualística. Se o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão (BATAILLE, Cit., 27), Don Juan tinha consciência de ser descontínuo, finito, e extralimitava suas normas comportamentais reagindo à sexualidade consentida pelo padrão de valores e vigência do Bem.

O erotismo é uma experiência interior cumulada de motivações e impulsos de elementos subjetivos do Outro e objetivos da história cultural. Com Don Juan e, mais, com Sade e Sacher-Masoch, o erotismo atinge o paroxismo, o ponto cego de uma intensidade que não conhece limites, seja da razão, seja da ordem estabelecida, seja da mística religiosa. O erótico se afirma e potencializa pela transgressão. O mundo do trabalho reconfigurou o desejo no homem à ordem do vácuo, da latência, do tempo ocioso. Conseqüentemente, alijou-o da Ordem e exilou-o para a Sombra, a Maldição. Bataille acredita que o ser maldito tem consciência de sua maldição: O mais cruel dos assassinos não pode ignorar a maldição que o atinge. Pois a maldição é a condição de sua glória (Cit., 44).

Mas a imperecibilidade, ou, antes, a inevitabilidade do ser dissoluto é muito própria da condição humana e, se antes subvivia nos porões da repressão incondicional e da auto-anulação, é confirmada por Sade, que a enuncia nos 120 dias de Sodoma e com tal força que parece mais uma sentença de moral bíblica atravessando séculos de dominação autoritária, rasgando templos de hipocrisia e subordinação mental: Nada contém a libertinagem... a verdadeira maneira de espalhar e multiplicar os desejos é querer lhe (sic) impor limites (*apud* BATAILLE. Cit., 45). Desde o *homo sapiens*, a espécie se preocupa com a atividade sexual e com a morte. O ser erótico dessoleniza os conjuntos e reinstaura um primado anárquico: o do jogo de contrariedades, rupturas,transgressões ao interdito, i.e., sua ultrapassagem, a variação, redutibilidade dos objetos lógicos. Uma nova picada é aberta para o niilismo com o mítico Don Juan pois, ainda segundo Bataille, não há sentimento que conduza à exuberância com mais força que o sentimento do nada (Cit., 65), exuberância entendida como superação de limites, de depressão ante o determinismo da condição humana. E para a qual, praticamente, não se vislumbram formas ou manejos de expiação.

Georges Bataille radicaliza: a vida é em sua essência um excesso (Cit., 80). Em face dessa incógnita, para além da morte ou do arruinamento moral, o mito Don Juan deseja é o trepasse da angústia humana de existir, via transgressão da norma erótica. O prazer, o gozo, dilatam a expectativa da ansiedade, defenestrando-a de seu espectro, pois, conforme Bataille, a angústia da morte e a morte estão no pólo oposto ao prazer (Cit., 95). Mas há no homem dissoluto uma perturbação agonística da iminência da morte e o conhecimento intrínseco da morte liga-o à intensidade de sua fúria na atividade sexual. O ópus Don Juan é sua violência sexual rebelada, insurgente, ferida bárbara que não cicatriza e que o cinge da aura mítica da angústia elementar correspondendo à disfunção (desordem) sexual, erótica, convulsão de desejos (associada à complexidade existencial) precipitada pela violação. É essa conversão a Tânatos que favorece o império da volúpia, que alimenta a carência e a busca, a falência moral e a morte em caminho. A *fissura* da morte, se não suprime o fôlego de Eros, trava-lhe a plena respiração.

Diz Georges Bataille, numa evidente *boutade* provocadora: Aos olhos dos crentes, o libertino está mais próximo dos santos que o homem sem desejo (Cit., 115, nota 3). O erotismo libertário de Don Juan tem o

valor típico de subversão. Em princípio estéril, (o erotismo) representa o Mal e o diabólico (Cit., 215) justamente porque a natureza (e Don Juan é tão somente natureza instintiva) procede de maneira *insensata*. Don Juan, Sade e Masoch simbolizam (ou alegorizam) a morte moral porque, tendo consciência do grau de interdito imprimido à perversão corpo/alma, a ele se oferecem com plena *noção de entrega*. Sade muito mais porque, antes de ser personagem, é teórico e filosófico sobre os conceitos de Bem e de Mal, a ponto de construir uma teleologia própria, invertendo predicamentos quanto aos *males* da perversão erótica.

Bataille assente, um tanto dramaticamente, que o desejo erótico conduz à solidão. Fora da vida ordinária, o ser erótico *escolhe* a paixão de viver uma vida de opróbrios, os que contra si mesmo assaca e os que assaca contra os outros. Porque o erotismo se vê ditado pela hipérbole do ser, pelo aneurisma do excesso e o excesso, como encerra Georges Bataille, é aquilo que faz com que o ser se situe, antes de tudo, fora de todos os limites (Cit., 249). O domínio do erótico é, assim, a astúcia de uma mímese particular.

Em seu A literatura e o mal (1989), onde descreve uma ontologia do Mal nas obras de Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake, Sade, Proust, Kafka e Genet, Georges Bataille distingue *erotismo* de *sexualidade*, fronteiras entre o Mal puro (inscrito na paixão) e o mal sádico, do prazer em ver o outro sofrer. Este parece ser o universo de Heathcliff (d'O morro dos ventos uivantes, de E. Brontë, culminando maldades/perversões contra oponentes ao seu sonho de infância).

Para Bataille, a invenção de Heathcliff é uma das mais diabólicas do universo da literatura, comparável à de Justine, de Sade. Aproxima O morro dos ventos uivantes da tragédia grega, obras marcadas pela transgressão trágica da lei. Na tragédia grega, tanto quanto na obra de Brontë, a expiação [...] está determinada na transgressão (Cit., 18), representada, na tragédia grega, por uma espécie de embriaguez divina, embriaguez que não pode suportar o mundo racional dos cálculos. Citando Jacques Blondel entre aspas, Bataille conclui que há uma vontade de ruptura com o mundo em O morro dos ventos uivantes que traduz (ainda *apud* BLONDEL) uma liberação total em relação à sociedade e à moral (BATAILLE, Cit., 19). Na verdade, haveria um desejo de liberação, já que Georges Bataille reúne Emily Brontë e a protagonista Catherine Earnshaw num só bloco de irremidas pela atmosfera de repressão que as cerca.

São palavras de Bataille: O Mal [...] é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão [...] O Mal, na medida em que traduz a atração para a morte, em que é um desafio, como o é em todas as formas do erotismo, nunca é, por outro lado, o objeto de uma condenação ambígua. Paradoxalmente, Bataille reflete: A maldição é o caminho da benção menor ilusória (Cit., 28). No parágrafo final do ensaio dedicado a E. Brontë, Bataille parece estar falando de Don Juan:

> Um ser orgulhoso aceita lealmente as piores conseqüências de seu desafio. Às vezes até lhe é preciso sair do encontro delas. A "parte maldita" é a do jogo, do aleatório, do perigo. É ainda a da soberania, mas a soberania hirsuta e hostil. É também o mundo da expiação. Dada a expiação, o sorriso ao qual essencialmente a vida permanece igual nele transparece. (Cit., 28)

Bataille avalia a vocação e destino liberticidas de Baudelaire e o que diz parece-nos encaixar como luva à descrição de Don Juan:

> Ele escolheu existir para ele mesmo como ele era para os outros, ele quis que sua liberdade lhe aparecesse como uma natureza e que a natureza que os outros descobrissem nele lhes parecesse a própria emanação de sua liberdade. (Cit., 190)

O perfil de solitário e *maldito* de Baudelaire é atribuído ao complexo de abandono, de uma mãe que se casa em segundas núpcias e *relega* Baudelaire a seu próprio destino. Indiretamente, aqui se alude à danação erótica como um complexo de abandono. No *Don Juan* de Tirso e Molière, e mesmo no de Zorrilla, a personagem-mito aparece com um pai e um tio, nunca com uma mãe – talvez morta; de qualquer forma, nunca actante. A danação do Eros é sempre vista como signo da sombra, do desvio, da errância, da perversão, de um *gauchismo* violento e marginal. No caso de Sade, tudo deriva do desejo de liberdade absoluta, galvanizada na potência hedonista, à base do goze, meu amigo, goze e não julgue... goze, te digo, abandone à natureza a preocupação de te mover à tua vontade e ao eterno a de te punir (SADE, *apud* BATAILLE, Cit., 99).

Se outro valor não tiver, o erotismo sadista tem o de contribuir para a liberação do inconsciente reprimido e salvaguardar os horizontes do Desejo. O espanhol José Deleito y Pinuela descortina uma história da cultura erótica a partir dos desregramentos. Seu livro El desenfreno erótico (1995) fixa os desajustes da atividade erótica na Espanha, a começar da corte de Felipe IV e o século 17, que o analista distingue como relajado de costumbres en España y Francia (Cit., 6). Citando Gregorio Marañon, com quem assente, Pinuela assina embaixo das declarações do psicanalista espanhol, para quem en España el pecado (da libertinagem) se hacía con misterio; en Francia, con publicidad. Ainda Marañon: para el español no hay nada más grave que el escandalizar (*apud* PINUELA, Cit., 6).

Pinuela é um moralista rigoroso que descreve numerosos casos de desregramentos eróticos na sociedade aristocrática espanhola, donde resultarem freqüentes as doenças venéreas. O licenciosismo sexual imperava nas classes sociais mais altas, auto-justificada e impunemente. O quadro pintado por Pinuela é de desregramento absoluto, mesmo entre as donzelas. Cita autores como Quevedo e Quiñones de Benavente, para acentuar o descrédito moral da sociedade (en el mundo no hay doncellas), o que induz Benavente a inquirir, entre indignado e irônico: Pregunto, lengüecitas de escorpiones,/en la casa en que hay gatos, hay ratones? (*apud* PINUELA, Cit., 13). Alonso de Malvenda, em El tropezón de lo Sosa, assim indagava: Invisible y enfadosa/sin duda es la doncellez,/pues en los tiempos que corren/ninguno la puede ver (*apud* PINUELA, Cit., 13-14). Pinuela cita Tirso de Molina, que trató varias veces ese punto (Cit., 15), especialmente na comédia En Madrid y en una casa, onde o lacaio Majuelo assim debochava:

> Pues lo mismo dijo yo
> de nuestras finezas bellas:
> todos dicen que hay doncellas;
> pero ninguno has vio (apud PINUELA, Cit., 16)

Certamente por lembrar-se de Tirso (e de seu onipresente burlador, Don Juan Tenório, com sua sexualidade prodigiosa, sacrílega, perversa e macabra) é que Pinuela (Cit., 59) diz ter sido Sevilha a capital da libertinagem, como Valência seria a da prostituição. Com base em relato de Barrinuevo, Pinuela destaca também o indicia-

mento de sedutoras e ninfomaníacas, como a que pegou um pobre e lhe ofereceu um escudo de ouro ao precio de cada ofensa a Dios (grifo nosso). Queixou-se o pobre: Gané tres, desmayando el cuarto de flaqueza y hambre, com a mulher recusando-se a pagar por uma *ofensa* não praticada (BARRINUEVO, *apud* PINUELA, Cit., 17). Sobre o licenciosismo erótico das mulheres no tempo de sua descrição histórica, o cutelo ainda é de Pinuela: Habia menor riesgo en tratar con casadas que con solteras, sendo as casadas mais diestras en lazos para hacer caer el cepo matrimonial (Cit., 17).

Recorre o ensaísta aos relatos de novelas de época — Enrique Gómez em El diablo cojuelo, onde Don Cleofás foge pelos telhados para não ser obrigado a penitenciar-se solo lo que tantos habían merendado (*apud* PINUELA, Cit., 18) — para ilustrar os passos da lubricidade erótica no mundo ibérico. Ao falar das prostitutas, alude ao estranho amálgama espanhol de sensualidade e misticismo, que atribui ao universo do século 17, mas que cremos inscritos, como ferro em brasa, desde antes do Seiscentismo até bem próximo da contemporaneidade, haja vista o que descortina Carlos Saura em seu Ana e os lobos...

Pinuela cita Piñero — Los maridos castellanos no hacen gran caso de los cuernos (*apud* PINUELA, Cit., 24) – e mais um conjunto de autores cujas novelas tratam da disparidade moral dos satisfeitos maridos adornados con aditamentos corneros en su cabeza (Cit., 24), motivos de inúmeras peças satíricas e picarescas. Para Pinuela, sangre, amor y religión son los componentes del mito de Don Juan, que conquista a sus novias y las besa entre cuchilladas y difuntos, y alcanzó su epoca de gloria en el reinado de un Don Juan típico como Felipe IV (Cit., 71). Essa associação luxúria e morte marca a ruptura iconoclasta do sagrado em Don Juan.

Por fim, Pinuela bate firme no pecado nefando, condenando o numeroso enjambre dos sodomitas. Pospõe-o com desdém aos levantinos erotômanos da corte de Felipe IV, aí incluídos os cornos convencidos, as adúlteras, ninfômanas e prostitutas.

O erotismo, assim, empareda a Razão, gerando conflitos insanáveis, justamente porque não tem compromisso com o formal da finalidade lógica. Compartindo a cisão na consciência, no interdito e no repertório da transgressão, o ser erótico é fundamentalmente um ser de espírito que advoga a heterogeneidade e o paradoxo. Ou seja: o erotismo tem um saber que conjuga verbos de declinação da alma e do corpo. Como um abismo.

Também porque o desejo é irresolúvel, como a chuva prestes a cair num campo alagado. Os excessivamente preocupados com a virtude só se ocupam em polir os dentes da razão, em afiá-los para a mordida na plenitude do desejo (lido apenas como excitação sexual, concupiscência etc.). Todavia, como é sabido, quem não tem desejo, não tem imaginação. E quem não tem imaginação, não exerce o agridoce sabor de viver.

Os virtuosos cultuam a ascese porque a ascese é o estado em que o corpo se priva da presença do corpo. Se o mistério não se extingue automaticamente com o advento da modernidade, cabe perguntar: haverá campo para o mistério dos sentimentos mais profundos no século 21? Entretanto, desejo também é lacuna, vácuo, sentimento despertado pela ausência, i.e., o amor pelo que ainda não veio. A razão moralista é que é a censura imposta ao corpo pela castração do desejo. À mulher, conforme Tertuliano (A moda feminina, Lisboa: Verbo, 1974), atribuiu-se a sede do pecado, a fonte do desejo de agradar pela carne, porque *porta do diabo*, useira da árvore proibida, sendeira da ignomínia original da libido. Por isso Tertuliano recomendava aos homens serem eunucos para alcance e eficácia do reino dos céus, homens postos a castrar o mundo e o mundo do desejo. Por isso também insiste na castidade como via de ascese e, para as mulheres, a mais completa ausência de *sex-appeal* – que sejam totalmente desengraçadas e sem nenhum encanto, para não estimularem o desejo.

O desejo é, assim, implicado na ação e na energia (emergência) prática. Em sentido restrito, aposta-se na juvenilização do desejo como se só os jovens pudessem dele dispor e aos velhos coubesse apenas o seu desterro, desejo exilado na carência ou ansiedade. Fausto nega a premissa porque, em função do desejo, sucumbe ao pacto e por esse meio rejuvenesce e atua. Nas relações humanas, o desejo ocupa um tônus nuclear, ainda que viceje de forma mais dissimulada ou anódina. Marcado pela urgência/emergência das pulsões, no caso de Don Juan, o desejo assume a emergência voluntarista, dessacralizadora, perversa, que não adia sua instância de sentido e satisfação. Apesar de toda a liberdade de transgressão que se auto-conferiu, a verdade é que Don Juan se torna prisioneiro de si mesmo, sua alma encarcerada no compósito corpo/vontade (volição), seguindo, mais ou menos, a prescrição socrática para o complexo prazer/sofrimento, uma vez que todo prazer e todo sofrimento possuem um espírito de cravo com o qual

pregam a alma ao corpo, fazendo, assim, com que ela se torne material e passe a julgar da verdade das coisas conforme as indicações do corpo (*apud* José Américo Motta Pessanha, O desejo, 1990, p. 101).

Desejo e paixão, por princípio categorial, são mutuamente excludentes, irredutíveis entre si. São palavras de Motta Pessanha: A urgência do desejo-apetite parte da sensação de vazio, que reclama preenchimento (Cit., 115). O desejo é assim igualmente a freqüência da lacuna. Desejamos o que (porque) não temos. Afinal, o mundo de sombras, platônico, não passa de uma negação do ser ou de uma afirmação da lacuna ontológica. Por isso Don Juan, rompendo com a norma, quer-se positivador da essência personalista. Atribuir valor ao prazer erótico (mesmo o prazer fora da norma, pois o seu consiste em *satisfazer desejos*) é a forma de amar a vida, segundo o demonstra Don Juan.

Desejo, portanto, é a energia da libido, ímpeto e pulsão existenciais cravejados da persona do incontentado, operativo no vácuo. Fausto o limita a um núcleo de auto-conforto, pela fragrância do conhecimento e do rejuvenescimento; Hamlet obstaculiza os espaços de experimentá-lo porque ocupado intermitentemente pela memória aflitiva e pelo pensar sem descanso. Para o estóico Sêneca (filósofo preferido por moralistas como Antonio Vieira), *prazer*/desejo significariam *maus costumes*. Um dos poucos que associam prazer/desejo a um atributo de *Verdade* é Don Juan Tenório, mesmo sabendo ser assunto complexo e intrincado pois, sendo subjetivos, dizem mais a quem os sente do que a quem os julga. O prazer como axioma perde sua valência quando constatado por cada subjetividade, porque perde a noção de pureza/impureza quimérica.

SOBRE DON JUAN E DONJUANISMO

A cultura impõe pesados encargos à libido desprovida de frutos. Logo, o prazer pelo prazer estaria em qualquer *index prohibitorum* das épocas, pois a autoridade social imprime interditos ao desejo que não receba o salvo-conduto da moral estabelecida. Fora desse desejo consentido, a lógica bem-sã legitima a supressão do prazer.

Foi Marcuse (Eros e civilização, 1968: 118) quem disse: ser é, essencialmente, lutar pelo prazer. A civilização ocidental imprimiu ao prazer uma carga asfixiante de interdição, a que reagiriam heróis negativos como Sade ou Sacher-Masoch, absolutistas da negação, perto de quem o Don Juan de Tirso é menino de colo. Aristóteles defende o prazer como um bem, com a auto-suficiência desatrelada da companhia isolacionista da sabedoria platônica. O autor da Ética a Nicômaco acreditava que todos somos votados ao prazer porque somos todos votados ao viver. Muitos séculos depois, o patrono do pensamento protestante, o insuspeitado Max Weber, assim se pronunciaria a propósito do erotismo: Pretendendo ser a mais humana das devoções, é o desfrute sofisticado de si mesmo no outro (WEBER, M., 1915: 348).

Don Juan é um usurpador egoístico, ególatra do prazer, do gozo. Ao desejo e ao desenfreio erótico é votado e só pelo desejo e desenfreio se move. É um emblema de Satã vestido de sub (ou nova) versão do Dioniso redivivo, narcisicamente alimentado pela fúria erótica.

Escrevendo com seu corpo (e sua alma generosamente devotada à subversão da gramática social, moral ou religiosa) as venturas e desventuras de um escopo transgressor, inteiramente surdo à reprovação ou ameaça do córpus social, Don Juan opõe-se à melancolia da lógica, à tristeza tediosa do frio racionalismo excludente, quanto se opõe ao moralismo contingente e castrador. Porque se inscreve como ator de um múltiplo de ações condensadas de insatisfação existencial.

Há que se pensar na participação do sujeito no objeto, ou, em outros termos, na presença ativa do *eu* na conquista, subversão, sublevação ou domínio do outro. Logo, o consciente problemático (ou perverso) do sujeito Don Juan fala por suas ações. Como Michelet, que acreditava serem as cerimônias do sabá uma espécie de paródia especial à lógica cavalheiresca da honra socialmente aceita como código tácito no universo pré-barroco, Don Juan também será objeto parodístico no imaginário de construção brasileira, por exemplo, com o modelo mais acabado na trajetória cômica de Guilherme Figueiredo. O que dilui, em certo sentido, o impacto do mito original, transfundindo-o (ou adaptando-o) a diferentes contextos.

Don Juan busca obsessivamente a completude, saciando-se no Outro o que busca em si, num jogo de espelhos em que o Outro, uma vez conquistado (seduzido, burlado, abandonado), perde todo o interesse. O sedutor nele se vê a si e, como não se percebe ou aceita, sucumbe de falta ou ausência. Em Os errantes da carne: estudos sobre a histeria masculina, Jean-Pierre Winter (Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2002), descreve Don Juan como prefigurado ao símbolo paradigmático do maldito que encena o crime, a recusa da máscara, histeria, corpo e carne na errância da História e da Moral: o histérico erra de carne em carne, tal Don Juan a pular de casamento em casamento, de Ana a Elvira, de Elvira a Zerline, revelando a cada uma delas a inconsistência daquilo a que elas mais pretendem se apegar. Apesar de evidenciar-se emblemático de metamorfoses, herói disponível propiciador de liberdades de tratamento e perfil, tal como Don Quixote, Don Juan nunca muda. Instila gestos de mudança, mas permanece fazendo da burla a mecânica grosseira da sedução, assim como a promessa empenhada não o exonera do gozo de burlar. Simbólico de um cristianismo agônico e barroquista, Don Juan *pune* as mulheres, em razão da leviandade destas em suas entregas corporais, totalmente absorvido pela vertigem numérica, a aritmética ou geometria cumulativa de corpos por seduzir e abandonar.

Épater les bourgeois antes dos melancólicos degradados filhos do símbolo, atuando em pleno domínio do Barroco das sensações desse espírito de *spleen* perverso que põe em xeque o tudo da norma, Don Juan se antecipou à descoberta incômoda dos decadentistas do Romantismo e do Simbolismo. Seu nome impõe à personalidade um caminho sem volta, tal impregnação mítica não sendo concedida a outro ser que não o mesmo e único e eternamente perversor, burlador, com que se constituiu a personalidade donjuanesca. Por conta dessa complexidade da aventura existencial desde o Don Juan de Tirso, reduzi-lo a um pleiboísmo contemporâneo (como o faz Francesco Alberoni em seu O erotismo) não passa de um empobrecimento intelectual do amor sem medida, da rebeldia da carne. Afinal, qual a angústia comum ao Tenório e ao Baby Pignatari?

Com Don Juan se realiza (e concentra) a manifestação prática do Desejo e da superação de obstáculos ao desejo. Porque a essência epifânica do Sedutor é operar no horizonte da transgressão, da absoluta diferença e errância, de uma auto-gnose que se supre de elementos intermitentes de desvio da norma (moral ou social) sem auto-limitar-se, sem repetir-se, sem anular-se pela exaustão ou pelo desfalecimento. Don Juan é, pois, a potência erótica da violência e da vingança inconsciente, eros sem fantasia sublimadora, despojado de tempo, renúncia ou memória, movido apenas por obsessão e perversão, sem ambigüidades e sem achados afetivos.

O Don Juan original é plenamente sujeito, protagonista ativo das paixões que desencadeia, armando-se de liames trágicos, violadores, transgressivos, que terminam por sepultá-lo a partir dos próprios mecanismos que ele semeou em seu percurso existencial. Auto-proclamado apóstolo do prazer numa sociedade fechada, Don Juan carrega miticamente a rebeldia e a recusa (prometéicas) à tirania da ordem divina, sacrificial, mimética, reduzida à contemplação passiva e à anulação da vontade. Narciso da libido erótica, centrado num auto-erotismo que se dinamiza pela idéia de violação e burla, Don Juan altera o dinamismo da interação freudiana da vida psíquica, suprimindo o risco do *ego* e da consciência moral (o *superego*), fixando-se apenas no nirvana do *Id*.

Don Juan é arlequinal, metamórfico, condenado à busca do eterno feminino, à errância mítica. *Ator* no exercício do *fingimento* e da dissimulação com que protagoniza sua tragédia, sua trajetória é a

trajetória de um só Desejo, provindo do inconsciente como um sonho mau, que se quer evitar, mas não se consegue. Don Juan o que faz é amar narcisicamente a si mesmo num outro, como que cristalizando no imaginário o que de fato fará no aparato do real. Sem cruezas de linguagem, todo manha e malícia, perpetra ainda um metaforismo difuso, às vezes dissolvido em silêncio e embuços. Espírito em liberdade – o que os não-livres nunca perdoam, o desejo migrando para a profanação –, Don Juan faz do corpo uma metáfora do exercício eterno-dissidente em matéria moral. O libertino transgride fronteiras porque é seu prumo o restituir sentido aos signos e provocar a reflexão crítica no seio do bom-mocismo dos establishments.

Diz Adauto Novaes que a arte do sedutor consiste em levar o outro a reconhecer a lei do prazer (*in*: Libertinos libertários, 1996, p. 10). Numa perspectiva de amor noturno, cultura amorosa das sombras – que é o caso de Don Juan –, algo margina o herói, conferindo-lhe singularidade: sua autonomia e seu desvelo de ações individuais não necessitam – como outros libertinos – de recursos de ambientação ou *assentimentos* de pequenos grupos. Juan Tenório é titular de uma ação isolada, apoiada apenas em seu voluntarismo personalista e ególatra, ao passo que os veteranos de 120 dias de Sodoma, ou os devassos de Teresa Filósofa praticamente se dedicam ao sexo grupal – outra sua ordem de essência libertina. O burlador de Sevilha cimenta, com suas ações, poderosa viga na arqueologia dos sujeitos libertinos associados ao libertarismo das idéias em cada época, predispondo aos signos e às esferas das errâncias um modelo ou projétil que se transfigura em mito.

Don Juan herda da tradição de libertinagem espúria dos antigos a ousadia da contrafação libertária aos estreitos limites impostos ao seu tempo e ao seu mundo. Daí se seguem o cinismo *degradé* de Byron (de um romantismo anti-romântico porque pretensamente anti-idealista), a mística satânica de Baudelaire, o amoralismo anárquico e juvenil de Rimbaud etc., em tempos seguintes compreendidos como estar na moda o ser contrafeito. Sade investigaria sobre até que ponto vai a liberdade da perversão (a que responderia a ética humanista: "até ao ponto em que a tua lógica boçal de comer excrementos e mutilar fisicamente as pessoas possam identificar-se como limites minimamente razoáveis").

O motor da vida é o desejo. E felicidade pode ser compreendida como a progressão de desejos satisfeitos (reclamados) ou o desejo

em movimento, cuja mola é a inquietude e a base é a percepção da ausência de algo. Sem prazer (e desejo e gozo e deleite) não existe o sujeito. Relativize-se, no entanto, a hipótese de seu contrário: o sujeito que também se estrutura pelo desprazer. Antologia viva do Desejo, fazendo do gozo o vetor de sua perversão lúdica e da burla a fisionomia corporal do gesto de iludir e violar, Don Juan tem para com Sade uma diferença fundamental: seduz pela burla, enquanto Sade (por suas personas) simplesmente não seduz, somente violenta e criminaliza a ação libertina para, do seu ponto de vista, estabelecer o equilíbrio entre o puro e o impuro.

Sendo crônica e retórica da burla e da libertinagem, do desejo e da paixão erótica, com Don Juan o amor físico assume um caráter dinâmico de perversão da identidade. Don Juan representa o amor sob tensão e o amor sob tensão, conforme sabemos, é um típico fenômeno barroco. Eros também restabelece a harmonia entre opostos e atenua as tensões. As relações sexuais significaram sempre a provisão dos deuses (Zeus/Deus/Alá/Olorum) aos homens para sublimar-lhes os conflitos e desequilíbrios. O sensualismo de Don Juan é, todavia, um desvio da generosidade de Eros. Don Juan quer os deuses suprimidos, elegendo-se, ele próprio, deus, deslocando o caráter divino do Eros primordial e substituindo o filho do Recurso e da Pobreza no advento do mundo moderno. Inflamado de Eros, desviado para a errância (*harmatía* dos gregos), a exacerbação ou embriaguez do erótico confundido, Don Juan produz a subversão do sublime, expelindo de Eros a comiseração e compelindo-se à ingerência personalista na construção de seu próprio devir, de uma dialética pessoal e intransferível.

O milenarismo tem preocupações com a redenção anímica, começando por uma recusa ao material e terreno, trocados pelas características ascéticas e expiatórias. O homem medieval é acossado pela visão da morte em (e do) pecado, o que acresce sua *decisão* de rejeitar o gozo e o prazer, mesmo no casamento exôgamo. São Jerônimo estendia a interdição do desejo até à própria cônjuge. A única forma de amor apreciável na conjuntura medieval era do amor místico, com a conseqüência suplementar do sexo relegado à necessidade da procriação.

Sevilha é a capital da Andaluzia, portal de ingresso ao mundo árabe, que execra paroxismos como o estigma da profanação e eleva a mulher a um plano simbólico, bem distinto do amor cortês e, ao mesmo tempo, do amor erótico, da posse física. Natural de Sevilha

e em Sevilha atuando, Don Juan seria o contrário senso da herança andaluza, refazendo-se espaço social da contradição, preservando a hostilidade particularmente contra a mulher, na prática de múltiplas representações de misoginia, velhas desde o mítico Hesíodo. Don Juan é ícone e síntese das tentativas milenares de transgressão à intangibilidade da dama d'honor. Seu amor furioso é fruto de sua eterna insatisfação, dos jogos da burla, antes mesma da sedução *tout court*. Um Don Juan apaixonado seria a desmoralização do mito, porque avesso ao sacrifício e ao ritualístico das uniões sólidas. Don Juan é o oposto de Tristão e Romeu, e mesmo de Fausto, pactário como ele, mas, de alguma forma, fiel à rede banalizadora do amor humano medieval. Transgressor, ressignifica a busca metafísica do indivíduo em seu descompasso com o grupo. Até mesmo a potência sensualista do amor cortês, embora sublimada, é posta em xeque, pois Don Juan mais parece acometido de ejaculação precoce, tal a sofreguidão com que se despacha, desde a burla ao gozo e ao caráter exibicionista de mostrar-se usufrutário de um instante volátil, passageiro, efêmero como o seu *esquecimento* entre uma e outra enganada.

Se a *paixão* etimologicamente deriva do sofrimento, claro que Don Juan não se apaixona, pois não sabe ou não deve sofrer, filho dileto do hedonismo epicurista sem as reflexões de Epicuro. Don Juan realiza e percorre o amor-desejo, sem os embaraços da afetividade responsável, já que todo objeto de conquista representa sua própria impotência, sua incapacidade de amar. Por isso atua na espreita das desguarnecidas donzelas, burladas por incúria, imprevidência ou logro.

Sedução, do latim *seducere*, significa, na expansão semântica, *afastar-se do caminho*. Ou seja, quem seduz, distancia-se do objeto seduzido, violando a norma de equilíbrio do desejo. Também, social e eticamente, a sedução baixa a mímesis contemplativa ao horizonte das margens. Don Juan ambienta-se e extrapola o espaço da profanação. Antes de amar o corpo da mulher, na vertente dos líricos e amorosos cristãos, anseia por devorá-lo. Entre o complexo da tentação (mascarada, hipócrita etc.) e a realização plena do desejo (re)vigorado, Don Juan não hesita: cumpre seu destino de pecado. A imagem depreciativo-desagregadora da mulher, plantada no imaginário cultural desde tempos imemoriais, favoreceu a eclosão desse modelo de sedutor.

Completamente avesso à ordem, Don Juan desnovela uma lógica estabelecida, bem ao gosto moderno, de que à mulher estaria

reservado o espaço do desejo (daí ela ser representada como a lua), enquanto o homem ocuparia o lugar da razão (daí ser representado como o sol). Don Juan desvirtualiza essa operação, sendo o ícone hedonista – e a mulher, sua vítima impotente e diluída na inação.

Diz-se, do ponto de vista da imago ocidental, que o mal (= a morte) embute o desejo, ou, dito de outra forma, o desejo carrega consigo a instância desse mal. Don Juan carregaria os estigmas de Eros e de Tânatos, porque todo desejo traz implícito o seu risco; e assim o Burlador teria decretada sua morte a partir da morte de sua identidade moral.

Já que a mulher tem uma representação mítica de espaço/lugar da ambivalência, ou da maldade herdada da *curiosidade* de Eva, Don Juan servir-lhe-ia como uma espécie de vingador amoral, no sentido de restabelecer um caráter purgativo ao desequilíbrio por ela instaurado. A ela *antagonista*, Don Juan não aceita a presença da mulher senão para burlá-la. Seu instrumento de gozo, ao enganá-la estaria cumprindo uma eliminação programática da Outra. Daí talvez tenha derivado a análise de Gregorio Marañon quando intui um frêmito homossexualista em Don Juan. O falo se confunde com a espada duplamente: porque pune e vitima a mulher objeto de paixão e mata a representação masculina em torno dela – o pai ou o noivo, que podem embaraçar a conquista perversa.

Don Juan cumpre assim um roteiro, digamos, entre o farmacêutico e o gastronômico. Ele prescreve fórmulas de remédio ou receita de comestíveis. Seu propósito consciente é difuso, mas o inconsciente dá saltos, realizando ações de domínio temático do sujeito sobre o objeto. Don Juan conhece a morte e seu lado pregresso de interdições. Talvez ele não conheça é a vida, com as suas inerentes complexidades. A relação amorosa, sob qualquer ponto de vista, natureza ou caráter, é uma relação de conflito. De relance, nesse nível de (in)transparência, o homem pode ter (ou sentir, ou ser) muito mais mistério que a mulher. Tendo mais a liberdade do ser, do sem-limite no mundo dos valores, Don Juan parte de uma premissa dialética absolutamente individual, na recaída conceitual e delirante dos *bárbaros superiores*. Por isso não tem medo do risco, nem da culpa, de raízes medievais.

Don Juan é derivário da ordem, engendrador da horda, situado para além dos limites e fronteiras da lógica social, só acolhendo sentido aos fatos a partir do que outorga de si. A lógica desses sentidos

tem origem nele mesmo ou no que lhe permite o delíquio do vazio de suas alucinações, o que vibra de suas lacunas. Não é, portanto, um animal domado pela herança de valores, que não subscreve. Sua rebelião é individualista e solitária, somente por ele entendida, contra a voz global e a univocidade dos desejos, pela ruptura à continuidade estável dos conformismos. Apesar disso, a direção de seus passos, e também seus códigos e métodos, é de natureza inconsciente. Sem nada julgar, não considera os valores e nem pode considerá-los num processo selvagem de rejeição por ignorância.

Em nome do que ignora, proclama-se Don Juan um desejoso de criar. Boa parte de sua conduta realiza-se pelo compromisso de sua criação pessoal, que irá contra os valores de sua classe social (a aristocracia), mas sem apego a qualquer outra. Sua consciência moral é reduzida ao incognoscível. Que deseja Don Juan? Talvez nem mesmo ele saiba. O hedonismo em estado primal é uma espécie de inconsciência privilegiada, educada na repulsa à autoridade, à autodefesa natural da sociedade, aos valores hierárquicos, à religião, até. Don Juan tem a vocação trágica dos absurdos existenciais, culminando com a experiência fronteiriça do absoluto.

Mas o mito extrapola a convenção tradicional da nomeação mítica. Porque se arruína na transgressão, logo fazendo vacilar o sentido característico dos dados culturais, Don Juan equivale a um sistema de signos, assim conduzido: pensamento + ação transgressora $\Rightarrow$ representação mítica $\Rightarrow$ linguagem mitificadora. Natureza e cultura se distinguem e antagonizam nitidamente no mito de Don Juan, entendidas tal como se expressam na tradição cultural do Ocidente, onde a mitologia cristã se interessa pela História – e mais particularmente ainda pelo *maravilhoso* na História, com atuação da Providência e seu corolário de valores – e Don Juan, pela natureza e pelo ser.

No caso de Don Juan, e provavelmente dos demais mitos individuais, a consciência mítica está fora dos elementos constitutivos do mito. Em termos freudianos, Don Juan está mais para o *Id* (energia psíquica portadora da libido e dos instintos emergentes e mais profundos), bem menos para o *Ego* (mediador entre instinto e satisfação) e jamais para o *Superego* (a introjeção propulsora do controle *civilizado*, *harmônico* e *equilibrado* dos instintos). Mas Don Juan se aproxima dos *heróis* mítico-individuais pela potência do imaginário. Que se constrói advogando o inconsciente junguiano e as funções básicas do aparato

consciente: pensamento, sentimento, intuição e sensação. O compromisso exterior do indivíduo mítico (particularmente Don Juan) é dissolvido pela *máscara* de comportamento: há o extravagante, o introvertido, o induzido, o dissimulado, o cruel/perverso.

Talvez Don Juan esteja próximo do universo arquetípico da criança, pela lúdica irresponsabilidade de suas ações ou pela formação junguiana a propósito da psicologia do arquétipo da criança: os mitos são revelações primárias da alma pré-consciente, opiniões involuntárias acerca de eventos inconscientes da alma (JUNG, citado por MIELIETINSKI, 1987, p. 70). Don Juan cristaliza um simbolismo da libido no espectro social controverso e herdeiro da Idade Média. Disfarce supranormal, espécie de contrato de mútuo mercantil nos negócios interpessoais da libido erótica, sem a contrapartida da equivalência, Don Juan desenvolve uma feição particular das intervenções de J. Campbell, para quem os estímulos simbólicos liberam e dirigem a energia, onde sobreleva, via psicologia comparada, a hipótese de indícios hereditários das imagens que estimulam a reação instintiva (Cf. MIELIETINSKI, Cit., 77).

Na tipologia de Frye (embora este não cite o ícone), Don Juan figuraria no mito do outono, do por-do-sol, da morte violenta, mitos da decadência do homem, do isolamento do herói, presentes na tragédia e na elegia. E aí se centra bem o estofo Don Juan: mais para elegíaco que dramático ou trágico. Desempenharia, talvez, uma realidade sensorial de um mito fecundo, cuja dialética é entendida por Lóssiev como uma realidade material, entre a idéia e a coisa. A. F. Lóssiev, especialista russo em mitologia antiga, separa o mito da religião e da etnografia, considerando-o em si mesmo, sem fins cognitivos e coincidência material direta entre a idéia e a imagem sensorial (Cf. MIELIETINSKI, Cit., 148). Dessa forma, o mito não terá sentido, existência e conteúdo ideológico típicos da vida cotidiana, nem a finalidade essencialista das idéias abstratas e discretas. Lóssiev privilegia o intuito do homem, relacionado à consciência das coisas. Cada coisa contém elementos do ser individual porque *indivíduo*, *história*, *palavra* e *abstração* constituem a fragrância do mito. Lóssiev avança hipóteses consignadas (com certa esquivança) por Mielietinski como a suma do pensamento de seu compatriota: o mito é, em palavras, uma dada história individual maravilhosa. Mas, síntese dialética do indivíduo e sua auto-expressão, assimiláveis na palavra, o mito é o nome

mágico desdobrado (MIELIETINSKI, Cit., 150). Mielietinski lembra a importância de A dialética do mito, de Lóssiev e flagra-lhe a idéia de ser-no-outro história do indivíduo em síntese com seus princípios intactos (Cit., 151) – o que pode ser lido também como um processo de vampirização anímica aplicada a Don Juan.

Talvez para compreendermos a alteridade em Don Juan seja apropriada a sentença de Emanuel Carneiro Leão (O mito ontem e hoje, 1990, 197): o mito acabado não acaba, nunca deixa de provocar novos sentidos, de rasgar novos horizontes, de gerar outras possibilidades. No mito de Don Juan, o desejo não pode calar-se. Desejo e prazer, hedonistas ambos e ambos tensos, margeados da *culpa* inconsciente, como sobreleva, no Don Juan original, o ato mecânico do coito, produzido por força de uma pulsão transgressora apaixonada pela burla. "Quem não é fiel não é digno de amor" – parece-nos dizer a expressão superlativa da moral religiosa. Súmula adoentada e proscrita das tensões Eros/Tânatos, realizando o imaginário na obsessão da concreticidade erótica burladora e mediante constâncias alusivas de conquista alucinatória, Don Juan é prisioneiro e gerador espontâneo de uma espécie de sinecura geral das libertinagens pós-mito. Misto de Pan e Arlequim (misturados num leito comum de embustes patrocinados pela morte simbólica, o amor inconcluso, o ódio ancestral), o sátiro e sáfico decadentismo donjuanista mescla ainda Eros e Tânatos no desfrute da burla e da dissolvência.

Don Juan tem apetite, desejo, necessidade instintiva do prazer erótico, amando o momento em que possui a mulher como o *non plus ultra* de seu estado de conquistador/burlador, de certa maneira celebrando a mulher como fêmea, melhor que ninguém para julgá-lo em seus impulsos. Narcisista e dionisíaco, leva a vida ao extremo do gozo de vivê-la prazerosamente. Sua força telúrica procura no amor múltiplo uma força de amar sucessiva e de pertencimento simultâneo, homem-paixão associado duplamente ao cósmico e intemporal, e ao concreto e contingente, provido por suas urgências.

Descartes (no Tratado das paixões) entende a paixão aplicada ao sujeito a quem acontece a evidência do ser (sujeito, portanto, *paciente*, *passivo*, de *pascheim*, *pathos*), cabendo a *ação* a quem promove o *acontecimento*, a paixão. A paixão é, portanto, inerente à imperfeição ontológica. Por isso Aristóteles concluía que ela produz e dela derivam os distúrbios do senso, que apontam para um misto de sofrimento

e prazer. Mas a virtude (ou o ser virtuoso) em nada pressupõe o apagamento da paixão, antes o seu controle. O mesmo e contínuo e renovado Aristóteles sentencia, em sua Ética a Nicômaco, que o desejo é infinito por natureza e a maioria passa a vida tentando saciá-lo. Diríamos que a maioria passa a maior parte da vida tentando amoldá-lo, atenuá-lo, quando não asfixiá-lo, sufocá-lo, suprimi-lo, sobretudo quando representamos as paixões segundo o que ditam as normas religiosas, ou da Sociedade, ou de outras tantas conveniências.

Ninguém menos que Hegel assinalou que nada de grande se faz sem paixão, ao que Claude Lebrun, classificando o sentido da paixão preconizado por Hegel, acrescentaria: Ela é que dá estilo a uma personalidade, uma unidade a todas as condutas (1987, p. 23). É a paixão que personaliza os dramas shakespeareanos. O problema é que se empresta ao Desejo e à Paixão, notadamente quando se trata de emblemas desafiadores como o Don Juan, tratamento ritualístico-religioso, uma interpretação determinístico-legislativa. Lição dos estóicos: impossível curar o sujeito no auge de sua paixão. Aristóteles diria de Don Juan o que disse do desregrado: um homem que busca o prazer, mesmo que não sinta cobiça, pois crê que é necessário tirar proveito de todas as boas ocasiões (Loc. cit.)

O diabo precisa ser invocado, para existir. Logo, imprescinde da ação, ou mediação, de outrem para permanecer. Diabólico porque actante e invocador pelo número de suas ações, Don Juan comete o pecado da soberba satânica, competindo com Deus, amando-se a si mesmo como se divino fosse, não porque sagrado pelo Infinito, mas pelo que (e enquanto se) exprime. E Don Juan se exprime pelo Desejo que, conforme assegura Espinosa (Livro III da Ética), não compreende a consciência e se alimenta, fundamentalmente, quando a causa é interna, da pulsão interiorizada, anterior à ação. Don Juan é o que poderíamos compreender na equação progressiva: quanto mais age, menos padece, ou seja: quanto mais for Don Juan, menos crente será. E acrescentará mais abismos em seu percurso, porque exercita o poder e a opressão através da invisível burla. Logro e burla como formas de domínio impossível de controlar justamente porque incontornáveis. E Don Juan considera mais que honroso burlar os estatutos da honra comuns aos demais e por isso desafia as leis – as terrenas e as divinas – ainda que submetendo-se à punição e ao castigo exemplar que, no caso de Don Juan, irão da morte ao exílio definitivo no Inferno cristão.

Num certo sentido, Don Juan seguiria o pensamento de Espinosa na Ética, onde se julga que o sábio a tudo racionaliza, mas nunca pensa na morte. Em louvor da hipótese, bravateia-se o burlador, dissimulando sua angústia na busca obsessiva da Beleza e do Amor, esquecido do que dizia o mesmo Espinosa sobre tudo quanto é belo, que por ser belo é tão difícil quanto raro (Ética, proposição V). Todo o Don Juan é eros que fala e sua linguagem nem sempre tem acordes soantes ou comunais, ao passo que somente se exercita onde existam espaços do interdito, a transgressão como lógica e cujo ideal de ascese se resume ao gozo.

Figuras como Don Juan – e, ainda pior, Sade e Masoch – ultrapassam o horizonte do pensamento, desafiando linearidades e convencionalismos, mesmo os filosóficos, religiosos ou psicanalíticos. Porque o irracional, o que escapa ao logismo da razão, somente será apreensível pela via do simbólico, do mítico, não se apreendendo dele a *physis*, a natureza, ou errância. E isso quem nos diz é Platão no Tecteto. Do irracional só podemos nos aproximar pela ausência ou pela hipérbole – fora, portanto, da justa medida. Perseguido, refugia-se no ilimitado, no incognoscível. A virtude não reside na supressão auto-limitativa, pensa Don Juan. Logo, violemo-nos na busca do Absoluto via insaciabilidade do prazer e da burla, concentrados na incontinência da *conquista*. A corte erótica donjuanesca sublima sua incapacidade ascética do amor mediada pela plenitude de um eros místico às avessas, marcado pela perversão. O amor erótico em Don Juan não adia nem sofre ou se recolhe, nem tampouco aspira à ascese platônica ou cristã. Antes tem a urgência de um ultimato e a pulsão estelar da confrontação terra/céu, sagrado/profano etc.

Sócrates dizia que o amor é o desejo do belo, mas que o desejo de prazer é instintivo e estranho à razão. Ambientado num século em que a norma da honra era a glória consensual, Don Juan recolheu a glória pela via diaspórica da ilegalidade, na conquista amorosa, na técnica da sedução e burla, de cuja irredutibilidade Don Juan é algoz e vítima, pois nela se concentram os graus e degraus de sua *queda*. Presa da ordem dos impulsos, Don Juan – mesmo se o quisesse – não mais poderia recuar, pois tardia era a instância, tão inumeráveis os casos que o convocavam a mais desafios e mais burlas e violações.

Ao contrário do mítico Ulisses no célebre episódio do *canto das sereias*, Don Juan não recusa o gozo prometido, nem se amarra ao

tronco da ordem. Antes se entrega ao senso proibido das delícias. O desejo, estigmatizado pelo racionalismo místico, condensa as energias de resistência aos pólos tirânicos da norma e, na medida em que Don Juan a ele se submete, subverte os pilares da Instituição. Don Juan é fiel à memória de si e por isso se isola na auto-conservação, preservando desde a integridade de seu corpo à inalterabilidade de seu mito. Afinal, o temor também pode inibir os ímpetos, mas Don Juan parece movido ao anti-temor.

Contra a sacralidade da mulher (no universo cortês ibérico, místico por excelência, dos séculos 16 e 17), Don Juan opõe a manipulação e o desfrute. Para guardar-se das tentações, o indivíduo renunciava ao próprio eu, num auto-sacrifício ritual de consagração da norma. Não assim o sujeito amoroso do Don Juan Tenório, que faz vacilar e tornar impotente a razão lógica ou a lógica religiosa dominadora. Por outro lado, Don Juan é uma alma esquecida de Deus que se deixa invadir pela intrusão diabólica ou pelo Eros pagão que, seguidamente, se associa ao Tânatos na fusão do amor ingente apaixonado pela luz.

Don Juan se deixa aprisionar por um decadismo zombeteiro, na encruzilhada entre um pessimismo do futuro e um non-chalance da vontade, voto clivado de desejo erótico e desejo (inconsciente) de morte, dança de símbolos enfeixados de Narciso e Dioniso, auto -invocados na personalidade multímoda do Burlador. Diferente de outras paixões, a afecção da alma no donjuanismo, ou mesmo própria de Don Juan, não contamina ninguém que não carregue consigo tal flor na lapela do estigma. Porque Don Juan é um ser especialmente votado a essa afecção, o amoroso erótico que reúne e concentra a máxima potência perversora do Eros que o expele, oriundo do caos. *O Credo de Iago*, poema inserido por Arrigo Boito, libretista da ópera Otelo, de Verdi, por seu tom marcadamente satânico, mefistofélico, lembraria também um "Credo de Don Juan", se Don Juan o pretendesse proferir... Movido pelo mal e pelo mal gerado, Iago (Don Juan/ Mefistófeles) assim se pronuncia, tal um joguete da sorte irônica que acompanha os *possuídos*:

> Creio num Deus cruel que me criou
> Semelhante a si e que na ira eu invoco.
> Da vileza de um germe ou de um átomo
> Vil nasci:

Sou celerado
Porque sou homem
E sinto a lama originária em mim.
Sim! esta é a minha fé!
Creio com firme coração, como crê
A viuvinha no templo,
Que o mal que penso e que de mim procede
Eu o realizo pelo meu destino.
Creio que o justo é um histrião burlador
No rosto e no coração,
Que tudo nele é mentira:
Lágrima, beijo, olhar,
Sacrifício e honra.
E creio que o homem é um jogo da sorte iníqua
Do germe do berço
Ao verme do túmulo.
Vem, depois de tanta irrisão, a Morte.
E depois? A morte é o Nada.
O céu é uma velha fábula!
(apud COLI, J. Os sentidos da paixão, 1987, 249)

A aversão ao bom-mocismo hipócrita da nobreza e da sociedade de seu tempo torna-se em Don Juan uma aversão mítica, programática. O Burlador não se confunde com a erotomania neurótica, nem com as instâncias de uma máquina de prazer. Seu desejo se asila na transgressão pela burla, ocupado que está em afirmar uma eroticidade febricitante, ainda que desesperada. A sua pulsão mítica obedece ao grafismo sutil e dissimuladamente sinuoso de sua vida interior, de sua mais profunda intimidade – seja pelo riso cínico, seja pela troça caçoísta que assume como a prevenir sentimentalizações, pois prefere, à vista das ruínas do mundo contemplado, lágrimas de cólera insubmissa e vingadora. Com Don Juan, intuímos: só vale o que está marcado em seu destino.

O racionalismo dinâmico e equilibrado de Heráclito, no VI século a. C., registraria: Ethos anthropoi daimon (o demônio do homem é o seu caráter). Mas o amor erótico incorporou ao pensamento os aspectos irracionais da conduta humana, aliviando a carga passiva e perturbadora dos estados afetivos (NUNES, B. *in:*

Os sentidos da paixão, Cit., 271). O filósofo brasileiro Benedito Nunes afiança que não há filosofia sem Eros; sem Eros a razão permaneceria inerme (Ibidem). A razão dita a escolha das paixões no interesse da felicidade humana, uma vez reconhecida a máxima de Santo Tomás de Aquino de que nem todas as paixões são moralmente más. No caso especial, a razão vem alicerçada à disciplina salvacionista da Igreja.

O Barroco se antecipa ao Romantismo, instilando na economia passional as paisagens da subjetividade noturna, instintiva, de arrebatamento místico ou erótico, paisagens próprias de uma sensibilidade conflitiva e dual. Don Juan se recusa à provação da recusa à individualidade com o fim de unir-se à vida mística. Assim gerou sua própria mística sem sacrificar a individualidade. Adiante no tempo, para além da circunscrição seiscentista, Don Juan não será incompatível com a modernidade urbano-industrial se vier revitalizado, renuclearizado, como no filme de Jeremy Leven, fazendo renascer em nós a nossa chama anímica mais secreta e duradoura. Torna-se urgente a necessidade de ressignificação, não no sentido de *significar de novo*, mas de enquadrar novos signos para o que queremos dizer (ou acrescentar) e que nos parece tão distante.

Numa linha de análise do anti-Narciso, Don Juan pode até sentir complexo de castração simbólica, perdida a onipotência do falo pela rapidez com que passa de um gozo a outro, misto da sexualidade como um fim em si mesma e o coito curto, a ansiedade, a pressa de um outro gozo, o que redundaria em *inferioridade* simbólica (a perda de potência do falo anímico) e culminaria nas sucessivas *vinganças*, pela burla, em outras vítimas seduzidas, para buscar exprimir o sentimento de incompletude do sedutor. Don Juan só se estabelece em ambiente fechado, sociedades fechadas, praticamente impossível sua sobrevivência mítica em ambientes e sociedades absolutamente permissivas, dado que lhe vale subsistir apenas onde viceje o interdito. A propósito de tal desiderato, da existência desse ser escondido, quase para-humano, Hélio Pelegrino parece destinar sua voz indiretamente a Don Juan quando diz:

> O instinto não procura, acha. O ser instintivo faz do mundo uma leitura seletiva que o torna imemorialmente familiar. O instinto é, por definição, isso: memória imemorial, lampejo

> platônico de um conhecimento que se enraíza no começo dos tempos e do mundo. O instinto é a encarnação da lei cósmica, e sua sabedoria transcende, infinitamente, o campo do indivíduo, para inseri-lo numa sabedoria arcaica, que ele não pode modificar. O instinto está despregado da cruz da liberdade, e sua estrutura corresponde aos grandes movimentos do Cosmo, à sucessão das noites e dos dias, às estações com seus coloridos vários e aos cios cujas fogueiras queimam para extinguir-se – sem palavras –, renovando-se em seguida. (Os sentidos da paixão, Cit., 317).

Don Juan pertence, portanto, mais à natureza do que à cultura, tornando-se vistoso exemplar de uma instância pré-civilizatória, primitiva, em pleno mundo pós-renascentista. Tal como na civilização helênica, o cristianismo (e mais ainda o cristianismo católico ibérico, onde a Reforma não teve a mínima chance de prosperar), a transgressão à *hybris*, a desmedida, o desenfreio moral seriam considerados graves *ofensas religiosas*, somente puníveis com a morte (a real e a simbólica, no Inferno). Don Juan desenvolveu o que, para alguns, é visto como um valor positivo: tornar a vida o exercício apaixonado de uma busca (Luzilá Gonçalves Ferreira, a propósito de Lou Andréas-Salomé, em Os sentidos da paixão, Cit., 360).

Há mesmo menção a Lou Andréas-Salomé como um Don Juan de saias, conquistadora de homens como Rilke, Nietzsche e Freud, entre outros, a própria Lou confirmando sua vocação de vampiro: Se queres uma vida, é preciso que a roubes (*apud* FERREIRA, Luzilá. Cit., 361). Lou defende uma espécie de pan-erotismo, o ato amoroso distribuído como um repertório de vida, que se expande e esparze pelos elementos da Natureza. Visto por ângulo semelhante, pelo prisma poeta-herói-artista, o satanismo de Baudelaire assim desenha a imagem do super-homem de seu tempo: um solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando pelo grande deserto de homens (*apud* MURICY, Kátia. Os sentidos da paixão, Cit., 503). Don Juan pega carona nessa sinuosidade decadentista do criador do Simbolismo francês, na verdade, a ela antecipando-se e acrescentando contornos menos dramáticos no isolamento e mais agudeza no espírito da contrafação, provavelmente porque despojado do *spleen* que tingiu de melancolia as *marginalidades* simbolistas.

Don Juan é um mímico (também reator da mímesis) da errância tópica da transitoriedade. Os filhos de Dioniso têm qualquer coisa de híbridos, filhos matriciados pela coxa de Zeus, à semelhança do segundo Dioniso, escapado do ventre semi-morto de Sêmele e vitimado por Hera. Don Juan se liberta das correntes da razão penitencial castradora, como Dioniso se libertaria do Iluminismo ascético em Tebas, seduzindo mulheres que transformava em sacerdotisas de Baco. Conforme demonstra Eurípedes em As bacantes, Dioniso promovia a anti-razão, inspirando nas mulheres um comportamento desregrado (as mulheres se tornavam suas vingadoras, nelas instilada a anarquia das paixões, o amor (Cf. ROUANET, Os sentidos da paixão, Cit., 443). Don Juan subverte o caminho da anarquia passional. Seu objeto é o prazer e, com ele, a burla, o logro – pior, ainda, que a posse sexual, porque prazer desautorizado, a burla constituindo um ferrão irremissível. Dioniso, pelo encantamento (já que é deus) e pela loucura, desperta paixões agressivas, conducentes até ao homicídio. Don Juan, pela burla vingadora, também desperta paixões fulcrais de amor e ódio – vida e morte representadas entredebatendo-se. Como sabemos, o mundo grego antigo é um laboratório das paixões humanas, expresso na epopéia homérica, na tragédia euripidiana, esquiliana, ou sofocliniana e mesmo na comédia aristofânica. Com ela absorvido, Don Juan é um vetor de paixões da alma. Vetor e reator – pode dizer-se – porque, ao tempo em que conduz e provoca as tensões, ressente-se de seus opostos, sofrendo talvez mais que todos, porque sofre de inconsciência (ou da razão que se deixa impregnar (impugnar) de paixão, chamada *falsa consciência*). Em outros termos, Freud rasuraria esse universo problemático das pulsões, fazendo razão e paixão interagirem – nunca pacificamente, é claro –, representadas pelos complexos grupos e dispositivos de defesa de seus respectivos misteres, segundo a tese freudiana de que Eros e Tânatos freqüentam a mesma casa, o mesmo canal associado.

Diz Rouanet que a razão que rejeita o que nela é irracional acaba sucumbindo ao irracional. Essa *razão louca*, que o mesmo Rouanet nomeia como *positivismo*, será aquela contra a qual insubordina-se Don Juan, que não se pretende condenar a uma falsa consciência do que seja o mundo e do que chamam *a razão*. E por isso Don Juan entra na dissolvência do rigor positivista da lógica cristã, elegendo seus valores à sombra de uma mímesis particular: a do mundo separado,

diverso, venial, intransitivo. Don Juan é o Ego com sede de razão, apaixonado pela libido e, mais ainda, pela burla. Um Ego alucinado, bárbaro e ególatra, instruído a inibir a razão e perverter o lógos, Don Juan definitivamente satanizado pelo desejo de violação. À vida dos impulsos não se impõem redes de domesticação, por mais rigorosos que se apresentem os mecanismos de confisco da experiência individual. Talvez seja por isso que Rouanet defende, além de interação, um dialogismo entre a razão e as paixões, de respeito aos recíprocos anelos, porque a razão não se submete integralmente às paixões, como queria Hume, cuja nítida defesa era que se reconhecesse que, sem paixão, a humanidade não se viabiliza. Don Juan se faz escorraçar da linha de Tânatos e a ela ultrapassa e transgride, porque Tânatos quer ver suprimido o desejo dentre os limites impostos ao ser. E também porque Don Juan excede em energia e excitação sexuais para além da temperança da comum racionalidade – sem nada que o satisfaça completamente, dando motivo à eterna busca.

DON JUAN: ALGUMAS OUTRAS INTERPRETAÇÕES

Gregorio Marañon dedica um livro inteiro ao mito de Don Juan, contestando, entre outros motivos, a propriedade do Burlador como persona típica espanhola. O médico e psicanalista procura em seus Ensaios sobre a legenda determinar a importância dos aspectos psicológicos da composição da personagem e do mito legendário do Don Juan. Ressalta que, tanto o motivo do Convidado de Pedra, quanto o do Burlador, freqüentam o imaginário espanhol desde antes de Tirso, com destaque para a progressão do mito sob o reinado de Felipe IV e sob o influxo de razões espirituais profundas. Gregorio Marañon acredita existirem vários donjuanes à medida da variedade de tipos, cabendo especial menção aos donjuanes vivos, como Felipe IV e Miguel de Mañara e outros polígamos, aptos para a conquista agressiva ou para a sedução sutil da mulher (Cit., 106).

Gregorio Marañon defende a inexistência do donjuanismo como uma modalidade fixa do instinto (Cit., 106). E que Don Juan teria uma virilidade equívoca (Cit., 109). Mas Marañon apenas se espelha no Don Juan original (o de Tirso) para projetar sua ciência sobre os donjuanes típicos, miméticos do mito que ele, Marañon, considera

anti-arquétipos da virilidade e da busca da mulher ideal, justamente porque crê que Don Juan se satisfaça com qualquer. Assim, Don Juan, *hombre sin nombre*, não passaria de alguém do sexo masculino, não um indivíduo, mas um emblema. Marañon refaz o percurso anterior, refletindo sobre o antes dito, de que Don Juan teria persona efeminada, quase homossexual. Agora Marañon ainda confirma que Don Juan não se perfila como o varão típico e que ama as mulheres, mas é incapaz de amar *a mulher* (Cit., 122, grifo dele, Gregorio Marañon). Diz que nunca pretendeu *molestar* o herói, mas que este tem, de fato, um sexo equívoco e uma indiferenciação do instinto (Cit., 122; 123). Que o donjuanismo é uma modalidade universal do amor humano, mas retira de Espanha, mesmo da Andaluzia mourisca, qualquer vestígio de paternidade do mito. E exagera: que Don Juan tem menos raízes em Espanha do que em qualquer outro país da terra, atribuindo o equívoco à força do pitoresco (Cit., 127).

Um Marañon categórico, manifestando um devotado amor à polêmica, sentencia: o amor donjuanesco é em Espanha uma importação exótica, sem raízes nacionais nem tradição (Cit., 131). Inteiramente na contramão da tensão crítica de seus compatriotas, Gregorio Marañon abala um credo totêmico e desilude vazões nacionalistas sobre a naturalidade do mito. Importação exótica? Certamente Ortega e os demais tiveram furores sagrados. E com alguma razão, convenhamos. Não há como negar a impregnação do sangue de Don Juan Tenório, espanhol e sevilhano, na composição do mito, plasmado a partir da origem com Tirso, Molière e Zorrilla, depois universalizado. Marañon acredita que o amor espanhol é *monogâmico e austero*, quase místico, encerrado em uma única alcova, com dezenas de filhos da carnalidade consentida e abençoada pela honraria social e religiosa. Dessa forma, nada teria do cosmopolitismo leviano do tipo de Don Juan e sua reação psicológica seria a do culto à honra levado ao paroxismo do crime.

Mas o tipo não pode apoiar-se no senso comum, senão na diferença especulativa, de que Don Juan é a representação emblemática inquestionável. Marañon, como Alberoni adiante, tomaria sua análise pelo imperativo institucional consagrado, não pelo mítico e modelar que faz vacilar as disciplinas mais estandards do pensamento normativo, que reconhece no *médico da honra* a antinomia respeitável, paradigmática. Para nós, o modelo de Don Juan não foi extraído da realidade exterior, mas do imaginário de um frade

(até aqui inconteste) virtuoso, que tudo deveria saber dos códigos de moral em seu país e em seu tempo e lavrou sua matéria artística pelo signo da diferença para fazer pensar a uma época (começos do século 17, reinado de Felipe IV etc.) de dissoluções abertas e temerárias ao juízo dos tribunais eclesiásticos.

São expressões do equívoco especulativo algumas das conclusões de Gregorio Marañon; como observar que o amor donjuanesco (força renovadora com a alma pervertida) não é outra coisa senão a aplicação do maquiavelismo ao amor humano (Cit., 145) – o que revela uma má leitura tanto de Maquiavel quanto de Tirso. Algumas dessas idéias desenvolvidas por Marañon convergem para as defendidas por Arturo Farinelli, fazendo Don Juan parecer mais italiano que espanhol. Que Don Juan nasceu proporcionado ao ambiente intelectual e corrupto (Cit., 151) da Sodoma e Gomorra que era o ambiente reinol sob Felipe IV e Isabel de Bourbon é juízo acurado, como o é a análise do varão típico espanhol feita por Marañon, cujo modelo é um exemplar doméstico, médico da honra caseira, progenitor responsável, monogâmico, vigilante. Não assim o varão aventureiro e temerário, conquistador e burlador, produzido já nas expedições colonizadoras à América, junto com aquele soldado cortês, de encontro aos mouros *infiéis*.

Se Tirso é, como diz o próprio Marañon, superior a Lope e Calderón na apreensão das paixões humanas, especialmente perito da alma feminina, claro está que Tirso alargaria conceitos de varonato para além do modelar percebido por Gregorio Marañon. Brilha sua análise, entretanto, quanto à fecundação onomástica do herói negativo. Por ela, *João* seria remissivo ao discípulo dileto de Cristo, amado pelas mulheres na Judéia, terno e suave no trato, no rosto e nos cabelos compridos; e *Tenório*, substrato de *possuir*, *apossar-se*, igual a homem da voz equívoca, cujas notas, na serenata noturna, voam como setas envenenadas (Cit., 156). Mas um renascentista, ainda que se intitulasse o frio, linear e *cínico* Maquiavel, poderia inspirar um tipo humano complexo como o barroco Don Juan?

Embora contraditoriamente – porque sustentando que o modelo Don Juan não seria espanhol –, Marañon sugere que o tipo inspirador do mito eterno teria sido Dom João de Tassis, conde de Villamediana, contemporâneo de Tirso no reinado de Felipe IV, este também um presumível Don Juan. O próprio Gregorio Marañon se

incumbirá do desmonte da legenda, aludindo a um rumoroso caso de homossexualismo do conde, chefe de um bando cometedor do *pecado nefando*, sendo os mais humildes (como sempre!) apenas os punidos com a morte, enquanto os nobres fugiam para a Itália e a França, e Villamediana, assassinado misteriosamente. Em virtude dessa dupla sugestão de *influência* Villamediana/Don Juan, Marañon talvez tenha sugerido a suposta homossexualidade embutida na persona de Don Juan. Gregorio Marañon nem questiona se o rumor da *banda do pecado nefando* teria sido intriga palaciana de Felipe IV contra o suposto rival, porque também se dizia que Villamediana seria amante da rainha Isabel, ou da dama de companhia desta e amante do rei, D. Francisca de Tavera, ostentando em desfile um penacho com os dizeres ambíguos: "Os meus amores são *reais*".

Gregorio Marañon prefere não acreditar que o protótipo do Don Juan seja espanhol, optando por ver no mito um reflexo da ambiência decadente das cortes, com os ventos devassos da Renascença se espraiando por toda a Europa... Confirmando boa parte do que afirmara em seu artigo na "Revista del Occidente", 1924, III ("Notas para la biología de Don Juan") quando questiona a *esquisita* sexualidade do Burlador de Sevilha, mas reconhecendo os predicados da personagem-mito (vilania, egoísmo, secura afetiva) como margens de sua determinação, o contraditório Gregorio Marañon ainda uma vez se manifesta: a Espanha era então, e ainda é, um país mais do que de História – de lenda (Cit., 183). Logo, como refutar a legenda de Don Juan como um modelo arquetípico da lenda do burlador de España? Adiante, Gregorio Marañon sustenta a condição inata do Don Juan, classificando de ridículo o que, não nascendo Don Juan, tenta ser *tenório* a qualquer custo, os que macaqueiam um Don Juan postiço, vulgar, de burguesia decadente, sem a audácia e a soberba de quem toca as nuvens ou se condena aos infernos, mas nada fará de convencional.

Ao associar o narcisismo à auto-adoração, extensiva à adoração do próprio sexo, Marañon limita-o (ou seria melhor dizer *confina-o*) à homossexualidade – insinuada, no caso de Don Juan, na expressão "sexo equívoco" e pela diminuição da própria diferenciação sexual (Cit., 268), ou seja, a dissolvência de fronteiras entre o que seja o macho e o que seja a fêmea. No entender de Gregorio Marañon, isso singularizaria a própria essência da alma amorosa de Don Juan (Cit., 268). E com a justificativa radical remissiva ao culto de si mesmo,

pois não se é Narciso por acaso, mas sim porque se vê ao espelho (Cit., 268). Esse espelho, porém (como, aliás, todos os espelhos), projeta imagens de forma invertida, esquerda-direita, sem que a ele possamos confiar, genericamente, o que distribui em imagens, nem sempre as *águas remansosas* que nos refletem.

Gregorio Marañon especula sobre a hipótese de a velhice de Don Juan coincidir com o declínio sexual, junto com a tristeza nostálgica da decadência física, o sedutor despedido da morfologia graciosa que o espelho traía na primavera juvenil. Casanova hiperbolizou suas *Memórias* eróticas como signo de sublimação ao poderoso influxo do envelhecimento. A solução de Gregorio Marañon é um convite ao patético: o Don Juan já velho, marido senil e beato, tardo conquistador próximo do ridículo ou frade descomposto no convento abúlico.

A tradução portuguesa do conjunto de ensaios O mito de Sísifo, de Albert Camus, complementa ao título original, do francês, a expressão "ensaio (sic, no singular) sobre o absurdo". Valerá o complemento para as seções "Um raciocínio absurdo", "O homem absurdo", "A criação absurda" e, em apêndice, um estudo sobre a obra de Franz Kafka. Don Juan caberia ser listado como *Homem Absurdo*? Ao que parece, Camus acha que sim.

"O Donjuanismo" é aqui estudado (p. 89-97) levando-se em conta o absurdo de amar e o ridículo que se torna a consideração do Don Juan como um iluminado em busca do amor total (Cit., 89). Na percepção de Camus, Don Juan tampouco merecerá a predestinação que lhe confere a *vanitas* do Eclesiastes. O abandono à mulher é visto como o cumprimento de um desejo anímico, renovável a cada conquista. O julgamento de Camus oscila, ora para uma observação, digamos, mais performática do gênero/estilo/encantamento do sedutor, ora percebendo-o tão somente como um *sedutor vulgar*, um *femeeiro*, com graves defeitos – como, aliás, acontece até aos sãos...

Esse *sedutor vulgar*, no entanto, tem atributos de consciência e, por essa razão, ele é absurdo (Cit., 92). Movido por uma ética da quantidade (Cit., 92), Don Juan não acredita no sentido profundo das coisas, nem coleciona mulheres, porque não vive a saudade, a memória pregressa, a passagem do tempo – ele próprio ressumando a tempos. Escolhe a nulidade do ser, e por isso vive o tempo presente com as emergências todas de seu ofício de seduzir, sem o que Camus classifica de as ilusões

do eterno (Cit., 93). Convencido apenas da urgência de viver plenamente o amor gozoso, como quem atua pela via do atalho transgressor, Don Juan ri-se de tudo e de todos (inclusive do Convidado de Pedra, seu fantasma adversor), e sua fisionomia se transfigura mesmo quando as versões o põem em ridículo na velhice sombria ou no arrependimento monástico. Porque Don Juan sabe (ao contrário de Fausto) alegrar seu horizonte existencial, ainda que móvel, precário e deterministicamente singularizado pela pulverização infernal.

Estudando os mitos individuais na literatura moderna (Fausto, Quixote, Don Juan e Robinson Crusoé), Ian Watt (1997) assegura que era muito pequeno o interesse por Don Juan, especialmente na Espanha, até o seu renascimento por obra de Molière e Mozart. É significativo, sem dúvida, o fato de que, somente em 1923, El burlador de Sevilla y Convidado de Piedra, de Tirso de Molina, tenha tido a sua primeira tradução na Inglaterra, assinada por Harry Kemp. Por sua vez, o Don Juan Tenório de Zorilla só se viu traduzido para o inglês em 1955, não tendo sido publicado em Londres, mas em Buenos Aires, onde morava Walter Owen, o tradutor, que, aliás, pagou a edição. No entanto, conforme salienta Watt: Considerando-se, porém, a exposição pública do personagem, Don Juan é certamente a figura mítica mais conhecida no mundo ocidental, devido, em parte, ao grande número de versões musicais, dramáticas e cinematográficas de sua história (Cit., 277, 278). Mesmo na Espanha, todavia, a representação do mito de Don Juan sofreu alterações, a começar da versão romântica de Zorilla e o feitio naturalista do período posterior.

Para Otto Rank (*apud* WATT, Cit., 229), Don Juan dissimularia, na busca infatigável da mulher, o amor edipiano. O assassinato do Comendador Ulloa seria uma espécie de parricídio simbólico. E mais: que Catalinón (ou Leporello, ou Sganarello) seria o ego ideal de Don Juan. Watt acha, com razão, a crítica psicanalítica redutora. Mas ele próprio padece da mesma tendência redutora ao crer que os quatro heróis míticos estudados sejam monomaníacos [...] voltados exclusivamente para os seus empreendimentos pessoais, definidos mediante aquilo que, de alguma forma, decidiram fazer ou ser. Seus ideais são indefinidos e, incapazes de viver o real, seriam fracassos emblemáticos (Cit., 233).

O herói mítico é um tipo singular de herói porque ultrapassa a noção apriorística de quem o criou. Watt concorda com Michel Tournier, para quem poucos conhecem Tirso, mas todo mundo já

ouviu falar de Don Juan, uma vez que há donjuanes dentro de cada um de nós e Don Juan está entre aqueles modelos fundamentais que nos possibilitam dar um contorno, uma forma, uma efígie capaz de ser usada como ponto de referência para as nossas aspirações e nossos caprichos (TOURNIER, *apud* WATT, Cit., 259).

Tournier é autor de Vendredi, nova versão do Crusoé, na França. Tem ele uma visão positiva do mito como elemento simbólico da recusa ao estabelecido, um produto do indivíduo contra a sociedade. Indaga: Quem é Don Juan? É a recusa de submeter o sexo masculino à ordem, a todas as ordens, conjugal, social, política, religiosa... ele é a revolta da liberdade contra a fidelidade (Ibidem, 262). Já Watt aproxima mais Fausto a Don Juan, pela destinação ao castigo eterno, que buscaram em função do caráter individualista e arrogante de desafio ao estabelecido, moral e religioso, o que pagaram com a danação, além das vidas.

Fausto pela magia, Quixote pela cavalaria, Don Juan pela conquista sexual predatória, burladora e perversa, individualistas todos à base do *ego contra mundum*, nômades solitários sem ligações com grupos sociais ou familiares, sem residência fixa ou laços afetivos conseqüentes (Quixote ainda tem Dulcinéia, mas no domínio da alucinação; Fausto conserva Margarida pelo conduto do sonho e do imaginário). Segundo Watt, Don Juan tem pai poderoso a quem explorar. E não procria, o célebre infértil, sedutor sem prole, sem descendência material. Na expressão quase comiserada de Ian Watt, os heróis míticos, solitários, de que se ocupa, existiram dentro de um vácuo doméstico (Cit., 131). Sem amigos igualmente, com exceção dos servos – mas os servos são-lhes amigos ou companhia alugada?

Os criados servem também como curioso contraponto aos amos, a quem se mostram canhestramente devotados. Mefistófeles serve ao Fausto por ordem do cálculo metafísico-escatológico e pelo ludismo: Sancho Pança, por antinomia sutil e dinâmica reativa, enquanto Catalinón (Leporello) será o lacaio gracioso e cômico, tímido porta-voz (porta-desejos) de uma tendência contrapontística das normas morais, sociais e religiosas do Barroco. Watt descarta ainda qualquer vestígio de homossexualidade nas relações amos/servos.

O crítico inglês chama a atenção para um fato surpreendente: a lacuna de mulheres na mitologia heróica ocidental, a despeito de Atena e Afrodite, Eva e Nossa Senhora, Beatriz e Joana D'Arc. Talvez

por isso, Watt acusa um forte grau de misoginia na formação da cultura moderna (Cit., 133), aí induzidas as ações dos heróis míticos que estuda. Cita Henry Sullivan (Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation, Amsterdam, 1976), que associa o pensamento de Tirso diretamente aos ideários da Contra-Reforma, sobretudo no campo da doutrina, ressaltada a tolerância de Tirso quanto à liberdade humana. Para Tirso, como para Francisco Zumel (ambos mercedários), um pecador, mesmo que excluído e impenitente, podia ser salvo pela graça de Deus (a exemplo do que ocorre na peça O condenado por desconfiado), desde que se arrependesse sinceramente na hora extrema. E desde que não se chamasse, esse pecador, Don Juan Tenório, irredimido por excesso de auto-confiança.

Tirso tem a crença de que não basta a fé, mas as boas ações, para salvar-se e por isso condena o auto-suficiente Don Juan à danação eterna, vítima de suas próprias escolhas. O livre arbítrio agostiniano permanecia objeto de imponderáveis debates. Por escrever *peças profanas*, Gabriel Téllez quase chegou a ser excomungado, visto certamente com ressalvas pelas autoridades eclesiásticas na Espanha. Em 1640, teve proibida a encenação de suas obras e foi preso e desterrado para o convento de Cuenca. Molina era satírico contra a nobreza e o governo, em rota de colisão tanto com o Conde de Olivares, quanto com o rei Felipe IV, dois presumíveis modelos de Tirso. Watt diz ser Tirso uma personalidade controvertida, fascinado pelo avesso da existência (Cit., 143) e simpático à liberdade humana e ao livre arbítrio, como Quevedo e Lope.

Don Juan é freqüentemente apresentado como um inabilitado para o amor, um inexperiente nas relações com as mulheres – donde sua *vocação* para burlá-las. Mas talvez seja imprudente associá-lo aos anátemas contra o antropocentrismo renascentista e um instrumento ideológico da antinomia contra-reformista, uma vez que o individualismo conflita com o poder e a hegemonia da autoridade e, mais, com a tradição do movimento oriundo dos Concílios de Trento. Watt trabalha a identidade do mito como uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura [...] e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade (Cit., 16). Don Juan, sem dúvida, não fugiria a essa classificação, mas não como um totem servil, um mero objeto de uso ideológico ou político porque seu autor, no original, plasmou-lhe uma autonomia indelével, melhor

servindo como um signo de reflexão crítica sobre os desvios morais de sua época e de sua sociedade.

Em Mito y literatura: estudio comparado de Don Juan (1997), Carmen Becerra Suárez realiza a junção analítica das perspectivas antropológicas, míticas e semióticas do emblema Don Juan, percebendo criticamente as atualizações do modelo, os processos de desmitificação e remitificação até às últimas versões do século 20 na literatura européia. O ensaio discute conceitos de mito e sua aplicabilidade ao Don Juan. Os mitos aparecem como rituais (primitivos, misteriosos) e literários (alegóricos, épicos, legendários). Nesta última seção, Becerra Suárez situa o foco de seu estudo.

O mito puro teria origem na oralidade desde os antigos e os mitos elaborados contariam uma carga moral. O primeiro se relacionaria com a memória e a imaginação, e o segundo, com a ação. Os mitos literários relativizam a inércia primitiva da memória oral e necessitam de reavaliações permanentes, face à complexidade de seus misteres. Don Juan produziria, então, nesse campo de investigação mítica, um enfrentamento de si, do homem e sua época, quanto aos trajetos sociais, morais, religiosos, temporais e intemporais.

É um tanto tedioso verificar as repetições textuais sobre as legendas espanholas em que se teria inspirado Tirso para compor El burlador de Sevilla y el convidado de piedra. Assim como outras repetições sobre as variantes de tratamento do mito em Zorrilla, Byron etc., Don Juan surge no apogeu das lutas expansionistas da Contra-Reforma e Tirso o cria como um drama de exemplaridade moral na pele de um herói negativo, que deve servir como lição de casa aos espanhóis na aguda crise moral em que vivem. É o caso, por exemplo, do código canônico Suma de casos de consciencia, do teólogo Manuel Rodriguez (Salamanca, 1595), que desobrigava o nobre de casar-se com uma mulher de classe social inferior, mesmo virgem, que deveria compreender que não se casam figuras de posições sociais diferentes (Don Juan, nesse quadro, jamais se poderia casar com a pescadora Tisbea ou com a camponesa Aminta).

Becerra Suárez não faz o percurso (tampouco o estudo) do mito ou persona Don Juan, limitando-se a comentar a passagem do mito a outras culturas. Mas assinala alguns caracteres do tipo e da época do Burlador, importantes de levar em consideração, porque estimulam o debate e re-montam a nuclearidade do mito. Os libertinos iluministas

(livres pensadores) que lideraram boa parte da filosofia do século 17 na Espanha e na Europa se incumbiram de desmoralizar a fé no homem, afirmando a autonomia da razão libertária, espezinhando o sentimento, as superstições e as crenças ortodoxas, levantinos e conspiradores contra Deus, o homem livre e o governo, tal como fariam os sadistas de fins do século 18. Don Juan, modelo desse espírito, erige a moral do prazer absoluto em lugar do dever, dos sentidos sobre a razão, do individual sobre o coletivo etc. Molière empresta-lhe argúcia e inteligência cômica, aguçando-lhe o *profissionalismo* da representação sedutora e imprimindo de hipocrisia a maioria das falas e reações do criado Leporello.

MODELOS DE DON JUAN: ATRIBUTOS DIABÓLICOS

Seduzir mulheres é um dom somente possível àquele que consiga reunir seis poderosos atributos do Don Juan, fornecidos pelo Diabo ou pela natureza: inteligência, orgulho, valor, capacidade genital, amoralidade e desejo por todas as mulheres.

Nessa fórmula, chega-se facilmente à conclusão de que não é muito óbvio o Don Juan típico. Atribuir a qualquer homem, mesmo o mais vigoroso sexualmente ou o peculiar mulherengo, a vitalidade do donjuanismo incorre em erro grosseiro. As condições de composição de um verdadeiro Don Juan imprescindem das qualidades acima e a falta de uma delas fará desmoronar o molde.

Privado do orgulho, Don Juan não passará de um pobre ser humano despojado da mínima consideração — encolhido no medo, sem arriscar-se, abandonando o perigo ao menor conflito iminente, admitindo afrontas e humilhações. Ao faltar-lhe o orgulho, e o valor dele decorrente, o pretenso seguidor falha em sua eficácia sedutora, sobretudo pela ausência dos méritos essenciais de uma trajetória que escolhe a audácia e o desapego existencial como bandeiras de conquista da mulher. A esta, por seu turno, nada aborrece mais nas atitudes de um conquistador que a sua covardia, a falta de arrojo diante de situações de perigo. O que mais enriquece a admiração feminina pelo Don Juan é justamente a altivez com que ele enfrenta os riscos, a morte possível, desafiando ameaças à sua vida e posição social.

Exigindo inteligência masculina na aventura da conquista, as mulheres não se deixam enganar e nem se mantêm no logro diante de dotes reles de conquistadores sem substância donjuanesca. Enganá-las significa, na verdade, enganar também à sociedade, à família, ao marido, ao mundo constituído que, *malgré lui*, raramente deixa de aplaudir o donjuanismo. Mais para o negativo que para o positivo, mais para o destruidor que para o que constrói, Don Juan tem, no entanto, ratificadas pelas mulheres suas qualidades de conquista e posse, na medida em que aciona superiormente sobre elas a inteligência como elemento persuasivo eminentemente diabólico. Tal inteligência é dos predicados mais tópicos no donjuanismo e se pode verificar com o herói erradio e aventureiro de Lord Byron, com o Don Juan de Molière ou com a fina argúcia do Don Juan de Pushkin. O proveito de uma oportunidade, o oportunismo ágil e sutil nunca pode ser ação de imbecis. Só os inteligentes demonstram a capacidade de sitiar uma fortaleza, domá-la e possuí-la. A inteligência de Don Juan é brilhante, justamente por seu dom inato de agradar, reconhecível em situações que se operam até no relacionamento com outros homens. Aberta e comunicativa, essa inteligência nunca se perde em banais constituições humanas, mas alia-se a uma imponderável simpatia pessoal, firmada em dotes de afabilidade, carisma, gestos e ademanes que derrotam a resistência feminina mais recalcitrante. Assim um Félix de Montemar ou um Burlador de Sevilla, ou um Marquês de Bradomin. Don Juan é, sem dúvida, um aplicado ledor de Ovídio. E sobre a Ars Amandi certamente considerou seus próprios talentos, coisa, como diz Ovídio, muito mais durável que a beleza, a coroar a disposição do conquistador. O homem alheio à arte e à música, à literatura, ou aos problemas do mundo que o cerca, jamais será um perfeito Don Juan. Porque reside na conversação, na amenidade e no interesse despertado pelas conversas o melhor meio de alcançar o intento sedutor.

Das condições imprescindíveis ao Don Juan, a amoralidade não se quadra com a obediência às normas de um mundo que ele não respeita, nem ama. Irresponsável às últimas conseqüências de sua atitude e desobrigado de toda moral (que o arrastaria ao caminho triunfante do Cristianismo), Don Juan é um inteiro desatinado na direção de sua esteira junto à mulher, seja ela virgem, casada ou freira. Don Juan casado e com filhos, moralizado e sem estradas tortuosas, não é Don Juan, mas homem comum empenhado num mundo de compromissos e renúncias.

Por último, as condições restantes de um perfeito Don Juan se podem resumir numa só. A poligamia, ou o desejo de gozar todas as mulheres, e a capacidade genital são elementos constitutivos da personalidade físico-psicológica do Don Juan. Não lhe importa a espiritualidade, nem a evolução cientificamente defendida como herança do homem. É próprio de Don Juan a supremacia do machismo amoral e irresponsável sobre a espiritualidade. Toda mulher prefere amar Romeu a Don Juan. Mas no momento em que ama um Don Juan pensa transformá-lo em Romeu, embora nunca o consiga. Porque Don Juan não faz outra coisa senão seduzir e burlar. As mulheres o buscam e ele a nenhuma, desde que já as tenha gozado. Sem se deixar nunca alcançar, Don Juan permanece elegendo a mulher e a escolhendo sempre entre as muitas que se lhe surgem no caminho.

DO MITO À UNIVERSALIDADE DO MITO

A cada novo estudo, ou nova exploração temática, enriquece-se a bibliografia sobre um dos mais fecundos e populares mitos da literatura universal. Criado pela pena de Tirso de Molina há quatro séculos, Don Juan Tenório ganhou cidadania multinacional e, a cada lugar por onde se move, aprofunda-se sua psicologia, acrescentando, relativamente ao original espanhol, novos e renovados elementos simbólicos e de interpretação do fenômeno amoroso, do homem devotado à conquista e posse da mulher.

É ponto pacífico que a personagem fundamentalmente de época — o ardente, iconoclasta, lascivo, desabusado e burlador Don Juan — tem uma matriz espanhola e mais precisamente sevilhana. Longe de acalentar ideais, de submeter-se a códigos éticos, ou de escravizar-se aos sentimentos do amor e da lealdade, o Don Juan primitivo, mitificado como filho dileto da dúvida mística, paradoxal em seu desapego às coisas divinas e aos estatutos de honra, irresistível às mulheres, gozando-as e abandonando-as sucessivamente, este pertence à Espanha de Tirso. Mas o mito transcende a criação e a personagem passa-se a outras culturas, de que recebe múltipla conformação, variando seu plasma de acordo com o influxo de cada criador, cada modelo ou estilo de época.

Molière verteu-o à caricatura e ao ateísmo, dando-lhe, de contrapeso, um lacaio desastrado e cômico. Byron fantasiou-lhe as maneiras e ornou-o de ademanes românticos, conquistas passivas e beleza quase feminil. Espronceda recuperou-o, com o estudante de Salamanca, da idealização passiva da Beleza para devolvê-lo ao inferno do jogo, da bebida, do cinismo irreverente, do satanismo. Valle-Inclán tornou-o feo, catolico y sentimental, na pele de um Marquês de Bradomin ardente e arrebatado. Nas mais de duas centenas de versões, Don Juan recebeu diversos apêndices de natureza moral. Burlador, porém, somente no original sevilhano.

O Don Juan enamorado seria a renúncia antitética ao Don Juan típico, pois este busca apenas o prazer do momento. Seu caminho é, por conseguinte, o da soberba, do sensualismo, do individualismo narcisista às últimas conseqüências. O amor, para ele, assume características de guerra, em que não entra em cogitação qualquer trégua ou compaixão à dama vencida. Interessa-lhe apenas o ego satisfeito, o orgulho e a concupiscência elevados à máxima gradação. Se o Don Juan de Zorilla enamora-se de D. Inês, não é mais o típico que aí se move, mas o simbólico, de aparência mais humana, resgatável aos céus pelo amor de uma mulher. O drama romântico representa, assim, uma variante do mito.

Não se pode, portanto, desconsiderar a possibilidade múltipla da personalidade mítica. Dois tipos do herói seriam os principais, de que se fundariam outras variantes em todo o mundo por onde a personagem fez seu pouso. Há o Don Juan dos povos do Norte europeu, aí incluída a Itália, que preferem o herói enamorado, de alma indômita e amorosa, perseguindo um ideal da mulher perfeita mediante um borboleteamento sentimental. E o Don Juan originalmente espanhol, o burlador na máxima concepção de Tirso, que não elege ideais, só lhe bastando o jogo da desonra e da burla? Este ser clivado entre a vida e a morte, representante literário da zona fronteiriça entre o Renascimento e o Barroco, ser religioso dividido entre o mundo medieval, a Reforma e a Contra-Reforma, aparece-nos denso em muitas outras interpretações. Embora não sendo criação exclusiva de um país, nem de uma época, representará no original a tintura do Barroco, a reação contra-reformista acoplada à arte, que enxerga o homem sob um novo paradigma: débil ante as forças extra-terrenas e poderoso ante a temporalidade.

No contexto de recusa ao Renascimento, estilo de época que elege a Beleza como suprema aspiração humana e tem na mulher um de seus maiores trunfos poéticos, de inspiração petrarquista, causa sensação uma personagem cuja ativa presença ante o feminino e o belo corresponde a um poder anárquico. Ao alegre libertino, porém, àquele que escolhe o lado solar da existência e imagina um mundo à sua imagem debochada e gozadora, o Barroco teria de opor um travo que lhe desse memória de seu destino humano dependente da organização divina. Este travo vem representado na figura repressora da morte, do castigo final, do tardio arrependimento, da implacável destinação do pecador rumo aos Infernos, ao Desconhecido. Esta dupla circunstância — do homem gozador e livre para o exercício da vida e a sombria presença da morte, do limite teocêntrico — pertence ao Barroco e é nele que o mito donjuanesco se inicia a partir do molde gerado na Idade Média. O fato de nascer na Espanha como obra acabada, e pelas mãos de um frade honesto sob todos os títulos, é o que confere maior força dramática ao mito.

A passagem a outras literaturas se processa então de maneira mais ou menos diversificada e recriadora. Tantos os donjuanes, tantas suas origens, tantas suas interpretações que, ao se falar hoje em Don Juan, talvez seja apropriado perguntar: qual deles? O de Tirso, o de Molière, o de Zorrilla, o de Byron, o de Dumas, o de Pushkin, o de Guerra Junqueiro, o de Rostand? Nenhuma outra personagem literária, mesmo aquelas de igual nascente medieval, como o Fausto, por exemplo, tanto se expandiu por outras culturas quanto o Don Juan. É claro que o original guarda ainda seu fascínio hispânico, inclusive pelo fato de que a grande maioria das versões centra a ação do herói em Espanha, e particularmente na Andaluzia. O Don Juan de Tirso é, de fato, implementador do mito voluto associado à personagem, com a sinuosa trajetória por cortes e balcões, palácios e choupanas, cidades e campos, mares e países, fazendo da burla sua principal bandeira:

> Sevilla a veces me llama
> El Burlador, y el mayor
> gusto que en mí puede haber
> es burlar una mujer
> y dejarla sin honor.[3]

Que dizer, porém, dos outros donjuanes? Não seriam uma espécie de continuadores, ao infinito das possibilidades do mito, de um mesmo e único, diverso, multifário, multiforme e, no entanto, harmonioso Don Juan? A variação será de época, de estilo, de interpretação renovadora. Por isso, parece-nos irrelevante recorrer à guerra de paternidade e/ou invocar alternativas arquetípicas no espírito ardente do espanhol para daí assegurar a propriedade espanhola do herói. Claro que a origem e o fundamento da legenda são espanhóis. Claro, igualmente, que o inspirado criador da legendária personagem é um espanhol, e frade. Claro, finalmente, que os melhores donjuanes literários estão em Espanha, e mesmo o de Molière é umbilicalmente apegado à maré montante da legenda hispânica no manejo da personagem. Mas nem por isso se há que negar os desdobramentos e variações donjuanescas noutros países, noutras culturas, sobretudo levando-se em conta que o homem votado à conquista, sedução e posse da mulher não é atributo nem destino exclusivos do espírito espanhol. O conquistador de mulheres se impregna em quase todas as latitudes geográficas e humanas porque pertence antropologicamente ao universo masculino, do homem, do macho — fruto da educação tradicional, da cultura patriarcalesca do Ocidente.

Os elementos constitutivos do tipo não se opõem e nem se manifestam redutores, antes se alargam em horizontes quase infinitos de intervenções. Burlador, fidalgo, cavaleiro, libertino, voraz, ateu, aventureiro, enamorado, perdulário, corajoso, audaz, crápula — todas essas qualificações são condicionantes do mito, e só a ele dizem respeito, modelado que está de acordo com a direção da cultura, do país, ou mais diretamente do gênio artístico que o recompõe ou recria. Por isso não há um único Don Juan. A realidade do mito alimenta-se de sua variedade. Nesta é que ele vai permanecer e incorporar-se, de forma definitiva, num panteão de crispações eróticas, a um tempo particular e aberto a novos coloridos.

Saído das mãos de um modesto frade, hábil observador da transparência humana, apesar do intuito autoral no propósito da regeneração, a personagem alçou vôo próprio, mitificando-se e conquistando

[3] MOLINA, Tirso de. El burlador de mujeres y el convidado de piedra. Madrid: Cátedra, 1977, p. 64.

recriadores, que logo se somavam às dezenas, semelhante às conquistas das mulheres. Don Juan passou de amoral a místico, de arrogante a terno e generoso, de satânico a sentimental, de lúbrico a delicado, permanecendo sempre ele, sem maiores estragos em sua multiface e enriquecendo-se de seiva nova, novo vigor, novo lastro interpretativo. Sua morte, também, ganhará outras vestimentas humanas e o reclame mítico, mais uma vez, confundirá os exorcistas de suas subversões. De repente, o prazer não será o único contraventor, nem a burla o único apanágio, nem o convidado de pedra mais se manifestará. Don Juan na encruzilhada, mais humano e mais moderno, cederá o passo a outros de seus eus. Daí a busca de infinitos, a inquietante procura, superlativa, de si mesmo, ou da mulher obscuramente ideal, perfeita, insabida, una-plural. Previne-nos Maeztu que quem busca a mulher ideal não é Don Juan, mas Fausto.[4] Mas, se é mito — ser não-humano, pré-existente — e se só como mito subsiste, vale dizer que pode também alterar-se, na medida em que os mitos nem sempre se conservam infindavelmente os mesmos. O tempo, a cultura, o povo, o espaço social, a natureza artística, tudo pode, em princípio, alterar um mito, ou até fazê-lo desaparecer, erigindo a seguir um novo. A própria multiplicidade donjuanesca favorece esta mudança de plano mítico. Daí poder recompor-se em vários modelos, guardando um sentido essencial: a busca, a conquista, a sedução e posse da mulher; e, paralelamente, a imperfeição amorosa, a fragmentação do amor.

A solidez do mito não advém de sua estática, mas do interesse humano que reconhecidamente desperta. Não se conforma num modelo único, mas verticaliza-se em diversos moldes oriundos da sensibilidade de artistas e da natureza popular. Segundo recomenda o estilista Ortega y Gasset, Don Juan é um tema eterno proposto à reflexão e à fantasia.[5] Daí seu impressionante poder de multiplicar-se. E é muito natural que isto ocorra, pois a personagem, nascida sob a égide do Barroco, cristalizada em mundo mutante, revisa a fisionomia do estilo e da época em que surge. À medida do contato com outros estilos e épocas, seu temperamento pessoal igualmente se transforma. Não poderia imobilizar-se barroco, mas teria, por necessidade moderna, de alterar o componente medieval para adequar-se a novas situações

[4] MAEZTU, Ramiro de. Don Quixote, Don Juan e La Celestina. 8ed. Madrid: Espasa – Calpe, 1957, p. 73.

históricas e humanas. O Don Juan moderno não é um desfigurado. Angustia-se na curva de uma inquietante busca do absoluto e do indefinível. Preserva sua eterna rebeldia ante as forças da morte e da destruição. A dúvida, a queda, o mistério do amor, a largueza do fenômeno da sedução, a busca da mulher ideal, a conquista de corpos femininos, tudo isso tem correspondente mítico na moderna versão do Don Juan. A única extravagância seria, como pretendeu Gide, um Don Juan avassalador no universo homossexual.

O mito, barroco em sua criação original, mas legendariamente medievo pela ascendência, não se encarcera no estilo primitivo. Em outras palavras, a composição mítica da personagem passa pelo crivo da ótica moderna. Não seria legítimo, portanto, exigir-lhe uma identidade imóvel, que recusasse novas contribuições elucidativas do modelo. Don Juan é personalidade mitológica de fecundidade espiritual justamente porque é possível sua interpretação sob diferentes aspectos da essência amorosa: a direção à mulher, a fixação pela mulher, a inquieta pesquisa do inatingível, o gozo sob suspeita. Uma vez gozada, a mulher perde inteiramente o interesse para o sedutor. O dualismo que o gerou — vida/morte, luz/sombra etc. — representa suporte fundamental do Barroco e, dessa forma, Don Juan é verdadeiramente um mito barroco. Mas um mito que foge à demarcação historicista ou nacional e se transcendentaliza, deslocando-se a todos os lugares, épocas e situações onde se presentifique o hombre a hembras.

Uma rude pergunta caberia então ser feita: transplantado a outra cultura, falando um outro idioma e praticando costumes diversos do originalmente espanhol, Don Juan não perderia muito de seu substrato essencial hispânico — a burla — e, por conseguinte, não se ressentiria da falta de uma inteireza castiça em sua atitude? Indagação feita de outra maneira: filtrado no plano universalizante com que o tempo lhe transmuta a identidade, Don Juan não sofreria riscos em sua essência e passaria a ser outro herói que não Don Juan?

A análise concreta da passagem do mito à universalidade comporta novas investigações e novos debates.

---

[5] ORTEGA y GASSET, José. Obras. **Revista del Ocidente**. Madrid, V. 6, s.d., p. 121.

O DON JUAN DE TIRSO

Na Introdução à edição de três peças de Tirso de Molina (El burlador de Sevilla, El condenado por desconfiado e La prudencia en la mujer, 1976) que organiza e anota, o escritor argentino Pedro Henriquez Ureña diz que es Tirso el creador de Don Juan, pero sólo de Don Juan como germen, acrescentando que a universalidade do mito foi-lhe conferida por Molière quien lo lanza a la circulación universal, desde Paris, capital entonces de la cultura de Occidente (Cit., 1976: 8). Por esse argumento, o mérito de Tirso seria reunir duas legendas tradicionais da Espanha: a do conquistador de mulheres e a do convite a um defunto para cear, isto é, violação/burla e profanação do mistério sagrado, motivos consagrados nos romances populares espanhóis.

Claro que ressalvamos esse pensamento. Tirso não só fecundou em germe a criação do Don Juan, mas plasmou-lhe a alma, os ademanes aristocráticos, a rebeldia insubmissa, a arrogância despropositada, a iconoclastia ingênua e lúdica, além de outros atributos, como ainda contribuiu para agudizar a personalidade dos mitos individuais, simbólicos das transversais encruzilhadas da alma e da cultura ocidentais, problematizando e investigando o sujeito moral e o sujeito simbólico/religioso. Conforme é sabido, o Barroco funde Estado e Igreja na messe contra-reformista e nesse sentido pode-se apreender desde o anti-racionalismo místico de Calderón, o esplendor da Graça em Lope e a reserva de equilíbrio e disciplina na relação culpa/castigo em Tirso de Molina.

O Don Juan original já traz consigo uma solenidade dessacralizadora que acirra os paradoxos. Trata-se de um nobre da estirpe dos Tenórios e suas burlas darão o mote dessa instância de solenidade na transgressão, começando no palácio real de Nápoles (quando engana, se apossa e foge da seduzida e lograda Isabela) e culminando na nobre mansão de Gonzalo de Ulloa, em Sevilha (quando reduz à sevícia a seduzida e burlada D. Aña, filha do Comendador ultrajado, o futuro Convidado de Pedra, que conduzirá o herói às profundezas do Inferno). Fora da solenidade dos ambientes aristocráticos, Don Juan investirá na rusticidade da casa dos pobres, seduzindo a pescadora Tisbea na costa de Tarragona e a componesa Aminta no povoado de Dos Hermanas, arredores da Andaluzia, fomentando o drama (ou tragédia) entre os nobres, o lírico com a pescadora e o cômico

entre a camponesa casadoira e os rústicos camponeses. Em todas essas ações, Don Juan se caracterizou pela fugacidade e vertigem. Ao Burlador concorrem, assim, a sedução entre as presas pobres (Tisbea, com promessas de amor e honra, e Aminta, com honrarias e elevação social) e a burla, a posse e a fuga entre as nobres (D. Isabela em Nápoles; D. Aña em Sevilha; com a primeira, a fuga; com a segunda, a fuga e o assassinato do pai). Em todos os casos desse complexo burla/sedução/posse/abandono, os das mulheres nobres são difusamente incompreendidos, uma vez que, tanto D. Isabela quanto D. Aña, haviam contratado encontros furtivos (se bem que com outros, seus preferidos) e a todos Don Juan engana em segredo noturno. Don Juan apenas usa de estratagemas para gozá-las em ludíbrio. Elas se deixam enganar e um homem (se não Don Juan, outro, em flagrante desvio moral) as gozaria, ainda que não fosse à força da burla.

Quando revisamos a legenda do burlador ou quando lemos outras versões, vamo-nos acostumando a perceber as peças como um tratamento de comédia plural de logros, enganos partilhados ou comprometidos por outros luminares em cena, com mais ou menos escrúpulos que Don Juan. A conduta egoísta ou transgressora da ordem moral não será veio exclusivo do Burlador. E, em vista da falha da justiça terrena, a justiça divina pune os desvios trágicos dos erros humanos, nomeadamente em Don Juan, por ser o mais exemplar modelo de coonestada capilaridade transgressora, rebelde disposição anímica para o desrespeito ao sagrado. O amor que se troca em ódio e desejo de vingança (sentimentos votados por Tisbea a Don Juan) será fenômeno equivalente ao experimentado por Elvira na peça de Molière e no romance contemporâneo de Gonzalo Ballester, alterando-se o tipo da personagem, nomes adaptados etc.

O Don Juan de Tirso (por suas contrafações à exemplaridade moral) *ensina* que a verdadeira vida é a vida eterna. A docência livre extrapola o campo da moral religiosa para ampliar-se à moral secular, baseada nos códigos extravagantes de Felipe IV e da corte espanhola em meio a escândalos de toda a ordem, como ilustra o célebre diálogo entre Don Juan e o lacaio Catalinón, que observa ao amo os riscos de sua vida apagada para a honra de sua condição:

Don Juan — Si burlar
es hábito antiguo mio,
¿ qué me preguntas, sabiendo mi condición?

Catalinón — Ya sé que eres castigo de las mujeres

Catalinón é a sombra adventícia de um racionalismo cômodo, ou acomodado às conveniências das relações de classe, diferente do de Sancho Pança, irônico ou singular pelo sarcasmo que se pretende indiferente. O criado de Don Juan adverte-lhe para o perigo da morte em pecado e para as mínimas remissões da ética cavalheiresca, como no caso da pescadora Tisbea, que lhe salva a vida, ou mesmo da camponesa prestes a se casar. Don Juan, porém, é sedutor em tempo integral e sem apelos a qualquer ética, logrando e gozando suas vítimas pelo abandono. A Tisbea dirige mesmo um jogo retórico eficiente à sedução persuasiva:

Don Juan — Hoy prendes con tus cabelos mi alma [...]
Y mientras Dios me dé vida, yo vuestro
esclavo seré

Freqüentes remissões de intertextualidade fazem a obra de Tirso ressignificar a tradição literária do Ocidente. A fala dramática de Tisbea, por exemplo, quando Don Juan a logra e a abandona, recompõe-se da leitura explícita da queixa da rainha de Cartago, Dido, contra Enéias, emblemática de outras falas, súmula do ressentimento contra o seco traidor:

Tisbea — Rayos de ardientes estrellas
en tus cabelleras caigan
[ ]
Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burlas tantas;
que siempre las que hacen burla
vienen a quedar burladas

Don Juan espalha, no desenrolar das jornadas, rastilhos de pólvora e ódio, a todos afrontando e pondo em risco a lealdade cavaleiresca de seu tio (Pedro) e de seu pai (Diego). Catalinón, aos

poucos, irá se tornando um tanto cínico, encenando a voz da razão, às vezes blasonando contra o emblema, a exemplo do episódio em que os nobres Mota e Don Juan passam em revista a tropa do mulherio sevilhano, onde vige a tradição do gozo livre, da burla às mulheres, o popular perros muertos. Este o verdadeiro emblema, dístico, bandeira da heráldica particular dos libertinos burladores hiperdimensionados no Don Juan, cuja fidalguia compra impunidades, como o marquês de Sade no século 18.

Don Juan goza da burla em todas as suas instâncias, rindo, por antecipação, do que há de gozar. Sorve a burla como se gozo fosse, absolutamente fascinado pelo ardil. Acossador de sevícias, sequaz de burlas e sedutoras malhas, Don Juan fará mil coplas de sedução, conforme sugerem as quatro burladas na peça de Tirso e que, simbólicas que são, espicaçariam o sem-número da ópera de Mozart e das outras tantas versões. Molière certamente lucrou muito mais foi com as cenas cômicas protagonizadas pelo Catalinón de Tirso, particularmente quando o criado de Don Juan especula sobre as excelências da *outra vida*, a vida pós morte. Tirso recolhe (ou escolhe?) a fala maldita e blasonadora de Don Juan como intróito do castigo e da culpa infernais, particularmente porque o Burlador transgride o tabu da virgem, da imagem da *virgo* como celebração da honra cristã (celebração remissiva à Virgem Maria), uma vez que o *sagrado* de uma dama é seu himeneu, seu sexo intocado até ao casamento.

Por fim, como mais uma demonstração de herança transmitida ao Don Juan de Molière, Catalinón mostra-se um prato cheio para a malícia humorística. Na cena tragicômica do Fantasma de Don Gonzalo indo cear com Don Juan, o Fantasma convida Catalinón a provar aranhas e cobras, consideradas como *gentil plato* por um Catalinón tiritando de susto e pânico.

O DON JUAN DE MOLIÈRE

Composto em 1665 (o de Tirso é por volta de 1625), o Don Juan de Molière tem uma perversidade ingênua e uma arrogância exibicionista. É um ladrão de sonhos e desejos, enquanto seu criado, Sganarelle (Leporello) representa a consciência apagada. Molière situa a ação do drama na Sicília. O herói já aparece casado com D. Elvira,

de quem foge, perseguido, em todos os atos, pela seduzida e por seus irmãos vingadores. O objeto molièresco, diferente do de Tirso, está mais para o cômico do que para o trágico e tem um humor muito mais fino e perspicaz através de uma ironia e sarcasmo e um caráter mais consolidado e peregrino. Dois criados dividem a cena inicial, Leporello (de Don Juan) e Gusmão (de D. Elvira), o que aumenta o teor de comicidade popular e moderna que será o fio condutor escolhido pelo autor d'O Tartufo. O criado de Don Juan, Leporello, confidencia ao de D. Elvira, sem meias palavras: Nesse meu patrão, Don Juan, você tem o maior patife que a Terra já produziu (MOLIÈRE, 2001, 8).

Com Molière já se multiplica (menos pelas ações que pelas referências e representações) e hiperboliza o número de conquistas, seduções e burlas do Don Juan molinesco, com acréscimo de casamentos e trapolinagens que causam repugnância (ou medo, ou inveja?) ao criado Leporello, que tem no patrão a pintura do Demônio que há muito devia estar queimando no Inferno. A todos os questionamentos Don Juan teria resposta na ponta da língua: Ser fiel é ridículo, tolo, só serve aos medíocres. Todas as belas têm direito a um instante de nosso encantamento (Cit., 12-13). O corpo de valores de Don Juan é bem definido e seu discurso é de justificativa do borboleteamento, à base de todo o gozo do amor está na renovação [...], conduzindo as belas para as conquistas irreversíveis e só se movendo por essas conquistas, pois, uma vez possuída, não há o que dizer, ou desejar. Toda a beleza da paixão se acaba e dormimos na serenidade do amor conquistado, até outro estímulo despertar nossos desejos com a irresistível atração do novo (Cit., 13-14).

O Don Juan de Molière sofre o mesmo naufrágio (também o de Byron), bate em uma aldeia semelhante à de Tisbea, é salvo por nativos e vira a cabeça de Carlota, a prometida de Pierrô, que, à semelhança de Tisbea, se apaixona pelo sedutor aristocrata. Molière funde as duas numa só, mixando a camponesa Carlota na nativa da ilha, cujo noivo é responsável pelo salvamento de Don Juan que, em troca, rouba-lhe e goza a prometida. Don Juan ainda se engraça por duas camponesas que rivalizam por seu amor, pecúlio e prestígio social. Leporello faz aqui um papel duplo: de criado que execra o patrão, mas, por medo ou conveniência, faz o jogo dos assentimentos tácitos, até vestir-se como Don Juan a fim de despistar perseguidores – encenação, aliás, que tem um pouco da comédia Don Gil de las calzas verdes, do mesmo Tirso de Molina.

Molière escarnece dos médicos (tudo que fazem é um jogo de cena – Cit., 60), seguindo a tradição da *Commedia dell'arte*. Já o juízo que Don Juan faz de seu caráter e de si mesmo expressa a legenda emblemática do *hombre a hembras* e sem qualquer moção de compromisso ou limite: No amor eu amo sobretudo a liberdade [...] e não me resigno a encerrar meu coração entre quatro paredes (Cit., 79). Mas esse Don Juan molièresco não passa de um devotado *latin lover*, a anunciar fumos de conquista sedutora porque se vê atraído por todas e seu coração a todas pertence. Não fica com Carlota ou Marturina, nem Molière (por razões óbvias) aprofunda seu caráter libertino e perverso no logro.

O Don Juan de Molière é cômico e sedutor com as palavras, livrando-se até de credores (fatura mimética do próprio Molière afogado em dívidas...). Ou seja: o logro não se centra apenas no nível erótico, mas igualmente no da prosápia e embromação. Molière dissolve pelo riso a dramaticidade do mistério e fenômeno do *convidado de pedra*.[6] O final da peça de Molière retoma o modelo original tirsoano, com as demandas entre culpa e arrependimento, profanação e iconoclastia e a danação de Don Juan, tragado pelas forças do Inferno e justiçado pela Estátua. A opção pelo cômico marca definitivamente a obra de Molière que, após labaredas, raios e fogos eternos a consumirem o corpo do Burlador, dá a palavra final a Leporello, que reconhece a justeza da condenação de seu amo, mas encerra a peça convocando o público a que lhe responda algo angustiante: e o meu salário? (Cit., 127).

O DON JUAN DE ZORRILLA

Lemos o Don Juan Tenório, de Zorrilla, confrontando o original espanhol com duas versões em português: a tradução brasileira, de

---

[6] Lembramos aqui que o sentido de *comédia* difere do espanhol para o italiano (que tem mais drama) e para o francês. O Don Juan de Molière centra-se no cômico das situações, antes dos tipos. O núcleo dramático de Molière mais descreve que representa as cenas e Molière renuncia à implacabilidade dos destinos humanos pela intervenção do cômico. Enquanto o Don Juan de Tirso é o lúdico campeão da burla, o mole fanfarrão, o de Molière é leviano e frívolo, insincero e desrespeitoso, descrente, hostil e cínico. De qualquer forma, somente o Don Juan de Zorrilla, arrebatado e heróico, se reabilitaria na hora final da expiação.

Manuel Bandeira – "drama religioso fantástico em duas partes" – e a *versão libérrima* do poeta e dramaturgo português Júlio Dantas. Zorrilla (ele mesmo) registra a ação de sua peça "pelos anos de 1545, últimos del emperador Carlos V", com 4 atos em uma noite; 3, cinco anos depois e 1 em outra noite, peça dramática em versos rimados e ritmados conforme a seriação romântica de seu autor. Apesar de proclamar-se autor de uma *versão libérrima*, Júlio Dantas produz mesmo é uma tradução do texto de Zorrilla, só se distinguindo da tradução de Bandeira pela prosódia e pelo curso e entrechos, com Dantas sintetizando o romântico espanhol ao objeto do motivo em sua contemporaneidade e Bandeira optando por uma tradução transliterativa. Em ambas, mantém-se o mesmo ritmo heptassilábico proposto por Zorrilla.

Na cena inicial, Don Juan aparece escrevendo, absorto, e Ciutti, seu novo criado, enaltece-lhe a nobreza, bravura, fidalguia e riqueza. Ciutti revela não saber o nome de seu patrão. Um e outro (Dantas/Bandeira) alternam nomenclatura estética da melhor inspiração. Dantas alude, por exemplo, ao *Livro das Horas*, costume de rezar que vai do século 16 ao 19, livro em que reza D. Inês. Bandeira também fala do Livro, sendo que Zorrilla fala em Horário, ao invés de *Livro de Horas*. Dantas corta trechos que lhe parecem pouco ágeis ao seu objetivo.

O Don Juan Tenório tem sua primeira ação na hospedaria do italiano Butarelli, em Sevilha, hospedaria e taverna para onde acorrem Don Gonzalo (pai de Inês, prometida de Don Juan) e Don Diogo (Diego, pai do Burlador). Ciutti é italiano de Gênova. Só o que não se altera é o Don Juan sempre fidalgo, arrogante e blasonador: Pois hipócrita não sou,/E por onde quer que eu vou,/Levo o escândalo comigo (Cf. BANDEIRA, Cit., 35) ou: Sabe o mundo, que é bem grande,/Porque a todo mundo o digo,/Que, por onde quer que eu ande,/Vai o escândalo comigo! (Cf. DANTAS, Cit., 37). Na peça de Zorrilla, Don Juan disputa uma aposta (desafio, duelo) com Don Luís Mexia (ou Mejía). A aposta é sobre quem, nas Espanhas e no mundo, cometeria mais façanhas eróticas e burladoras, qual dos dois viria a agir/Pior com maior ventura/Dentro do prazo de um ano (Cf. BANDEIRA, Cit., 36). Don Juan e Mejía blasonam sobre seus feios delitos em disputa que se assemelha à dos estudantes na Noite na taverna, de Álvares de Azevedo. Eis a voz de Don Juan: As romanas caprichosas,/As usanças licenciosas,/Eu bravo e desabusado,/Quem reduziria a contado/Minhas proezas amorosas? (Cf. BANDEIRA, Cit., 37); "Mora aqui Dom João

Tenório,/Que não sabe o que é medo" (Cf. DANTAS, Cit., 41); E em toda parte deixei/Memória amarga de mim (Cf. BANDEIRA, Cit., 39).

A seqüência relatorial de Don Juan em terras de Itália parece mais feliz na versão de Dantas, porque certamente de maior impregnação e intensidade dramática:

> Matei-o. Cansou-me o braço
> De mandar almas ao Inferno!
> Assassinei por prazer;
> Violei, — para descansar.
> Belos corpos de mulher!
> Quantos olhos fiz chorar!
> Duelos, que deram brado;
> Loucuras, que ninguém pensa!
> Até um convento assaltado...
> — Tinha morrido enforcado
> Se não fujo p'ra Florença
> Aí, outro cartel à porta:
> De novo feri, matei,
> Vendi mulheres — que importa! —
> E então, quanta graça morta
> Digna dos beijos d'el-rei!
> No caminho da demência,
> Fiz o maior mal que pude,
> O sacrilégio, a violência,
> Atropelei a inocência,
> Escarneci a virtude.
> Nem as freiras respeitei,
> Nem o próprio Deus, enfim:
> Ensangüentei, ultrajei,
> Por toda a parte deixei
> Memória amarga de mim!
> Não. Não me esqueci de nada.
> Tudo o que fez de cruel
> A minha sombra execrada,
> Está escrito neste papel,
> Mantenho-o com esta espada! (Cf. DANTAS, Cit., 41-42)

As conquistas (ou burlas) de Don Juan somam 70 *apud* Manuel Bandeira (72 na versão de Júlio Dantas e no original em espanhol do próprio Zorrilla), número bem modesto se comparado com o de Don Giovanni, de Mozart. O Burlador aposta que roubará a noiva de Don Luís Mejía (D. Ana de Pantoja) e declina a técnica para com suas vítimas: Um dia para aliciá-las,/Outro para consegui-las,/Outro para abandoná-las,/Mais dois para substituí-las,/E uma hora para olvidá-las! (Cf. BANDEIRA, Cit., 45). Don Gonçalo diz preferir a morte de sua filha, D. Inês, a casá-la com o irrecuperável Don Juan, no que é seguido pelo pai do herói, Don Diego, que produz o anátema terrível de condenação ao filho. A apostrofação de Don Diego a Don Juan está bem mais dramática na versão de Dantas (Cit., 54):

> Já que Deus quer que um leão
> Possa gerar um abutre,
> Vai! Volta à devassidão,
> Volta ao sangue que te nutre,
> Aos prazeres em que te esvais,
> À desonra, à perdição...
> Mas não me apareças mais,
> Não te conheço, D. João!

Em outros momentos, Bandeira é de uma superioridade constrangedora!

O Don Juan de Zorrilla não age tanto pela burla, senão pela audácia. Suplanta Dom Luís na conquista de D. Ana, sem burlar, mas com denodo. Batem-se os cavalheiros, mas Don Juan age na traição, subjugando o oponente. Há também aqui a figura da alcoviteira Brígida como uma nova Celestina, arrumando os amores de D. Inês (exilada no convento) com Don Juan que, uma vez romântico, sucumbe ao filtro do amor abnegado, que não conhecera ainda – o que, inequivocamente, destoa dos outros donjuanes. O sedutor de Zorrilla subverte o código, exercitando a burla pela corrupção, em ouro, às alcoviteiras Brígida (para seqüestrar Inês) e Luzia (para gozar D. Ana de Pantoja).

Se o Ato I se denomina "Libertinagens e Escândalos", o II é "Destreza", o III, "Profanação", o IV, "O Diabo às Portas do Céu", na primeira parte. A Parte II tem três atos, sendo o primeiro "A Sombra

de D. Inês", o segundo, "A Estátua de D. Gonçalo" e o terceiro, "Misericórdia de Deus e Apoteose do Amor". A impregnação romântica dita o rumo das ações e das falas. O Don Juan de Zorrilla escreve carta apaixonada a Inês, que termina por conquistá-lo definitivamente, e para além da morte. O vocabulário da paixão se mantém num nível de pitoresca sentimentalidade triunfante. À exceção de Tisbea, no Don Juan de Tirso nenhuma mulher se declara devota de amor a Don Juan. No drama de Zorrilla, a donzela D. Inês, filha do Comendador Don Gonzalo de Ulloa (o futuro Convidado de Pedra) ama o seu raptor. O diálogo amoroso entre eles, no quarto ato, é surpreendente de beleza e comunhão de felicidade, pleno de encanto sentimental, em torneio *a la* Romeu e Julieta.

Don Juan exerce, pessoalmente e de viva voz, um fascínio real, que produz o discurso enamorado de Inês, discurso que provoca mudanças na trajetória antes rigorosa do sedutor: porque me sinto a teus pés,/capaz até de virtude (cf. BANDEIRA, Cit., 131). O Don Juan enamoradamente romântico ajoelha-se ante o Comendador Ulloa, suplicando-lhe, pelo amor a D. Inês, uma pausa de armistício, Don Juan em instâncias de surpreendente renúncia a tudo em nome do amor de Inês, pois seu amor tornou-me outro homem (Cf. BANDEIRA, Cit., 143). O sentimento então duplamente experimentado tem o poder (romântico) de expurgar o mal do herói perverso, regenerando o meu ser,/E do demônio que eu era,/Um anjo logrou fazer (Cf. BANDEIRA, Cit., 143).

E o Don Juan, pela primeira vez sincero e verdadeiro, termina por matar o pai de sua Bem-Amada e também Don Luís, vingador da lograda Ana Pantoja. Morre Inês ao deparar-se com o cadáver do pai e a fuga do quase converso Don Juan. O Ato I da segunda parte do drama ritualiza o encontro entre o escultor das imagens dos mortos (D. Gonzalo de Ulloa, D. Diego Tenório e D. Inês), de par com a crônica dos acontecimentos em Sevilha durante a ausência daquele que seria o causador único de tanto mal. Don Juan demonstra um ar blasê, de superioridade aristocrática, alheio ao ódio e à mesquinharia da vida temporal, como se fosse desprendido das cruezas do mundo. Tornar-se-á um ressentido, um réprobo ignóbil, reputando aos céus a sua desídia e destino adverso, um cínico que admite ter proporcionado boa sepultura aos que matou e também um lamentoso do desperdício de sua trajetória existencial. Ao dirigir-se à estátua

de D. Inês, produz uma das mais sentidas falas da elegia fúnebre na literatura do Ocidente, a exemplo da proferida em Romeu e Julieta, de Shakespeare, de que é exemplo a passagem seguinte:

> Mármore em que D. Inês
> Em corpo sem alma existe,
> Deixa que a alma de um triste
> Chore um momento aos teus pés (Cf. BANDEIRA, Cit., 167)

A sombra de D. Inês é como um signo de redenção para a alma tumultuária de Don Juan, que sempre volta a Sevilha, como uma maldição. No convite à ceia, repta o Comendador a que lhe diga como é o outro mundo, pois nele não crê. Até nisso o Don Juan de Zorrilla se inscreve como peça capital do mito, pois, além da enxuta construção com tinturas de decadismo romântico, tem a acompanhar-lhe a aura de incorporação de elementos novos em relação ao já disposto. Inclusive a cena do Convidado de Pedra parece mais viva, ágil e movimentada que as de Tirso e Molière. E com dignidade de mistério, herdado do Barroco pelo Romantismo. A diferença é que a Estátua agora vem com espírito de paz, justiça e misericórdia divinas, em nome do Deus cristão, apesar do sacrilégio das ações do Burlador.

Ao contrário da participação dos outros lacaios (Catalinón e Leporello), Ciutti tem discretíssima aparição e poucas falas. O Don Juan vacila, sua alma é golpeada pelo pavor, afastado, na última hora antes da morte em pecado, do desregramento erótico, sofregamente buscando a Deus, no qual agora acredita, embora reconheça ser impossível num momento/Remir trint'anos malditos/De crimes e delitos (Cf. BANDEIRA, Cit., 206). E quem o estimula é a Estátua, o Fantasma de Pedra, que se redime de sua injustiça em não acreditar na primeira demonstração do afeto de Don Juan por D. Inês. Don Juan reage ao Inferno, apelando ao último momento de clemência e misericórdia e, mais que tudo, ao espírito da Bem Amada, que o redime finalmente pelo sentimento amoroso. Don Juan descerra o pano entoando uma prece de amor a Deus.

D. Inês de Zorrilla consegue de Don Juan o que não alcançaram a D. Elvira de Molière e o espírito de conciliação de Tirso: a redenção, pelo arrependimento e doutrina finais, do Don Juan finalmente retirado do Inferno. Zorrilla, assim, recria o mito (Molière o adaptaria ao

seu universo orgânico e ao mundo francês), vestindo-o de permanência e vacilação de seus valores – porque arrependido e enamorado de Inês, revitalizado e finalmente redimido, sob o signo do Romantismo. A razão para essa renascença promovida por Zorrilla, dá-a a ensaísta uruguaia Margarita Carriquirry, para quem o Don Juan zorrillano perde a vitalidade arrebatada e desafiadora do original de Tirso porque Don Juan es un mito, y como todos los mitos, tiene el poder de renacer constantemente porque cada tiempo verá en él su propio reflejo y volcará allí sus propias preocupaciones (*in*: Colóquio de letras em homenagem a Zorrilla. Cadernos de Cultura, Universidade Federal do Espírito Santo, 1994, p. 4).

Entretanto, o Don Juan de Zorrilla não perde as características fundamentais do mito fundador, como a bravura pessoal e a ardência sedutora, nem abre mão do trágico mistério (barroco) da dúvida metafísica, nem os traços de iconoclastia religiosa ou tom sacrílego ante a caveira do Comendador ou sua profanação anárquica. O desrespeito ao mistério (o convidado que o irá vingar) e o banquete fúnebre, macabro, são peças de resistência sobrevivedora do mito e respostas em alto estilo no teatro de Zorrilla. O Don Juan de Tirso cumpre os esquemas antinômicos do Barroco (sensualismo/religiosidade; corpo/matéria; alma/espírito; ânsia de gozo/temor do castigo; prazeres da vida terrena/certezas do horror da morte). Zorrilla compreende esses caracteres dicotômicos, mas sublima o final arrependimento de Don Juan, não o punindo com o fogo eterno. Muito justificadamente espanhol, porque a Espanha capitaneava os comportamentos políticos, sociais e religiosos no Seiscentismo, quando Tirso cria o mito. E Don Juan é o emblema do masculino aventureiro e rebelde (sem causa aparente), disposto a tudo para fazer ruir as bases de um organismo social muitas vezes coalhado de imposturas, hipocrisias e falência múltipla dos órgãos da Justiça.

O motor dessas disritmias em Don Juan é sua vocação transgressora e iconoclasta, movendo-se e motivando-se pelo aparato da transgressão e da burla, estatutos cuja ausência desmobiliza os nervos de Don Juan, como inquire Salvador de Madariaga (*apud* CARRIQUIRRY, Cit., 5): Que haría Don Juan sin paredes que saltar, sin virginidad que violar? Que haría sin leyes religiosas, morales y sociales que transgredir? Don Juan é a representação da insaciabilidade (o pacto) do gozo. O Fausto, o pacto do eterno conhecimento. Ambos

se safam, no plano romântico, pela interveniência do divino, ambos, por seu turno, associados e assemelhados ao demoníaco. Soberba e turbação e mais punição e limite em vista da condição humana: se o Don Juan de Tirso carrega traços afirmativos da renascença antropocêntrica conjugados dramaticamente ao terror místico da visão do Inferno, o Don Juan romântico limita seu dualismo às tintas fortes da melancolia. O enamoramento de Don Juan por D. Inês compulsa sua metamorfose, junto com sua debacle moral face às conseqüências apontadas por Margarita Carriquirry (Cit., 6):

> Se introduce en su alma la melancolía que es consciencia de que el más puro goce queda fuera de su alcance. Un Don Juan enamorado pierde sus características esenciales de sensualidad, superficialidad, goce fugaz e indiscriminado. El burlador fanfarrón, aventurero y sedutor será primeiro derrotado por el amor para ser finalmente redimido por él.

A pulsão ruptora e de destruição de Don Juan corresponde (ou começa) pela iniciativa contra si mesmo, minado pelo orgulho e ceticismo. Por isso Zorrilla o mostra como vítima de seu próprio destino, em que se inscrevem conflitos históricos das famílias Tenório, Ulloa, Mejia etc., como demonstra o próprio Zorrilla em Leyenda de los Tenorios. A mulher em Zorrilla, representada *em voz* por D. Inês, diferente da dissimulada em Tirso e da desabrida em Molière, é apaziguadora e mariana, na culminância dos valores mais sagrados da mística cristã cavaleiresca, por isso dadora e interveniente, salvadora do herói desviado, remido pelo amor.

Ainda no dialogismo com a interpretação de Margarita Carriquirry (Cit., 11), podemos confirmar que a sobrevivência mítica de Don Juan na contemporaneidade ficou seriamente comprometida pela atuação da psicanálise, que lhe desvendou as matrizes incestuosas, o complexo de Édipo e a psicologia da efeminação. Também Don Juan perdeu força em seu poder de sedução, em certos ambientes ou signos, sendo até mesmo desmoralizado o objeto de sua obsessão, face, em grande parte, à liberação feminina da sexualidade, à degradação de objetos de troca e à dissolvência de sentimentos atávicos com relação a conflitos religiosos, rebeldia iconoclasta e angústia da morte como iminência e purgação. Nosso tempo também se incumbiu de dissol-

ver outras incertezas, de reagir com desenvoltura ante o fantástico e o misterioso, o sobrenatural e o agonístico, cumulados nos indivíduos de outras épocas. Até mesmo carnavalizamos a morte e reunimos Eros e Tânatos num gozo único, sem enfrentamentos e sem desafios inconseqüentes aos umbrais antes penitenciosamente interditos. Citado por Carriquirry, Gilles Lipovetsky assinala a superação do modelo Don Juan na sociedade moderna, substituído por Narciso e "subyugado por si mismo en su cápsula de cristal" (LIPOVETSKY, La era del vacío, *apud* CARRIQUIRRY, Cit., 12).

Carriquirry se mostra apocalíptica em relação ao futuro de Don Juan, assegurando que la seducción personal de Don Juan se ha visto substituída por la seducción invasora y masiva de la sociedad de consumo (Cit., 13). A relaxação de costumes também deve ter contribuído para o desaparelhamento progressivo do sedutor, com as mulheres (elas próprias) passando de vítimas a agentes, sujeitos de uma metamorfose visceral na personalidade coletiva e encarnando, nos novos tempos, alguns dos principais elementos responsáveis pelas mudanças sociais e culturais que reorientam o mundo na perspectiva contemporânea. Isso quando as próprias mulheres não se vêem reinvestindo no mito, sendo, elas mesmas, modelos e patrocinadoras de um neo-donjuanismo, ou *doñajuanismo* peculiar.

O DON JUAN DE BYRON

Os amores de Don Juan, de Byron, é obra publicada entre 1819 e 1824, em Cantos dispersos. No Brasil, somente em 1942 um "Extrato do imortal poema de Lord Byron" será publicado por iniciativa de João Vieira, seu presumível tradutor, que o divulga em prosa – o que faz o poema perder um tanto de sua vibratibilidade dramática, ganhando mais em qüiproqüó romanesco, aventureiro e novelístico. De qualquer forma, a poética byroniana foi a que mais influenciou o estilo romântico no mundo, projetando sobre o mito uma aura de decadismo experimental, refletindo-se na produção de muitos outros autores, especialmente, no caso deste estudo, no imaginário da literatura brasileira. O Don Juan de Byron traz a transparência mítica que pasmou o mundo (com O Sonho, O Corsário, Childe Harold, Manfredo etc.), ainda que um Don Juan travestido de sonho, sem a impaciência

trágica das outras versões e, menos ainda, a ambigüidade suicidária do original de Tirso.

Mais do que sua personagem, que o poeta colhe num viés passivo, menos impetuoso e mais objeto de devoção, o próprio Byron teria melhor percurso donjuanesco, herói de si mesmo, popular e libertário (nome civil: George Gordon, sexto Lord Byron, com assento no Parlamento inglês), orgiástico freqüentador de tabernáculos do prazer londrino, na *jeunesse dorée* dos perdulários de emoção. Com outros fundou a "Ordem do Crânio", macabros e báquicos serões, de um decadentismo aristocrático e de fachada. Coxo, ridicularizado em circuito fechado, Byron/Don Juan se vingaria em vítimas como Caroline Lamb, que o amou até o desespero. E também Miss Millbank, tornada Lady Byron pelo casamento com o poeta, que a infelicita e se infelicita. Byron/Don Juan é o viajor curioso pela Espanha, Itália e Grécia, obsessivo da liberdade dos povos e freqüentador de suas conquistas mais ou menos escandalosas.

De beleza cultuada como se fora um deus helênico, contemporâneo de Goëthe e Shelley, Byron/Don Juan também se distinguiu na defesa dos mais fracos na Câmara dos Lords, particularmente contra a pena de morte que seria aplicada aos operários que quebraram máquinas que lhes tiravam o sustento, em decorrência da segunda Revolução Industrial.

Os amores de Don Juan tem tratamento romanesco e a abertura do poema já evidencia que não se trata de Don Juan Tenório, mas de um peregrino como o Childe Harold, com as vicissitudes dos órfãos de pai – curiosa circunstância, pois os outros donjuanes aparecem sempre órfãos de mãe. A mãe, D. Inês, que o cria interditado às leituras de obras que pudessem nele incutir a febre de amores sensuais (Ovídio, Anacreonte, Homero, A Eneida, até as Confissões de Santo Agostinho) e por isso as mulheres que serviam na casa desse Don Juan eram sempre mulheres velhas. E se D. Inês tomava, por absoluta necessidade, uma criada nova, esta deveria cumprir prodígios de fealdade. A ambiência é Sevilha, onde se anuncia o divórcio entre Don Afonso e D. Júlia, preceptora de Don Juan e seu primeiro amor. A carta de D. Júlia para o herói, que parte para Cádiz em virtude dos amores com sua mestra, evidencia as influências que tornarão Byron possivelmente o mais imitado ou glosado dos poetas românticos, alcançando até uma obra de nosso tempo, o filme Don Juan de Marco, de Jeremy Leven.

O tom sentido da carta se ressente de um queixume sobre costumes sociais: Os homens têm todos os recursos; nós não temos senão um: amar de novo e perder-nos ainda (BYRON, Obras, 1942, p. 323).

O Don Juan de Byron é o mais feliz dos náufragos. O roteiro no mar, o naufrágio e a estação forçada no isolamento da ilha grega assemelham-se à Odisséia de Ulisses, com Don Juan acolhido por uma breve aia e uma belíssima mulher, a adolescente Haida, cujo pai era pirata e contrabandista, inclusive de escravos. O sedutor byroniano é todo candidez e cristã mansidão, sem arroubos passionais ou pulsões decadistas. É mais um joguete nas malhas do destino. Surpreendidos em seus amores pelo pai, Lambro, Haida enlouquece, enquanto Don Juan, ferido pelo indignado Lambro, é enviado como escravo em navio corsário para um obscuro sultanato. Torna-se Don Juan uma falsa aia na corte da sultana, onde cumpre outro relevante ofício: o de homem viril, jovem e belo entre dezenas de virgens.

Esse Don Juan de Byron é mais um similar aventureiro, ao gosto de um Rocambole, perdendo inteiramente a dimensão trágica de Tirso, irônica de Molière e dramática-mariana de Zorrilla. Está mais para a carolice do voltaireano Cândido do que para o diabólico herói ateu e perversor da legenda mítica. Um Don Juan sentimental, que chora lembrando-se de seu amor por Haida naquela ilha grega, um conquistador (?) que refuga o amor da sultana com um argumento que seria hilário se não fosse descabeladamente romântico: a águia cativa não aceita par, e eu jamais consentirei em servir aos caprichos sensuais de uma mulher (Cit., 361).

Nem bem consuma os desejos da sultana (que chora de despeito quando poderia assumir atitudes cruéis), Don Juan travestido de mulher será objeto de desejo... do sultão, que o quer como concubina. Refugiado entre as odaliscas, dormindo com uma delas, Dondon, faz com que esta desperte e grite abalada com algo que lhe provoca o mais vivo rubor... A surpreendente veia cômica em Byron empresta algum colorido à narrativa. Da corte do sultão, Don Juan se achará em outra corte, da czarina Catarina da Rússia. O narrador se dissimula em distraído, declarando-se um mero cronista das conquistas amorosas (Cit., 374), ora falando de um Don Juan guerreiro em combate contra os turcos que o escravizaram. E, tudo isso, aos 17 anos... Don Juan se tornando amante, e amante predileto da poderosa Catarina da Rússia. A imaginação de Byron não conhece limites, comparando

o herói sedutor (em sua pujança e energia) a um cavalo de raça... Byron se apropria da legenda (aventureira? aventurosa? galante?) do Don Juan muito mais do que do mito legado por Tirso, Molière e Zorrilla. Don Juan ("o Fantasma amoroso") vai a Londres em missão diplomática, representando Catarina e o Império Russo. Aqui George Byron exercita todo o seu ressentido ironismo contra o *modus vivendi* londrino, seduzido e aparvalhado ante o luminar jovem, portentoso no amor e nas lides guerreiras, militares, literárias etc. Byron descobre em Don Juan uma altiva humildade (Cit., 397), em meio a um relato que trescala ironia desapiedada. O *Fantasma Amoroso* tange de leve a lembrança espectral do *Convidado de Pedra*, aqui metamorfoseado em fantasma de um monge negro, cuja legenda atiça as imaginações. Ao contrário dos outros fantasmas, este causa em Don Juan impressões perturbadoras que o põem quase em pânico ridículo. O Don Juan byroniano não mofa dos mortos, nem por eles se mostra interessado, senão temeroso. Enfim, não tomava parte nos manejos de espírito (Cit., 403). Cheio de tremor ante o Inexplicável, Don Juan descobre que o fantasma do monge era apenas a figura bem viva e insinuante da duquesa de Fitz, que o queria como amante no mundo dos (muito) vivos.

Conquistador e amante (como Chateaubriand entre as francesas), Byron revela-se bem mais convincente que sua personagem (e versão) do Don Juan. Sua realidade biográfica se confunde com a legenda do sedutor espanhol, peregrino como Childe Harold, satânico como Lovelace ou Don Juan, múltiplo como Casanova. E com os demônios e lutas de seu século e ante uma sociedade que lhe foi sempre hostil. Poeta e homem, amante e guerreiro, George Byron (como geralmente os românticos) viveu o que projetava (em) sua obra. E, à semelhança do discurso de Don Juan, Byron nunca se iria repetir, pois, na assertiva de seu biógrafo André Maurois, o romântico jamais mantém a mesma atitude em todas as horas da sua vida (MAUROIS, 1966, 3).

Byron tinha um senso infinito de imaginário (devaneios de estupros, incestos, outros *crimes* decadentistas à sombra da confraria dos crânios...), tal como o brasileiro Álvares de Azevedo, seu mais devotado epígono na literatura brasileira. De qualquer forma, a vida tormentosa de Lord Byron teve mais instantes de conflito e profanação do que a de suas personagens, a começar pelo incesto com sua meio -irmã, Mrs. Augusta Leigh. Maurois acentua os desvios da educação

do jovem Byron nos ancestrais perdulários, homicidas, azarados etc. e projeta nos pais de George Gordon – John, o estróina, que dilapidou fortunas no jogo e perseguia criadas nos corredores e Catherine, feia, gorda e irascível, derretida pelo olhar de seu don juan pastelão, cruel para com os *demais*.

O pai de Byron era um verdadeiro trapalhão, sedutor inconstante e irresponsável, amoroso e sem dinheiro, endividado e suicida. A mãe, um poço de frustração e desespero, violenta e desagregadora. Byron admirava o pai, sempre distante, e temia a mãe, por quem nutria secreta compaixão, que evoluiu para um silencioso e violento desprezo (MAUROIS, Cit., 54). A família Byron tinha beleza no ar sombrio, segundo julgava o futuro poeta ao tomar posse do título de Lord (aos 10 anos), herdeiro de um tio-avô misantropo, num castelo onde um monge de capuz preto era o fantasma da habitação outrora propriedade dos agostinianos.

As impressões de Byron sobre o amor, transmitidas à sua meio-irmã Augusta, se assemelham às do primitivo e cético Don Juan, talvez com menor gravidade face ao freio juvenil do despeitado George Gordon, dândi preterido no amor a Mary Chaworth: o amor, na minha humilde opinião, é um completo absurdo, uma simples terminologia de cumprimentos, romanesca e artificial. E com um adicional de cinismo e escárnio, próximos do tom jactancioso e blasonador do Don Juan original: Se tivesse cinqüenta amantes, ia esquecê-las em quinze dias; e se acaso me lembrasse de uma única, ia rir como se ri de um sonho e abençoar minha estrela por me livrar das mãos do malfadado deusinho cego (MAUROIS, Cit., 76).

Um pouco como o Don Juan de Zorrilla, George Byron era acossado por uma melancolia voluptuosa, particularmente obsessiva com a idéia da morte, melancolia que se estende ao êmulo brasileiro, o ultra-romântico Álvares de Azevedo, de semelhante vocação tumular, de glória fúnebre, junto com o decadismo das orgias e supostas confrarias do crânio e outras extravagâncias do dandismo do tempo e das horas fartas de ócio e tédio. Tudo isso era ainda acrescentado da tirania arrogante e da soberba aristocrática e juvenil, além de uma mitologia pessoal em que pontificava a cristalização de deuses familiares, individualizados – os objetos das sombras para Don Juan, os poucos afetos de Byron (os cães, um velho criado, o amigo boxeador, o colega em Cambridge e pouco mais).

A máxima do credo byroniano poderia muito bem ser legitimada pelo agitado e multímodo Don Juan: O grande objetivo da vida é a sensação. Sentir que existimos, mesmo no sofrimento. É este o "vácuo suplicante" que nos leva ao jogo, à guerra, às viagens, a quaisquer ações fortemente sentidas, cujo atrativo principal é, inseparavelmente, a agitação (BYRON, citado por MAUROIS, Cit., 143). O retrato de Childe Harold também pareceria apropriado ao que se pinta de Don Juan:

> Na ilha de Albion vivia outrora um jovem
> Que nos caminhos da virtude nenhum interesse encontrava
> Passava os dias na devassidão mais louca
> Com o rumor dos seus prazeres feria o lânguido ouvido da noite
> (*apud* MAUROIS, Cit., 146)

Childe Harold responde como projétil do *spleen* sem rota e sem esperança dos ingleses em 1812. Um debuxo de Don Juan álacre, convertido ao satanismo inconseqüente e ingênuo dos românticos querendo-se cínicos, acrescido da moda estética da beleza pálida, morbidamente emoldurada pelo *luto* e pela dor. Byron, no entanto, destacava sua humildade agressiva (sincera?), pondo-se revel de Don Juan: Não sou nem José, nem Cipião, mas posso afirmar que nunca em minha vida seduzi mulher alguma (*apud* MAUROIS, Cit., 167). A volubilidade explícita, cara a Don Juan, parece igualmente cara a Byron, que sentencia: Meu coração voa sempre para o pouso mais próximo (*apud* MAUROIS, Cit., 201). E por isso buscava emoções fortes, pois, como Don Juan, Byron poderia declarar que só as sensações fortes nos dão consciência de nós mesmos (*apud* MAUROIS, Cit., 195).

Maurois referindo-se a Byron: Se Don Juan deixa de olhar uma mulher, os mais sinistros propósitos lhe são imputados (Cit., 203). Byron, em singular analogia ao procedimento cortejador (típico dele e de Don Juan), afirma: não tenho nem a paciência nem a presunção para avançar se não me vêm encontrar a meio caminho (*apud* MAUROIS, Cit., 204). Fazendo coincidir seu pensamento com o do seu biografado, diz Maurois: Era exato que Byron, homem sem qualquer pretensão, nunca avançava sem ser encorajado (Cit., 204). O julgamento de André Maurois sobre George Gordon Byron e seu estado moral é um primor de transversalidade: de todos os homens ele era o menos capaz de enganar sua própria lucidez (Cit., 205).

A sedução, portanto, na composição donjuanesca de Byron, é uma sedução autoral, ou seja, uma sedução composta à imagem e semelhança do próprio Byron com suas enviesadas perfilações de alteridade e a inconstância tipicamente donjuanesca: qualquer coisa é melhor do que a última história; e eu não posso viver sem algo para apegar-me (*apud* MAUROIS, Cit., 206). Mas George Byron é um Don Juan eminentemente frustre, que poupa algumas de suas vítimas, como Lady Frances, esposa do desestimado Webster, inteiramente à mercê do sedutor, que misteriosamente a poupa por conta de sua fragilidade e palidez. Pode-se também dizer de Don Juan o que Byron achava de Conrad, O Corsário, educado na escola do Desapontamento [...] firme demais para ceder, orgulhoso demais para se abaixar [...] Odiava demais os homens para sentir remorso (*apud* MAUROIS, Cit., 217). O Corsário era um fora-da-lei, um homem do crime e do amor (Ibidem). Se Childe Harold era o poema do *spleen* revoltado, O Corsário era o grito pela liberdade política e sentimental.

Como Don Juan, Byron tinha a vocação para estar só, sobretudo depois de uma conquista. Era um romântico que detestava românticos ou romantismos, o que é mais contraditório ainda num Don Juan que se casava, ainda que muito amargurado. E o Don Juan/Byron, que se arrepende por ter-se casado, infernizará a vida a dois, exasperando as sensações de ambos ao limite do absurdo. Palavras de Lady Milbanke Byron: Era como se eu fosse a sua consciência (*apud* MAUROIS, Cit., 269). Byron era um Don Juan, além de frustre, afetado por um dandismo de fachada, minado em suas próprias inconstâncias, aristocrata de ocasião, Lord de epiderme e pelo. De qualquer forma, completa-se o perfil donjuanesco dotando-se Byron de sua própria e deliberada persona, a que se agregam o Childe Harold, O Sonho, O Corsário, Manfredo e, mais, Os amores de Don Juan, insuflados de espírito *malgré moi*.

A danação, a inconstância, a sutileza da perversão, um diluído satanismo, tudo parece passar de Don Juan a Lord Byron, como se um único ser fossem. Byron talvez seja o mais mimético dos autores. Manfredo instilou nas veias romântico-decadentistas de Álvares de Azevedo as iluminuras de Macário, d'O conde Lopo, do frade impuro... Byron, como Don Juan, acirra polaridades. Como Don Juan ou Manfredo, não se permite passividade ante o que não crê, refutando papéis de presa ou de algoz, dono de seu destino de destruição e

iconoclastia, avesso a idéias ortodoxas de céu e inferno, convulsão e castigo, punição e culpa. O ser Don Juan um tanto prometéico, profanando a divindade de seu mistério, roubando a pluralidade de Eros aos deuses, metamorfoseando-o em humana carnação, dissolvendo fronteiras entre o sagrado e o corpóreo e condenando-se à eterna busca do *ser*, torna o mito o mais plural dentre os mitos do individualismo moderno. Byron, porém, seria um Don Juan um tanto desbotado pelo despeito e ressentimento, Don Juan em estado de simulacro ocioso, à deriva da ação diabólica da conquista e mais expectador que ator.

A impressão de Aldous Huxley (*apud* MAUROIS, Cit., 339) de que o Don Juan profissional destrói a si mesmo tão fatalmente quanto o asceta profissional, que é sua imagem invertida corresponderia à nova colação de imagens tão pródigas do mito, agora associado funcionalmente à sua mais completa e acabada antítese. Byron defende o seu poema Don Juan como um épico, com *amor* e *guerra* e *tempestade em alto mar*, além de uma vista panorâmica do Inferno, bem ao estilo homérico e virgiliano. Conseguiu-o? O que resulta é uma ironia *a la* Voltaire e um ceticismo amargo, inflado de auto-indulgência, com pitadas de um humorismo ágil, ao modo de Ponson du Terrail. Maurois acredita ser Byron um temperamento sensual e uma alma naturalmente religiosa (Cit., 341), notação óbvia de um ser clivado nas circunstâncias da ambigüidade e do conflito.

Em muitos aspectos semelhante ao espírito derivário do Don Juan, Byron, conforme acentua Maurois, conhecera o sentido do pecado, conservava o sentido do mistério (Cit., 341). O humorismo byroniano, posto em círculos no seu Don Juan, é quase cínico de tão arrebatadoramente cético: Lê a Biblia, meu amigo, e vigia a tua bolsa (*apud* MAUROIS, Cit., 343). Diz Maurois, a propósito da recepção feminina face ao mito: Não há nada mais insondável ou confuso do que as reações de uma mulher honesta diante de um Don Juan (Cit., 344). Tantas citações literárias ao ensejo dos fatos (fastos, sofrimentos) dos indivíduos asfixiam o fluxo sangüíneo das personagens. Byron, como Don Juan, é herói sinuoso, debatendo-se entre as convulsões de um temperamento ardente, uma humanidade que o reqüesta em tédio letárgico das acomodações passivas, gordas de provisoriedade. George Byron ainda muito mais, pois isolava-se para "bocejar sozinho". Na análise de Maurois, para Byron o Don Juan seria fruto do tédio e da

solidão moral de seu autor. Juan continuava a ser o herói, mas suas aventuras passaram a ser apenas um pretexto (Cit., 405).

A exegese que Maurois promove do poema Don Juan, no cômputo da obra de seu biografado, é mais a de um poema considerado mais sátira político-bélico-militar que propriamente inscrito no mito donjuanesco tradicional. Porque obedece bem mais aos impulsos internos de Byron que à permanência do mito no imaginário da sedução. O mote aferidor da crítica não é o da análise de um poema submetido às circunstâncias transacionais de uma Europa transida de crises, pouco valendo, em paralelo, o discurso de Don Juan em sua trajetória de burlas e transgressões nem a balada melancólica e nostálgica quanto ao trágico trespasse metafísico do homem em Queda.

George Byron nada mais era que um voraz devorador de sensações na encruzilhada dramática (e romântica, mussetiana, lamartineana), escolhendo-se e medindo-se entre o Don Juan, o Hamlet e o Don Quixote. Por isso se dirige, na reta final de sua existência tumultuada, à Grécia, não como fonte romântica de apego/retorno ao berço clássico da civilização ocidental, mas como teatro e cenário de sua neo-despertada necessidade de *homem de ação*. Seu poema dos amores de Don Juan e mesmo sua trajetória lírico-dramático-amorosa é fruto de uma fantasia romântica decadentista, sujeito involuntário da paixão erótica pela vida, pelo eterno dualismo morte/vida, de que participa mais como paciente que como agente.

DON JUAN NA CULTURA PORTUGUESA

Na atmosfera de um catolicismo penitencioso como o de Portugal e de uma íntima personalidade hierarquizada e moralizante como a da sociedade portuguesa, o Don Juan perde seu substrato mais relevante, a burla, para absorver mortificações, particularmente por força da rude antipatia crítica que a personagem sofreu em Portugal. À exceção de Antonio Patrício, o Don Juan português é pobre de aparência trágica, surgindo mais moralizante que interpretativo, fruto da algidez de julgamento moral do cândido espírito lusitano.

A piedade, a ternura, o pudor do pecado contra os semelhantes, sentimentalismos próprios da alma portuguesa inclinam-na a ver em Don Juan o símbolo vivo da corrupção moral e menos um dos

arquétipos da grande tragédia humana. Por isso repugna à sensibilidade portuguesa o donjuanismo tradicional. Não que falte ao Don Juan português a inquieta procura do infinito, a inquirição metafísica, o satanismo, a sensualidade e a busca insatisfeita do amor físico. Mas a contrição ao respeito humano, à lágrima e ao sorriso tornam o elemento luso chorão e cantador, poligâmico, mas amante do lar, hipócrita envergonhado de suas ações pecaminosas. Há até um ar de brandura, de generosidade inatas, cordura e medo do ridículo a cercear possíveis excessos donjuanescos.

Todavia, o mito Don Juan não passa desapercebido na cultura portuguesa. Alguns dele trataram, com maior ou menor importância. A primeira manifestação do tema pode ser apontada em 1775, com a adaptação da peça de Molière — O convidado de pedra ou D. Juan Tenório, o dissoluto — em folheto de cordel. Em 1863, no livro Relicário ou o mundo interior, J. Simões Dias subordina à epígrafe O bandolim de Don Juan toda uma seqüência de representações do mito, relacionadas diretamente, nos primeiros poemas, com o sedutor, tomando-se o bandolim como elemento simbólico de magia e sedução. A personagem aparece com sua técnica amatória, manejando a arte trovadoresca e dirigindo cantos de amor às suas vítimas. Em 1864, tratando da inevitabilidade trágica do amor em Don Juan, e seu iluminismo libertino, Teófilo Braga também incorpora o mito em seu Ondina do lago.

Já na segunda fase do Romantismo português, a tônica é o anti-donjuanismo por parte da geração de poetas panfletários influenciados pelas idéias de progresso e cientificismo correntes. Partidários do anti-clericalismo e do anticapitalismo, aliando à poesia um caráter científico e ambicionando para a humanidade a emancipação econômica e um sistema proletário de vida, os poetas dessa fase desprezam a figura de Don Juan. É nesse universo que surge A morte de Dom João (1874), de Guerra Junqueiro, opondo ao Don Juan transgressivo e ousado um sedutor decadente e senil, martirizado via arrependimento, que recusa riqueza, glória e poder para não atentar contra a vida familiar. Dom João aí aparece pedindo esmolas, o corpo decrépito coberto de chagas e de vermes, bem distinto do original sevilhano. O longo poema preconceituoso projeta sobre o herói toda uma ótica pequeno-burguesa de defesa das instituições sociais.

No mesmo filão permanece Guilherme Azevedo, no poema O último D. João, inscrito no livro A alma nova (1874), onde repontam protestos contra a sórdida torpeza dos devassos e contra as bacanais de ricos inconscientes. Don Juan aparece como necrófilo, violador de sepulturas, grotesco, infame e vil. Mesma posição é ocupada por Cláudio José Nunes, em Cenas contemporâneas (1873), que vergasta a dissolução dos costumes e o hedonismo plutocrático, numa arte sem vigor e originalidade.

Diversa é a tônica em Antonio Duarte Gomes Leal, único dos poetas satânicos portugueses próximo a Baudelaire, que deixa aflorar a psique donjuanesca em toda a sua essência. Ainda que escolhendo a sátira e o picaresco, e mesmo condenando Don Juan à sordidez de um esconderijo, A última fase da vida de Don Juan não tem os percalços da falsa postura moral e centra o Don Juan no universo de sua própria tragédia. No plano da projeção social do mito, o Basílio, de Eça, também poderia ser lembrado como uma figura donjuanesca, embora se revele mais como um banal colecionador de *frissons*, empalhado pela rigidez alegórica.

João Saraiva, nas Líricas (1890), torna ao Don Juan histórico e lendário, algo decadente. Seu poema D. João e Elvira realiza uma espécie de canto fúnebre, triste, outonal, com tons de martirológio. Já Manoel da Silva Gaia, crítico da geração simbolista, inscreve em D. João, dos Novos poemas (1906), um Don Juan concebido sob visão individual e naturalista. O herói aparece como um moderno símbolo humano do universal poder do amor, a brigar contra o moralismo, os escrúpulos e impulsos sentimentais hipócritas. Rui Chianca, em Alma de D. João (1918), interpreta a antinomia carne-espírito, sob luz romântico-espiritualista. João de Barros, no D. João (1920), propõe uma remissão do sedutor, com ares de experiência de beatificação improcedente, numa interpretação renovadoramente mística da lenda de Don Juan Tenório.

Mas é Antonio Patrício quem melhor representa a renovação e propriedade do tema na literatura portuguesa. D. João e a máscara (1924) é uma fábula trágica que redimensiona o debate vida-morte do *amoral místico*. Patrício persegue o sentido da morte na angústia de Don Juan e o faz com excelência de linguagem e agudeza psicológica, especialmente na dicotomia da personagem dividida em angústias e escondida atrás de uma vertiginosa lubricidade. Patrício surpreende em sentido latente essa dispersão.

Por fim, donjuanismo haverá ainda no Camões amoroso e cortejador, na masculinidade cortês de Dom Francisco Manuel de Melo, na dialética amorosa das Cartas, de Cavaleiro de Oliveira, na fúria erótica de Bocage, na servidão à mulher, satisfação e vaidade lusitanas de Garrett, no fatalismo passional e sedução ardilosa de Camilo, na transfiguração da natureza de Silva Gayo, no ideal sonhado e fugidio de Rui Chianca (cujo Don Juan é póstumo, pecando no Inferno e pelejando com Lusbel), na ânsia de infinito de Antero de Quental, no bucolismo peralta de Júlio Diniz, na frivolidade sutil de Júlio Dantas, na ilusão fugidia do Absoluto de Florbela Espanca e mais em uma dezena de escritores portugueses que vêem no modelo do fascinante conquistador um desafio e um instigante exercício de perquirição filosófica.

Todavia, o mais influente documento da expressão literária portuguesa no trato com a temática, ou o mito, de Don Juan foi o poema A morte de Dom João, de Abílio Manuel Guerra Junqueiro, cujo ranço moralista, ressentido e vingador se manifesta logo no prólogo que o autor dirige aos atentos e vigilantes pais de família: É para vós este prólogo, dignos e honrados chefes de família (*in*: Obras de Guerra Junqueiro, 1974, 133). O pensador-poeta adverte para o caráter *obsceno*, indecoroso e bruto de seu poema, com uma expressão adicional e surpreendente: Não é uma obra de arte: é um cano de esgoto (Cit., 134).

Depois de acusar sua obra de *imoral*, Junqueiro passa à sua defesa, observando ser dever do artista a fidelidade ao seu tempo e justificando ter tomado Don Juan como motivo e, igualmente, como síntese das manifestações do realismo descarado e vil dos escritores do segundo império (Cit., 136). Nele culmina toda a atmosfera social de *corrupção e libertinagem* que deseja ver expurgadas do corpo social, por isso optando pelo exercício moral e punitivo de um mito, encarnando-o como a suma de todo o mal que aponta na sociedade e terminando por o fazer morrer a pedir esmola, coberto de chagas e de vermes, no esterquilínio, como um malandro ignóbil (Cit., 136). Assim, pretende-se o poeta; e crê-se vingado o moralista? De jeito nenhum. Ele não descansa enquanto não estiver extinta da face de todas as janelas do mundo a figura do *asqueroso* sedutor, do vilipendiador dos lares santos etc. etc.

Dessa forma, Guerra Junqueiro renuncia ao ser da literatura como manifestação da verdade estética, confundindo-a com reforma social, postilas filosóficas, morais, jungindo à mulher aquelas célebres

percepções do preconceito, quando não da misoginia, pois a considera essencialmente fraca, nervosa, imaginativa (Cit., 136). O poema esparze Don Juan por toda uma galeria de sedutores irrecuperáveis, os vis parlapatões que no teatro e em casa estão à espreita de pobres e tontas inocentes, que caem fácil nas lábias do pervertido, fábrica fértil de prostitutas e outras damas caídas. Junqueiro se jacta de ter condenado o libertino, este patife legendário (Cit., 137), lamentando que, antes de receber o merecido prêmio, como quem mata o lobo, é assacado por causa da linguagem do poema, que ele afirma imutável. Defende A morte de D. João como obra de combate violento ao adultério e ao sensualismo, contra a poesia lasciva, corrupta, idealista (Cit., 138). Bate-se, portanto, pela poesia *sã* e *justa*, declarando guerra aos adultérios, prostituições, tísicas e outros males produzidos pela sentimentalidade doentia do romantismo desgrenhado e piegas (Cit., 139). Não satisfeito com o prólogo, Guerra Junqueiro ainda pospõe uma "Nota" ao poema, nela arrematando sua náusea ao tipo humano que teria desvendado mediante o senso moral que, acredita, seja a expectativa da sociedade, a que apela para os bons ofícios de sua obra.

Nessa "Nota", Guerra Junqueiro graceja com as tristezas pantanosas, sombriamente ridículas (Cit., 320) dos poetas modernos, vale dizer, os românticos decadentistas. No aparato reducionista sob o qual se debruça, o que Junqueiro pretende é o revanchismo moral contra os donjuanes do mundo, o que representam e sobre os quais impõe um massacre simbólico, anulando-os, calcinando-os. Por isso o gládio vingador do poema, com o próprio Guerra Junqueiro orgulhosamente proclamando: Eu tirei a D. João todos os encantos poéticos, todas as belezas românticas, todos os prestígios legendários para o entregar, como qualquer vadio, à polícia correcional (Cit., 321). Conseguiu-o? É o que precisamos debater.

Guerra Junqueiro avalia que destruiu Don Juan com as armas que se imprimem no mito original: dúvida [...], tédio, indiferença, espírito, deboche, caráter, por ele classificadas como *doenças morais.* Protesta não ter feito de Don Juan um idiota, mas alguém que, perdendo a dignidade e o senso moral, vai adquirindo a análise, a crítica, a inteligência (Cit., 322). Admoestando os que simplesmente lançam Don Juan nas gargantas do inferno, o poeta diz que D. João, na sua qualidade de parasita, morre como deve morrer: de fome (Cit., 322). A esta Junqueiro chama, com pugna e ardor, de *justiça dos homens*, a que pune ao invés de conceder a liberdade pela misericórdia, como no drama de Zorrilla.

De um positivismo metafísico e determinista, A morte de D. João (1874) associa-se ao senso português de profundo antidonjuanismo. As rimas emparelhadas (ou alternadas), os alexandrinos perfeitos, a linguagem monumental, o ritmo de jogral shakespeareano, as imagens sóbrias, os arrebatamentos condoreiros, as estrofes desordenadas (20, 6, 3, às vezes, um único verso), tudo o mais sucumbe ao conteúdo apocalíptico do poema, à denúncia-síndrome das crises de valores humanos, dos bramidos cósmicos, devassidões burguesas, remissões proféticas, , invocações hugoanas, épicas de dilacerações cataclísmicas etc. Guerra Junqueiro é uma só hipérbole: a da infração do mundo em virtude do muito pecar, a que se deve opor o mundo cristão, alado, contra a hiena do vício bifronte, vício hermafrodita (Cit., 146).

O poeta contempla a hecatombe, ouve a imponderável voz (do Padre Eterno, da Consciência, do Espírito Santo, do Éter?) e busca sossegar-se, num dialogismo inconsútil. A visão positiva de vitória contra o mal é sempre acolhida no eito da Aurora, com seus corolários e ícones, já que não há dor que resista à luz da madrugada (Cit., 147). A posição de Guerra Junqueiro é de um anticlericalismo ao cristianismo ortodoxo, literal, sem que o Pontífice lamba os pés das monarquias (Cit., 149), sem Tartufos ou D. Joões. A ironia concentrada funde o lirismo ao sarcasmo: Os rouxinóis não têm opinião política./As flores não vão ler as obras de Proudhon (Cit., 149). O arrebatamento de poesia social, de combate às desigualdades, é, como em Antero de Quental, também de ira sagrada, revolucionária, de ardor socialista e libertário, denunciando um modelo social que condena o que sua e cava e tem o corpo exangue, a mulher no hospital e os filhos sobre o chão! (Cit., 151).

Guerra Junqueiro classifica a escola como negro horror, abraseado abismo [...] açougue da alma, a forja da ignorância [...] antro da estupidez, a inquisição da infância (Cit., 152). A introdução do poema escancara os abismos, o Apocalipse do mundo:

> "E a causa disto tudo é o velho Padre Eterno
> E o velho D. João:
> Um fez o lupanar, o outro fez o Inferno;
> Um fez a tirania, o outro fez a devassidão

O infame D. João é o torpe aventureiro
Que dirige do amor as sórdidas roletas,
Fazendo tilintar a bolsa do dinheiro
Quando passam na rua à noite, as Julietas" (Cit., 160).

Mas o Don Juan de Guerra Junqueiro tem em comum com o mito original a pluralidade que o poeta lhe confere entre o rico burguês, pançudo, escalavrado [...] o bardo cismador, linfático, plangente, o inábil sedutor romântico, misto de seresteiro e sonhador difuso, Don Juan de Zorrilla, Byron, Espronceda, Álvares de Azevedo, Castro Alves, um tipo de poeta que traz no coração doente/A velha flor azul do sentimentalismo [...] Os grandes leões devassos, petulantes, *Manfredos* imbecis, eróticos Mussets (Cit., 160). De reação aos ultra-românticos, Junqueiro pespega-lhes os pecados da tribo decadentista do Romantismo, punindo Ideal e Ateísmo, o sátiro sem compromissos, o burlador de sacristias – clericalista guloso de luxúria. É este donjuanismo a súmula de toda a anarquia espiritual em que soçobrariam os Byrons e Mussets, que Guerra Junqueiro abomina, escarnece e fulmina no poema A morte de D. João, reunindo na personagem-mito todos os desvios sociais e desvalores da contemporaneidade moralista do seu autor, de Tartufo ao D. João viscoso que freqüenta desde o melhor palácio às últimas sentinas (Cit., 161). Guerra Junqueiro escarnece os símbolos do Mal, os que, ao seu ver, vivificam o desastre da perversão moral, deixando marcas das cicatrizes e chagas, conspurcando o ar, o luar, as flores, poluindo os sonhos e caracteres, caricaturando a existência em bordéis e lupanares, produzindo o lodo entre as donzelas, prostituindo as virtudes, cuspindo sobre o amor, enfim, rimando *alaúde* com *ataúde*.

No quarteto final que descreve Don Juan na introdução do poema, Guerra Junqueiro também descreve a linfa de seu anátema, seu projeto engajado de destruição do *mito*, em versos pobres de inspiração e condor, mas rico das rebarbas do positivismo totêmico e de breve ao tesão de viver:

É preciso gravar inexoravelmente,
Gravar com ferro em brasa a nossa indignação
Na fronte bestial do cínico impudente,
Do canalha gentil, do torpe D. João (Cit., 162).

O poema, que Guerra Junqueiro chama de *épico*, não tem cantos deliberados, mas seções intituladas: I – "Babilônia" – perfil da meretriz cidade, com seus cancros; II – "O órfão" – em redondilha maior; III – "Império" – quadras decassilábicas; IV – "Ilusões" – redondilha maior; V – "Vita Nuova" – alexandrinos com quebrados de 6; VI – "A cena do balcão" – decassílabos heróicos e VII – "Cair do Azul" – sextilhas decassilábicas. A parte segunda traz I – "Melancolia" – em que dialogam o Poeta, um rouxinol, o luar, o firmamento, os Círios, a Terra, a Sombra, o Vento, a Folha e Deus; II – "Romanticismo" – apelo desesperado ao gozo, como em haustos de penúria do poeta Don Juan travestido em Fausto:

> Eia, mulher! ao gozo, ao gozo insano!
> Eu preciso fartar o seio exausto
> Nas turvas ondas do revolto oceano!
> Eu sou outra vez moço como Fausto. (Cit., 228).

O poeta protesta aversão à prostituta e a tudo o que considera fonte do Mal resumido em Don Juan, seja Falstaff, Tartufo, Sganarello ou Satanás. A II seção – "Ao cair das folhas" e a III – "Ruínas" completam as seções do poema junqueirano e se assemelham a *estações* de uma estranha e obscura via sacra. As visões de Guerra Junqueiro a propósito da sensualidade pertencem ao universo do Naturalismo mais chão, súmula do rigor moral dos hotentotes, dos metodistas, dos sátrapas contrários a quaisquer laivos de hedonismo, impermeáveis ao prazer – que, aliás, vêem como essência do Demônio, a tudo satanizando e em todos vendo Lúcifer:

> Trazemos dentro em nós hediondos animais:
> As pombas da luxúria, as rábidas panteras
> E vampiros, reptis e sonhos e chacais,
> Brilhantes como a luz, tenazes como as heras (Cit., 244).

Não é por outra razão que Guerra Junqueiro compara desejos sensuais a lepras esverdeadas (Cit., 245). As imagens audazes revelam o tom solene, condoreiro, particularmente quando verbera contra as hipocrisias. Entre "As Ruínas", o *Poeta* vai reconhecendo e identificando cadáveres expostos a cada tumba que abre (uma virgem, um

velho corrupto, um velho operário, Falstaff, uma prostituta, um padre confessor, uma criança de 3 anos e, o último caixão, o cadáver do Dr. Fausto). Ainda entre "As Ruínas", o Poeta se defronta com o Diabo, fiador e agiota das almas danadas e com ele entretém um *fantástico* duelo/diálogo. O Diabo fala linguagem popular, em redondilha maior, ritmo próprio da Idade Média donde provém seu prestígio, sextilhas trovadorescas, o mesmo diabo irônico, sarcástico, sátiro e mulherengo.

A iconoclastia anticlerical de Guerra Junqueiro, nesse ponto da fala do Diabo, chega ao seu limite máximo, introduzindo o Demo até na Sé de Roma:

> Fui a Roma. O padre-santo
> Mal me viu, banhado em pranto,
> Logo me fez cardeal;
> Vesti saiotes vermelhos
> E encobriram-me os chavelhos
> Com a mitra episcopal (Cit., 255).

Aqui se critica o poder absolutista do Vaticano, seus desvios da Igreja Primitiva, a infalibilidade papal etc., retomando o discurso vicentino/erasmista do século 16. Na verdade, A morte de D. João não tem Don Juan como centro temático absoluto, mas expande as preocupações (ou os objetos) de um Guerra Junqueiro guerrilheiro solitário contra as imposturas de seu tempo. Inscreve versos em tercetos à moda de Dante e documenta a guitarra e a voz d'amor de Don Juan Tenório em endecassílabos heróicos ou alexandrinos clássicos que festejam desgrenhadas de amor, as pálidas amantes (Cit., 267). Voz e guitarra entremeiam a *narrativa* dos efeitos dessa *ação* de Don Juan, sua afeição sedutora. Guerra Junqueiro, no entanto, é um erotófobo, para quem o desejo sexual se vincula exclusivamente à reprodução e a liberdade erótica corresponde à crença medieval de uma doença da alma imperiosa de extinguir, porque é danação.

Árbitro da moral em todos os tempos? Boccaccio se anteciparia a Guerra Junqueiro na condenação aos frades desviados de sua deliberação canônica e verdadeiramente religiosa. Resta-lhe punir a guitarra expansiva de Don Juan, seu destino de *spleen* pantanoso, inavegável, impotente ante a hedionda paz das trevas absolutas (Cit., 277), ansioso para gemer o calvário do Cristo e experienciar o remorso de Judas.

Mas esse Don Juan é absolutamente outro, confirma Junqueiro, dono da guitarra cega (fetiche e talismã) do antecessor Don Juan Tenório, aqui mencionado como cavaleiro ardente (Cit., 283), cantando baladas, finalmente morto a tiros de revólver do novo Don Juan, o Dom João de Guerra Junqueiro, decadente, febril, bêbado, escalavrado.

No tom shakespeareano, cheio de invocações e do sombrio dos ermos, o Coro das Vítimas cobra do celerado Don Juan sua dívida de crimes e de anátemas com que o amaldiçoam. O Coro visita Don Juan em sonho e se equipara ao sobrenatural do Convidado de Pedra. Por mais que escarneça do Céu, glosando-o como um pardieiro cheio de inúteis, ressalta-se a acusação de vil e lúbrico ao Burlador, com espectro burguês e menestrel romântico a sombrear-lhe o perfil, contrapondo-se ao poema sensual do grande *lord* inglês (Cit., 304). Finalmente, sofrendo de reumatismo, insone e desesperado, o Don Juan de Guerra Junqueiro joga a toalha no último *round*, desiste e declara: a vida para mim é como um alho cru (Cit., 305). Incorporando todos os opróbrios, escarnecido e pasto de zombarias, Don Juan vive "Os últimos momentos" como testemunha de sua ruína, febril e faminto, com sede e com frio, sem pouso e sem roupas, titular absoluto dos andrajos de sua alma.

No entanto, por mais bem realizado que seja o poema de Guerra Junqueiro, nada se torna mais inadequado que apropriar-se de um mito para tripudiar analogicamente de um tempo que não é o tempo do herói, ainda mais baseando-se em dramas românticos (não o do Don Juan de Tirso, com mais original complexidade) de Byron ou Zorrilla.

O DON JUAN DE BALLESTER

O romance de Gonzalo Torres Ballester é dedicado aos por ele carinhosamente denominados *donjuanistas* José Ortega y Gasset, Gregorio Marañon e Ramón Pérez de Ayala. E traz curiosa epígrafe tirada do *Journal* (1832) de Victor Hugo, cuja tradução livre seria a seguinte: Bendita seja a providência, que deu a cada um sua jornada, a boneca à menina, a menina à mulher, a mulher ao homem, o homem ao diabo.

Ballester é um premiado romancista espanhol, ocupado em renarrar o mito segundo a ótica contemporânea. Foi antifranquista e anticomunista, autor de Javier Mariño (1943), El golpe de Estado de

Guadalupe Limón (1946) e Ifigénia (1949), entre outros títulos, sempre mesclando humor e imaginário. Ensaísta dedicado à literatura e ao teatro espanhóis contemporâneos, enxerga no Don Juan a expressão dionisíaca e diabólica, instinto e sombra, invenção e renovação, com direito a orgulho e preconceito, perversão e pecado, zombaria, arrivismo e blasfêmia – ingredientes do eterno a que se acrescentam alguns elementos de realismo contemporâneo, donde emerge um surpreendente Leporello, mordomo italiano do legendário Burlador de Sevilha.

No prólogo do romance que lhe valeu o "Prêmio Cervantes" 1985, Ballester testifica que Don Juan nasceu de uma indigestão de realismo (Don Juan, s/d, p. 9). Publicado inicialmente em 1962, o Don Juan de Ballester é um personagem imaginário, sem o menor contato com a realidade (Cit., 10). Ballester recusa a pecha de *individualista* aplicada a Don Juan e justifica seu argumento com trechos do próprio Burlador, de Tirso. Atesta a solidão social e solidão metafísica da personagem e desenvolve a idéia humorística de que o inferno é (está) o próprio Don Juan. O modelo narrativo do romance traz freqüentes remissões de leitura, não espantando que esse Don Juan de Ballester seja remissivo para além da tradição mítica e literária de que se nutre.

O narrador, em Paris, dá de cara com Leporello numa livraria e, através do imortal servidor, com seu amo Don Juan. A época: pós-publicação de O ser e o nada, de Sartre, que o narrador cita como signo da rua de Saint-Suplice, na capital francesa. Leporello irá confirmar a história de há 300 anos e que com ele assiste ao deprimente espetáculo de debilidade feminina (Cit., 26). Confirma-lhe também que os espanhóis, quando pensam que são objetos de burla, ficam antipáticos e são capazes de fazer uma guerra (Cit., 27).

Aos 370 anos, Don Juan, agora, pela voz de Leporello que o descreve ao narrador, é um impotente que não exprime sexualmente o que as mulheres nele buscam e, em conseqüência, por ele se sentem *burladas*, traídas em sua expectativa de gozo e delírio. É um Leporello discursador que assoma ao proscênio da história, explicando ao narrador, entre outras coisas, sua tese para a impotência e o fracasso das táticas de sedução num Don Juan quase senil:

> A natureza humana, meu amigo, impõe limites à intensidade do prazer, e o que meu amo daria às mulheres seria insuportável, seria a morte. Entretanto, como elas não sabem, querem a

> plenitude; mas, no momento de maior desejo, meu amo, como um toureiro, dá a saída ao touro com um hábil movimento de capa, embora às vezes fique com a faixa enganchada e seja preciso despachá-la para a enfermaria (Cit., 41).

Ballester renova e redimensiona o mito, transplantando Don Juan para a pós modernidade e perenizando sua memória. Leporello se torna autônomo e serelepe, um gaiato filosofando nas ruas de Paris, entre jogos e trapaças: Se as mulheres não servirem para o descanso e o esquecimento do homem, para que diabos lhe servem, então? (Cit., 42). Daria para rir de tais figuras com quase 400 anos, não fora a solenidade com que encaram o mito de Don Juan e tudo o que lhe diz respeito – ainda que no atual estágio, impotente e decrépito. Essa decrepitude, aliás, é tangenciada pela atitude superior do próprio Don Juan, que apenas instila na mulher o desejo erótico e a logra pelo abandono, pela ausência, pela irrealização do ato sexual. Ou seja: Don Juan espicaça, acirra, atiça o desejo nas mulheres e deixa a todas na saudade, na iminência, na febre e no rito por ele ditados, conduzidos ao limite da exasperação, da loucura.

Trata-se de um Don Juan soberbo e superior, que dispensa a mulher justo no momento em que ela ferve de desejo, quando a seduzida se encontra em *carne viva*: Logo compreendi – e não sei em que brilho de seu olhar ou em que expressão de seu rosto – que eu não era nada para ele, nem sequer objeto de burla (Cit., 56). Leporello tem um sentido especialíssimo para acurar e definir o verdadeiro caráter de seu amo, intuir-lhe a personalidade única, inimitável: Don Juan não é uma espécie, e sim uma pessoa concreta, intransferível individualidade. Os que andam por aí e se chamam os dom-juans são vulgares similares, simples fornicadores quantitativos (Cit., 62).

O narrador estabelece com Leporello (que se declara hospedeiro de um diabo, o Garbanzo Negro) um confuso diálogo e mais confuso ainda entendimento, que incluem debates sobre a essência e a aparência, de par com a ontologia do Fausto, Hamlet, Don Juan e Mefistófeles. O diabo Leporello/Garbanzo é por demais confiado em sua sabedoria, oscilando entre o elogio e a crítica ao Don Juan, a quem considera uma blasfêmia (Cit., 91). O romance de Ballester, em sua maior parte, é uma realização incompleta na trama e no enredo, não cumprindo quaisquer arroubos de estilo ou construção de

linguagem. Tem o mérito de dialetizar a permanência de Don Juan na perspectiva contemporânea, sublinhando as marcas problematizadoras do mito, a começar por perceber (pelo olhar do narrador) nunca ter conversado ou *conhecido* a personagem – ícone. Ao narrador resta alguma perplexidade (assim como à *conquista* de Don Juan, Sonja Nazaroff) ante o jogo de presença/ausência do Burlador, bem como os ardis desconcertantes do criado ubíquo.

Ballester satiriza a metafísica e, acremente, o existencialismo (que a libido não atrapalhe nossas últimas meditações sobre o *nada* (Cit., 100). As conclusões do Narrador, tentando convencer a seduzida Sonja da inutilidade de perseguição ao Don Juan, sobre este emite um juízo catastrofista: é um sujeito que a impotência sexual, precoce, tornou louco, ou neurótico, ou como queira chamar. Como não perdeu suas artes de sedutor, continua fazendo as mulheres se apaixonarem; como tem imaginação, utiliza para esse fim procedimentos nada comuns, reconheço, mas no final, nada (Cit., 101). O orgulho intelectual e a soberba de classe social pós-aristocrática fazem o Narrador quase transformar Leporello em um pobre diabo, de tão servil e solícito, suportando agressões e hostilidades. Uma vez que o Narrador teima em não conceder credibilidade ao Don Juan de 350 anos, nem a seu criado, para cujo corpo migrou a alma do diabo, a conclusão de Leporello é que o Narrador não acredita na eternidade, nem no inferno e nem mesmo no próprio Satã. Leporello mostra-se um diabo misericordioso e indulgente, arguto e obstinado. Don Juan também é um ser diferente, que conquista superiormente, sem posse sexual e com a burla disseminada (dissimulada) em gestos, cortesias e negaceios de recusa e ausência.

Conquistador somente no plano metafísico, sem permanência ou complementação erótica, esse Don Juan inactante, quase etéreo, funde sua alma à de Leporello/diabo, como se fossem ambos um só, o álter e o ego fundidos. Onipresente e protagonista, o verdadeiro Don Juan no livro de Ballester é Leporello, que seduz o narrador à freqüentação donjuanista. As *memórias* de Don Juan, alma transmigrada para o Narrador, cotejam e relativizam os percursos existenciais do Don Juan e de Charles Baudelaire e, em primeira menção, fala da morte da mãe, no parto, de Don Juan, o que atrairia a raiva inconsciente do pai do sedutor. Ballester cumpre a suma dos donjuanes, a partir do de Tirso, com a versão deste sobre o trajeto existencial de Don Juan,

os possuíres e crendices aristocráticos, a difícil relação com o pai, os estudos em Salamanca etc.

Ballester, pela voz narrativa de Don Juan, critica Marañon: Por mais que pesquise em minhas recordações, não acho vestígios de complexo sexual, como tampouco os achou o psicanalista que explorou meu passado sem conhecer meu nome (Cit., 140). A versão do percurso de Don Juan no livro de Ballester é completamente livre, despojada da ação punitiva do barroco Tirso ou do romântico perdão de Zorrilla. O Convidado de Pedra aparece como um nojento espoliador sem honra e sem escrúpulos e o pai de Don Juan morre antes desse Don Gonzalo de Ulloa coberto de cobiça e nada de glória. Os nobres de Sevilha empurravam suas filhas para o herdeiro rico e poderoso. Don Juan é o irônico *tout court* que observa os rapapés do Comendador, que insinua casamento e pospõe responsabilidades que Don Juan deve compartilhar, de olho no feudo deixado ao filho pelo defunto Pedro Tenório.

Por essa razão, Don Juan de Ballester, ao invés de mítico conquistador, manteria a virgindade até... os 23 anos e quem o inicia sexualmente é uma prostituta, Mariana, arranjada por Gonzalo de Ulloa. Sexo e desejo em Don Juan se fundem como ânsia de eternidade. A assembléia de mortos Tenório, em reprimenda a Don Juan por fazer-se joguete do Comendador Ulloa (resquício de Dante e Tirso e do universo da Idade Média), determina a *recomendação* de que Don Juan mate o Comendador em duelo legítimo para vingar a afronta: Um Tenório pode perder sua alma, nunca o respeito de seus mortos (Cit., 157). Ou seja: os mortos é que comandam os vivos.

Em seu desejo profundo, o Don Juan de Ballester busca Deus e a perenidade, inconformado com a condição humana ante o êxtase, ou, conforme sugere o Don Juan de Ballester, comunicando o que se segue ao gozo: a decepção, a solidão incomunicável do prazer (Cit., 162). Logo, a complementação desejo-gozo atua em Don Juan como uma unção mística, uma ascese individual próxima da experiência religiosa. Da decepção à revolta, Don Juan inquire e questiona a divindade: Por que (Deus) fez formosa e atraente a carne, dizendo depois que a carne é pecado? (Cit., 162). O diálogo (platônico/socrático) desenvolve algumas das idéias do compósito Don Juan/Narrador/Autor desse novo mito que se reinaugura através de sofismas e contraditas, explorando ao máximo a metafísica do Ser e da Essência, como um

Heidegger balístico ou um Santo Agostinho desavisado:

> O temporal não existe se existe Deus. Quando respiro, respiro diante de Deus. E se me uno a uma mulher, a união fica inscrita em páginas eternas. Só em nome de Deus posso me rebelar contra o que está malfeito no mundo. Mas se Deus não apóia minha rebeldia, é contra Deus que me rebelo (Cit., 162).

O Don Juan de Ballester acrescenta um novo tom ao blasonador corriqueiro e esse tom vem numa dimensão heideggeriana; Não estou em pecado; sou pecado (Cit., 165). Um Don Juan que renuncia, conscientemente, ao estado de pureza e graça, espicaçado pela assembléia dos Tenórios e pela linguagem do mundo. Sua renúncia a Deus equivale à sua presuntiva opção pelo Demônio, por quem Don Juan não demonstra a mínima simpatia, achando-o falso, ignóbil e sujo. O Comendador é cínico, inescrupuloso, ladrão, venal e hipócrita, todo o tempo cuidando de casar sua filha Elvira com um herdeiro rico e inexperiente. Ballester põe em cena um Miguel de Mañara decadente e beato, arrependido da devassidão de outrora. Com isso liquida a hipótese do precursor/inspirador do mito de Don Juan Tenório. O Don Juan de Ballester, aliás, mais se move pela curiosidade do que pelo desejo. O Comendador quer Elvira para si e tem para com a filha desvelos mais de amante que de pai. Esse Don Juan também não burla: é um endemoninhado que enfeitiça as mulheres, enlouquecendo-as a ponto de se oferecerem a ele, na docência de um torneio galante. O Leporello das *memórias* Don Juan/Narrador é sábio e prudente, nem malicioso, nem cômico. Mas é um tanto irônico: não temos honra (os criados) e porque não temos não estamos obrigados a reparações (Cit., 200). Leporello cínico, Don Juan extravagante, casando-se com a prostituta Mariana para desobrigar-se de casar com a seduzida Elvira.

Ballester evidencia o humor tipicamente espanhol, o humor contido, com um travo de amargura melancólica. Don Gonzalo é a máscara da poltronice fanfarrona e corrupta. Rocambole fez história e o Don Juan de Ballester encanta pelo capa-e-espada, com Don Juan aparecendo como cavaleiro que não desonra o amor cortês, poupando Elvira, embora o acusem de tê-la desonrado porque assim o proclamara ao Comendador. O mais surpreendente na nova versão é a modalidade ou motivação agônica do Don Juan para burlar e seduzir

as mulheres: Eu as escolhi como instrumento de minha inimizade com Deus (Cit., 235). Don Juan na primeira pessoa (capítulo IV do livro de Ballester) assume a vestimenta filosófica que lhe empresta o Autor, o que lhe permite (e ao leitor) tersar as armas do debate ontológico e metafísico a propósito de sua personalidade, desde o mito original, fundador, aos matizes das versões posteriores a Tirso.

Algumas extravagâncias inverossímeis ficam próximas do ridículo (entre outras, os pedidos de agentes da Gestapo ou chanceleres do Vaticano para Don Juan seduzir A ou B, que lhes embaraçavam interesses). Às *memórias* do Don Juan (transpostas, animicamente, pelo Narrador) seguem-se (capítulo V) as de Leporello, tendo Don Juan como epicentro. A narrativa parabólica registra Adão/Eva e a descoberta do Prazer. O Don Juan de Ballester é como o de Byron: um complexo de folhetim. A cena do Convidado de Pedra é hilária, como na versão do brasileiro Guilherme Figueiredo. Elvira declara seu horror pelas carícias do pai e sua grande frustração pelo desinteresse de Don Juan. A narrativa vai progressivamente assumindo as rubricas da peça que encena o final e desenlace de Don Juan, peça curiosa e singular, que revela o talento dramático de Ballester, na esteira do absurdo de Pirandello. O Narrador, desalentado, declara sua convicção: Don Juan, Leporello e Sonja não eram mais que atores. Ballester chalaceia com o sobrenatural (como Guilherme Figueiredo) e o desenlace trágico é amenizado pelo lúdico porque, num mundo em desordem, Don Juan (sobretudo nessa versão de Ballester) irá aparecer como um racionalista divertido e zombeteiro, estéril e impotente, seduzindo pela voz e pelo som e gesto. A obra de Gonzalo Torres Ballester é uma espécie de rapsódia, livremente marginada por metamorfoses das personas, junto com especulações anímicas, migração de almas etc.

DON JUAN NO CINEMA

Também o cinema se rendeu ao mito de Don Juan. A bela realização de Jeremy Leven (que assina o roteiro e a direção) em 1995, Don Juan de Marco, é declaradamente inspirado n'O burlador de Sevilha, de Tirso, mas sua evolução, trama e suas sugestões estão mais para a versão livremente romântica de Byron. Aos 21 anos, Don Juan de

Marco resolve se matar. Diz ter *amado* mais de 1.000 mulheres - o maior prazer que já experimentaram [...] Nenhuma sai de meus braços insatisfeita [...] Toda mulher é um mistério a ser desvendado [...] Ela deve ser persuadida a se abrir com ardor como o por do sol. A versão colore de imagens *calientes* a projeção sedutora do mito, que faz a mulher desabrochar a seu toque de magia. Esse Don Juan contemporâneo (que se acredita o maior amante do mundo) trata a mulher amorosamente, como o toque de um Stradivárius. Seduz não só as mulheres, como também a ciência da psicanálise na figura do psiquiatra John Mickler, logo transformado no interlocutor Octavio del Flores.

A fantasia vence o rude cotidiano e transforma também a perspectiva de vida do apagado sedutor escondido na pele do Dr. Mickler. Mito sexualmente ativo, desvela outros horizontes sensoriais. Aparecem livros na casa da avó do lunático adolescente: El burlador... de Tirso e o Don Juan de Byron. Dr. Mickler descobre que Don Juan de Marco sofria de um romantismo incurável e altamente contagioso, quando se completa a metamorfose do psiquiatra no seduzido Octavio del Flores. Sua mulher Marylin se transforma em Doña Lucita e o médico, que detestava ópera, é surpreendido ouvindo o Don Giovanni, de Mozart. Vão todos para uma ilha grega, onde Don Juan de Marco reencontra o amor de sua vida, D. Ana.

O filme de Leven, afinal, como sucedâneo nas imagens do mito imorredouro, termina por promover aquilo por que sempre se bateu Vasco Moscoso de Aragão, protagonista de Os velhos marinheiros, de Jorge Amado: *o sonho que nos é dado sonhar para fugir de nossa triste condição*.

DONJUANISMO: O MITO FALA UNIVERSAL

Na análise de sua pluralidade, Don Juan aparece como um caleidoscópio de tipos, como incontida força vital para o vário, o circunstancial, o permanentemente abrupto da condição humana obsessiva de prazer. Enquanto em Tirso o Don Juan típico celebra a burla pela burla (com as reservas críticas do Autor contra o dissoluto e o inconstante), para Molière, o sedutor se interessaria apenas em aumentar suas conquistas, regido pelo instinto indiferenciado. Em Byron, Don Juan *ama*, como em Tolstói, Puskhin, Mozart e Hoffman. Papini fará ressaltar a busca insatisfeita do prazer, enquanto em Kierkegaard o

donjuanista seduz pela tonalidade cósmica, de investimento metafísico. Pelo domínio, força, prazer ou burla, o objeto donjuanista terá sempre por finalidade a mulher, valendo também como formas de amor humano o ardil, a inteligência e o dinamismo da conquista.

Com Don Juan toma corpo cênico e dramático, na realidade espiritual do século 17 em Espanha, um dos maiores mitos individuais da sociedade moderna, mito da burla da conquista e sedução amorosa, do amor escandaloso e violador, da moral sob rasura e da hesitação ante valores absolutos. Forma sublimada, narcísica, da ferida humana (metafísica) que não cicatriza, instaurando o desequilíbrio, o mito barroco do Don Juan faz estremecer o ímpeto neoplatônico da Renascença, ajudando a desmoronar a marca de um desvelo de perfeição antropocêntrica. A mulher é vista em sua fisionomia carnal e desfrutável, clivando o indivíduo de vacilações entre o temor da eternidade imperecível do pecado e o gozo fugidio de viver. O mundo dos espectros vinga a moral conspurcada e condena Don Juan aos eternos tormentos da Culpa irremissível.

A figura que transcende do Don Juan original é a do mítico herói das atitudes trágicas face à insatisfação e sede de absoluto do homem pós-renascentista. É certo que o Don Juan de Byron é destituído do conflito e do emparedamento religioso ou místico, mas a complexidade da persona ultrapassa o nicho dos modelos excludentes e reage ao fluxo temporal pela licensiosidade amorosa, sensual, semi-divinizada pela aura de incompletude e de mistério, gerando círculos dionisíacos de primaveras existenciais postiças. Na perspectiva freudiana, é como se concluíssemos que, por ter falhado entre os homens, Don Juan exerceria sua vingança mítica pela posse e pelo logro das mulheres.

Por isso, talvez, Guerra Junqueiro e Guilherme Azevedo, na literatura portuguesa, travestiram o Don Juan num burguês pançudo e boquirroto, reduzido ao amoralismo satânico e à devassidão congênita, irredimido pelo vício e pelo infinito da alma decaída. Para outro português, no entanto, o poeta Antonio Patrício, Don Juan seria o *amoral místico*, o *possesso do eterno*, em fúria e dilaceração metafísica conseqüentes à saturação do vazio existencial, na freqüência, talvez, da languidez atlântica da Península Ibérica, o que aproxima Camões (*de amor não vi senão breves enganos*) ao Don Juan frustrado e noturno de um Bocage, ao ludismo namorador e ingênuo de um Júlio Diniz, ao

Basílio fútil de Eça, avançando pelo frescor donjuanista de Florbela Espanca e, para não eclipsar-se o mito, pelos romances O anjo ancorado, de José Cardoso Pires e A cidade das flores, de Augusto Abelaira.

A concupiscência, o crime e o castigo, o arrependimento e a conversão são elementos nucleares da mentalidade da Idade Média. Filho dileto e bastardo e rebelde insubmisso da sintonia medieval, Don Juan carrega consigo o grave e o trágico dos descaminhos humanos, a sombra da morte acompanhando permanentemente o galã andaluz. Talvez por não perceber a dimensão mítica e metafísica da personagem é que Guerra Junqueiro tenha incorrido naquilo que Nietzsche chamou de *ressentimento dos malogrados*.

O Don Juan de Tirso é mais intenso e emblemático, do gozo fortuito, da posse apressada na urgência do logro, da fuga zombeteira e desrespeitosa. O de Zorrilla é mais humano, sucumbindo à força de uma alma sem reservas, sem desejos (e reciprocamente) de dominação. O insubmisso, o rebelde, o iconoclasta, o burlador nunca enamorado que encarava o sentimento amoroso como um desafio guerreiro e sem compadecer-se do inimigo, sempre pronto para a fuga após a conquista, finalmente é redimido pela inocência e pureza, pela aura de santidade que lhe vem de D. Inês. Chega-se a afirmar que o Don Juan de Zorrilla não é um tipo, mas um drama (Cf. MAEZTU, 1957: 78).

Burla e lascívia, orgulho e soberba, recusa a pensar o imediato e o transcendente, não alimentando anelos ou ideais superiores, descrente absoluto dos códigos morais e religiosos – este parece ser o retrato mais concorrido do tipo donjuanesco criado por Tirso. Molière o explica e descreve como blasfemo, arruinado, fugitivo. Mozart o deifica num Prometeu desapontado e terrivelmente punido. De qualquer forma, não existiria uma realidade concreta em Don Juan, senão como mito. Refugiado no mito, é ele a voz lúdica e libertina a ecoar nos páramos da alma coletiva, personalizando-se na ardência andaluza ou matizando-se com os reflexos que em cada canto do mundo ganhou. À energia dos instintos incorporou o cósmico, o cosmopolita, o manipulador anárquico das idéias fora de lugar, o cético e divertido libertário. Ainda que eminentemente espanhol como legenda, espírito e mito, Don Juan também é produto da fantasia, fruto da lenda e do imaginário, mais que da História e da observação, menos pessoa e mais representação arquetípica.

Diz Ramiro de Maeztu, acentuando a excepcionalidade do mito, que Don Juan no sale de su especie, porque no procede de la vida real (Cit., 91). Cumprirá, na verdade, uma linha reta, a linearidade que se justapõe ou paraleliza em suas ações, pulsões do pensamento selvagem, quase ingênuo, ao contrário das almas atormentadas de obscuridade como Fausto ou Hamlet. Nessa linha reta, Don Juan nos nutre de uma nesga de vida descomprometida de vínculos e responsabilidades, vida dos impulsos, sem freios de qualquer natureza – a nós, cansados de tanta razão e lógica, tanta metafísica, tanto senso de dever. Porque Don Juan representa a mais perfeita liberdade de movimentos, impulsionado por uma energia primitiva, infinita, inesgotável, irrompe do nada para interpor-se contra a inércia da História, com afirmação respondendo ao imperioso e ególatra individualismo, e ainda mais reforçado com a capacidade extraordinária que tem o mito em adaptar-se a situações novas, desafiadoras de seus comportamentos.

Don Juan transtorna as relações, adaptando-as a seu desejo, de acordo com as qualidades típicas: destreza retórica ou habilidade dissimuladora, valor *aristocrático*, audácia e logro. E padeceria ainda de ausência seletiva, uma vez que, conforme Díaz-Plaja, Don Juan no elige. Nobles y plebeyas son iguales a su paladar (Cf. DÍAZ-PLAJA: 1965: 139). O Burlador segue ditames anacreônticos, ou do poeta de Espanha, Garcilaso de la Vega, sugerindo colher a doce primavera antes que o tempo (o outono) se cubra da neve da velhice inútil. Don Juan é aquele que frui o gozo de cada instante, investido da pulsão erótica sempre no presente.

A onipotência renascentista/petrarquiana do amor se desvanece no Barroco – e a mulher carnal ressumbra os olhares, agora transformada em un poço de carne puesta a arder (*apud* DÍAZ-PLAJA, Cit., 142). A força dramática do mito de Don Juan vem dos embates Renascimento *X* Barroco, antropocentrismo *X* teocentrismo, gozo da vida *X* temor da morte, enfim, da antinomia entre o usufruto pan-sensualista e o sermonário apocalíptico da morte em pecado, das transgressões ao interdito religioso. Don Juan pode ser tomado ainda como reagente (nem sempre com consciência de que o era) ao predomínio anímico da verticalidade mística da Idade Média. Tanto se diz de o sedutor andaluz ser o menos idealista dos homens que resulta Don Juan aparentar-se como um herói negativo polvilhado de flagrantes desrespeitos à ordem

do mínimo bom senso ante as forças do sobrenatural. Don Juan nos põe a refletir sobre a precariedade de nossos ideais (e desejos) porque condensa experiências humanas bem além de sua breve existência planetária. Ian Watt e Guillermo Díaz-Plaja incumbiram-se de melhor resumir o enredo do Don Juan original, o que fizeram de maneira insuperável. O Don Juan de Tirso não é, definitivamente, um amador (na dupla semântica de *não amar* e de ser um *profissional*) e suas ações revelam quase um ejaculador prematuro, apressado e fugitivo após cada posse. Esse primeiro Burlador (na peça de Tirso, duas vezes por logro, duas outras vezes pela retórica engenhosa do discurso amoroso) jacta-se de suas *virtudes* de burla e velhacaria, indiferente aos apelos da razão ou da devoção, mas não teria a dimensão cética que Molière lhe imprimiria, nem a portentosa honra cavaleiresca pela qual Zorrilla tanto se empenha em certificar. Ou seja: o Don Juan vai se compondo psicologicamente a partir das muitas contribuições redimensionadoras do seu mito. O Don Juan de Tirso é um adolescente arrebatado, ludicamente convocado a uma aventura temerária. Molière e Zorrilla dão-lhe a madurez um tanto melancólica e auto-convencida de seus méritos de sedutor. Mozart o golpeia com a punição absoluta.

O Burlador se acende pelo presente imediato e só dele se ocupa, mesmo quando planeja a ação burladora à socapa do futuro. Don Juan e Fausto, a onipotência do corpo associada à da mente, de forma frustre rebuscam virtudes intercomplementares. Georges Gendarme de Bévotte (La legende de Don Juan, 1906) acredita que o cristianismo os gerou e os assemelhou ao universo da busca essencial. Diríamos que o trânsito da Idade Média ao Barroco (este excepcionalmente pela instalação catártica do conflito, da culpa e do castigo, de reação ao antropocentrismo) é que os moldou e formulou seus trâmites. O Don Juan de Tirso é de *proveito* e *exemplo*, raciocinando para uma sociedade sem freios morais e sobre um jovem aristocrata, de classe social e econômica elevada, com falta de orientação para as facilidades do ambiente e a ordem moral sem instrumento de combate aos desajustes. A justiça divina, auto-concedida pelo Convidado na peça de Tirso, é corrigida no entrecho final do drama de Zorrilla, quando Don Juan escapa da condenação final em vista do amor (retribuído) que experimenta por D. Inês. Realista e cético, anti-renascentista por excelência doutrinária, Tirso jamais acreditaria na regeneração do homem barroco sob o influxo temperamental da Contra-Reforma.

Ao contrário de Molière, que mais *descreve* do que *representa* as cenas da corruptibilidade absoluta de Don Juan, renunciando, portanto, à implacabilidade da verdade moral, o Don Juan de Tirso é o lúdico campeão da fanfarronice e da burla. O de Molière será leviano e frívolo, insincero e descrente, hostil, desrespeitoso e cínico, enquanto o de Zorrilla será o arrebatado e *heróico*, que se reabilita, na hora final da expiação, pelo amor da mulher romântica. O libertino libertário de Molière cede lugar ao redentorizado de Zorrilla, que o redime como Goëthe fez com o seu Fausto, ambos recuperados pelo amor romântico.

Como o discípulo de Freud, Otto Rank, que identificou na legenda de Don Juan – sua eterna busca do amor inatingível – um complexo edipiano típico, milhares de estudos, centenas de versões, dezenas de idiomas recitaram Don Juan, adensando no mito a grei de novos motivos de análise.

O Don Juan de Tirso não reconhece alteridade na mulher, discriminando-a como à própria ordem social que a inscreve como criatura. O Don Juan de Zorrilla, no entanto, confere-lhe essa alteridade, na medida em que se reconhece amoroso na direção de uma delas, justamente D.Inês, filha do Comendador Ulloa. O Don Juan de Tirso tem amorfia (ou hipertrofia) do sentimento amoroso, o que o obriga à servidão dos sentidos. O de Zorrilla, romantizado, cede à lógica final do amor terno e, em conseqüência, se salva. Em uma e outra forma, Don Juan ainda seria um libertino prototípico, bem inocente se comparado aos obsessivos de Sade – sodomitas, mutiladores, estróinas do sensualismo o mais imoderado e devasso. Os libertinos de Sade, aliás, são seres parasitários da sexualidade conformada ao exclusivismo onanista, misóginos que *vibram de prazer* na mutilação alheia, que promovem com gozo extravagante.

Embora sem o requinte da arte setecentista de seduzir, Don Juan antecipa (e não só cronologicamente) a dissimulação sediciosa das Ligações perigosas na composição de táticas ou estratégias e no exercício de dominação do outro. Nas Ligações predomina uma elegância *profilática*, metafórica, metonímica da sedução, em que a arte libertina se exercita com a linguagem sinuosa da sugestão eufemística e epistolar. Sade e Byron, ao contrário de Laclos, fizeram dessa arte um prolongamento de suas vidas. O Don Juan byroniano não tem o travo criminoso, nem o deboche trágico da ação sádica, mas o

arrivismo ingênuo do romântico *detraqué*, bem distante da paciente cumulação estratégica do requintado Valmont. O Don Juan, afinal, desde Tirso/Molière a Zorrilla/Byron, não passa de um sistêmico e açodado conquistador que não dispensa as oportunidades de seviciar pela burla e pelo gozo inescrupuloso. Sem ser um sensual da alta potência e identidade numérica de um Casanova, nem o libertado absoluto do desenfreado sadismo, sobreviverá no imaginário do Ocidente, sobretudo no universo masculino que gostaria de ser com ele confundido, fiel ao arquétipo do irresistível sedutor, filho variável de Tirso e Molière, Byron, Zorrilla, Mérimée (*As almas do Purgatório*), Apollinaire e tantos e tantos mais. Seu lastro é mesmo universalizante. E apreendê-lo seria um pouco compreendê-lo, em sua masculinidade fragilizada pela obsessão do gozo e na expansão de fronteiras da complexidade do desejo sexual.

Mesmo na perspectiva contemporânea, com os avanços que já assinalamos neste estudo, Don Juan tem quem siga suas trilhas e a diabolização das ações humanas, fenômeno do decadentismo manifesto na expressão artística, de Tirso a Goëthe, de Laclos a Espronceda, de Baudelaire a Rimbaud, de Unamuno a Brecht. O romance Histoire de l'oeil, de Georges Bataille, assinala um sutil erotismo surrealista: a personagem Simone, em viagem a Sevilha, busca o túmulo de Don Juan para nele urinar com gosto. Na formatação pós-moderna, Don Juan perde seu caráter paradigmático (que inclui a negatividade moral, a profanação de valores e o culto à lascívia burladora, junto com o ambíguo ser sem nome e sem história) para tornar-se o sumo dos múltiplos, a congregação de caracteres da eterna sedução. Num livro de Julián Ríos, por exemplo, o sedutor Johannes Fucktotum (simulacro de Joãozinho que Fode a Todos ou João Fodão) é desengonçado e míope, artista boêmio, poeta marginal e indolente, peregrinando noturnamente pelos *pubs* londrinos. Simbiose de línguas e de identidades, o novo Burlador parodia e transfere as ações transgressoras do Don Juan original, numa babel de atos de sedução, amplificações e transliterações da modernidade.

Vige o mito, sim, mas vige transformado, adaptado às circunstâncias do olhar moderno. Será um Don Juan em trajes de fantasia num baile de máscaras, ator travestido como no Don Juan de Ballester, na comédia de Guilherme Figueiredo ou no filme de Jeremy Leven, Don Juan de Marco. O Johannes de Ríos se fantasia de Tenório em

festa jovem, quase como um *pop-star* em baile de sexo, drogas e *rock and roll*. De delírio em delírio, delito e pânico se avizinham do "burlador" e o metamorfoseiam em mulher, Juana, para que conheça bem o universo feminino, mundo das burladas e de seus sofreres. Essa extravagante versão do mito faz Don Juan retornar ao útero materno como punição, onde se faz menina e com chance renovada: ao invés do Inferno punitivo, a dádiva de viver (renascido), mas como mulher, em simbólica androginia.

Aos que se banqueteiam com a perspectiva edípica aplicada ao percurso donjuanesco de perseguição à Mulher Ideal (a Mãe, o Tabu), o romance de Ríos parece sugerir um prato apetitoso, sublimando, pela politipia das seduzidas, o simulacro da Desejada em Don Juan. Nela se vê ambiguamente projetado o modelo de sedução e o próprio sedutor, agora um sedutor babélico, sugerido pelo próprio título da obra de Ríos (Babel de noche de San Juan), um sedutor trans-associativo, que culminará os signos proteiformes da conquista em valência polissêmica, em linguagem significante, em discurso da perenidade do gozo, começando pelo usufruto das palavras, do verbo e do timbre da voz *falada*. Voz que se expressa também na dicção narrativa, feita de oclusões e sonoridades, atos transgressivos da língua-mãe e confeitos paródicos de altas tensões, apontando para a legitimidade da donjuanização na escritura.

Libertino deriva do latim *libertinus*, i.e., *ex-escravo* ou *liberto*. Também o que se liberta das peias da moral (de Estado, Religião, Sociedade) ou da ideologia. Por essa ótica, Sade não mereceria a condição de *libertino*, uma vez que os protagonistas de suas narrativas (120 dias de Sodoma, Justine, Juliette etc.) nada mais fazem que *escravizar* e tiranizar corpos e mentes, para deles extrair prazeres autocratas, auto-justificados e auto-justificadores. Sade, no entanto, pode ter sido um *devasso* apenas no sentido da projeção do imaginário, via escrita, de ações que – se não suas, mas de suas personagens – constituiriam uma simbiose mimética de libertinagem ficcionalizada (ou fantasia de libertinagem) com o fim de ampliar um devir ideológico que suplantasse os embargos da razão. Assim, Sade estaria (re)produzindo uma espécie de filosofia libertina que toma as aparências de romance (Cf. Raymond Trousson, Libertinos libertários, 1996: 166).

Diz ainda Trousson, complementando sua análise e descrição do perfil do sedutor amoroso:

> No universo libertino, contam apenas os obstáculos e a vitória, porque os espíritos indiferentes só podem encontrar o prazer no inédito e na dificuldade vencida.
> O libertino desempenha um papel e se aplaude como um ator que domina um texto difícil. Nada entrega de si. O essencial é precisamente não se deixar conhecer, portanto possuir e enfraquecer. A arte suprema é fingir com perfeição o que não se sente (Cit., 173).

Essa receita da sedução, sem dúvida, variará de um Don Juan sem o menor vestígio de requinte a um Valmont (de Ligações perigosas) soberano de sofisticação. De qualquer sorte, o universo libertino é predominantemente androcêntrico. Dele compartilha um sedutor apurado como Valmont, que só se apresenta às mulheres para tornar-se seu senhor, dono de técnicas de seu ofício e labor, deleitando-se com a arte de seduzir, associado ao prazer de prejudicar e destruir. À ação sedutora seguem-se seus complementos, que superam a mera posse física, inscrevendo-se na desonra da mulher, na ruptura de qualquer senso de moral pública, acrescentando à humilhação da posse — conseqüência natural da sedução – a publicização dos sucessos da posse e da burla.

Gozo, logo existo – diz-nos, com algum cinismo, o sedutor pela voz analítica de Trousson (Cit., 177). A instância do prazer é o que confere permanência ao lúdico e inquieto sedutor, ultrapassando limites de toda ordem moral e assim praticando para fugir ao tédio, à fugacidade e à profunda solidão (física e social) que o acomete, ele sem passado e sobretudo sem futuro e que se refugia no gozo para sobreviver ontologicamente, porque sabe que a festa libertina é temperada de vácuos.

Zorzi Baffo (1694-1768), autor de O meio de seduzir as mulheres e outros poemas licenciosos, faz o elogio da lascívia e considera divino (no sentido de *próprio de um deus*) o gozo sexual, a conjunção de prazeres, a liberdade obscena (poeta que é do múltiplo uso dos palavrões, falando de miríades de colhões, conciliábulos de *bocetas*, caralhos, rabos...). Também apologético da lascívia e da busca obsessiva do gozo é o texto de Guillaume Apollinaire (1880-1918) na noveleta As façanhas de um jovem Don Juan (Trad. Monica Stahel, São Paulo: Ed. Imaginário, 1995, volume 2 da série "Sátiros e Bacantes", que tam-

bém traria o Gamiani ou duas noites de orgia, de Alfred de Musset e Minhas etapas amorosas, de Émile Desjardins), onde um adolescente incestuoso e exacerbado, Roger, faz-se discípulo de Onan, aprendiz de libertinagens em sucessivas descobertas, *voyeur* e auditor de confissões alheias, desvirginando uma irmã e engravidando uma outra, claro apedeuta do donjuanismo convivendo em mundo onde os prazeres são compartilhados e estimulados, sem qualquer travamento moral ou iconoclasta.

Mito anímico, simbólico de algumas de nossas angústias radicais, presa de tantos contrastes, Don Juan inventa a intemporalidade mítica ante a avassaladora noção da efemeridade, por via do êxtase erótico. Aventureiro e burlador, perde substância e ganha contornos de deformação com John Tanner (Juan Tenório) em O homem e o Super-homem, de Bernard Shaw; impacientes desencontros de Villiers de l'Isle Adam (Contos cruéis); No Rastignac, de Balzac, no homossexualismo de Gide e Peyrefitte; no cerebral DJ de Paul Bourget (Disciple); no outonal DJ de George Sand ou, finalmente, nos Don Juanes de Marcel Prévost. Apesar (ou por causa) da multiplicidade de tons que o modelo Don Juan absorveu nas mais diversas literaturas, raros lhe reanimaram a complexidade perturbadora do mito, ou expandiram, ou extralimitaram sua (paradoxalmente fragmentada) inteireza especular.

Não obstante a imprecisão ou inutilidade numérica, cerca de 300 peças ou novelas romantizadas e 70 óperas/balé foram realizadas no mundo versando sobre o mito de Don Juan. Afora o problema do estereótipo psicológico, grave em algumas circunstâncias, o mito foi revisitado, foram estabelecidos diálogos entre as mais distintas culturas, compartilhando limites e mediações de experiências sensoriais deflagradas a partir do Don Juan. Isso sem contar com o braço vingador do fantasma Convidado de Pedra, verdadeiro gládio ideológico (aterrorizante e intimidador) da Inquisição. Don Juan sempre esteve no foco dessas análises e incorporações, desde sua ambigüidade bio-psíquica até à brutalidade erótica e viril, ao fenômeno do varonato extraordinário, sub-emocional, com seus desvios simbólicos de misoginia e edipianismo.

Houve quem considerasse possível o núcleo original da personalidade trágica do Don Juan ter partido da obra de Juan de la Cueva, El infamador, criada por volta de 1581, data de sua primeira encenação.

Na introdução ao livro (editado em Madrid: Espasa-Calpe, 1941), F. A. de Icaza desestimula a continuidade da atribuição, argumentando com acerto sobre as impropriedades de construção de um impronunciado "burlador", que nada logra sino el castigo de sus intentos, y no es Burlador, sino burlado. Por tanto, lo menos donjuanesco posible (Cit., XLV). Nesse pressuposto, inquestionável se torna pensar o mito fundacional de Don Juan a partir mesmo de Tirso.

A tradição se veste de revisitações e o mito ganha novas identidades. Será o impossibilitado de amar para Papini, o de vida perdulária para Zorrilla, o que expressa a angústia do Desconhecido para Rostand, o da angústia de não chegar a *ser*, para Freiherr von Gebsatell; o pactário para colher todas as mulheres, para o mesmo Papini; o obsessivo da imortalidade projetada como encarnação do Mal Absoluto, para Osvaldo Orico; o atinente ao mito prometéico e o homem transcendente, que luta e resiste contra Deus, intentando vencê-lo, para Rolf Carballo; o cerebral Valmont, nas Ligações perigosas; a expressão do demoníaco e o penhor da espiritualização para Mozart etc.

O antecedente mais ilustre de Don Juan é o Ovídio d'A arte de amar, que recomenda: "Não sejas tímido em prometer; as promessas arrastam as mulheres" (...) "Se sois sagaz, enganarás, impunemente, as mulheres" (...) "O homem é polígamo; a mulher, salvo poucas exceções, entrega-se a um único homem" (Cit., 100-101). Amescua forneceria alguma ramificação satânica com seu El esclavo del demo, enquanto o motivo do convite macabro e da justa punição estariam no Larva mundi dos jesuítas de Ingolstadt. O Tirso (Gabriel Téllez, confessor de damas) seria o criador dos melhores caracteres femininos entre os dramaturgos do século de ouro espanhol, desmascarando algumas das hipocrisias de honradez na corte hispânica. E no homem espanhol, com representação especial em Don Juan Tenório, espelhou o exilado da graça, o afugentado de Deus, especialmente na fala do Burlador que escarnece da divindade – "Se o céu me avisa, que fale um pouco mais alto para que possa ouvi-lo" – e sabe que seus pecados serão punidos, também porque tem consciência de que, mais que o instinto ou o impulso da sedução, pagará pelo apetite da burla, de que é o mais patente devoto.

Para o perfil que compõe de Don Juan, Lenormand imagina que o Burlador seja um corpo satisfeito com o corpo das mulheres, mas uma alma insatisfeita com a alma delas, o mesmo Lenormand

que garante (em O homem e seus fantasmas): o homem sem desejos seria um cadáver que pensa e esse desejo não estaria necessariamente associado ao sexo. O espectro de Don Juan estaria no Bel Ami, de Maupassant, no Tom Jones, de Fielding, com seu dom de fascinar. O homem equivocado de Rougemont (em Os mitos do amor) imagina que ao Don Juan não seria imperativo seduzir, bastaria desejar. Don Juan encarna a paixão dos instintos, desejos do espírito, alma feminina, amor sublimado com o impossível, a inconquistável busca. No Don Juan de Tolstói (1860), a força que leva ao Mal, sem que o mito aceite a predestinação, em Pushkin, a humanidade que se manifesta pela plenitude do ser. Em Lenau, a impossibilidade da monogamia; o espírito profundo e a força da natureza do espectro donjuanesco, nos Contos fantásticos de Hoffmann; o arrebatamento corajoso de afirmação da identidade, no Don Juan de Christian Dietrich Grabbe: No deseo arrepentirme. Lo que soy, lo sigo siendo. ¡Soy Don Juan! Si me convierto en otro, no soy nadie. Mucho antes Don Juan en el azufre del abismo que santo en el Paraíso.

N'O anjo do demônio, de Suzanne Lilar, o Don Juan aparece como uma desfeita ao Bem, o anjo rebelde como o Lúcifer banido, produzindo uma *pérola* do pensamento ambíguo: O único homem que vai ao amor como quem vai à missa é o libertino – tal o caráter devocionário com que encara o desejo sexual. Esse caráter de farsa também vai se presentificar na versão de Max Frictz (Don Juan ou o amor à geometria), onde um sedutor fatigado estabelece a nítida separação entre o prazer e o amor. Para Francisco Umbral (revista "Pueblo", 2/7/69) seria Don Juan um sádico às avessas. O sádico se apodera da alma através da dor; Don Juan, pelo prazer é investido na posse dessa alma. Casanova é o amor pantagruélico, como um *gourmet* da libido erótica. Já o sedutor Enrique Federico Amiel anotaria em seu diário seus sucessivos lances de erotismo cerebral, a decepção com o sexo e o prazer e uma frase lapidarmente ambígua: Minha alma não é viril; é uma alma de mulher.

Os que se debruçam sobre o mito, renovam-no com olhares algumas vezes distantes de sua natureza original. Goldoni (Giovanni Tenorio or Il dissoluto, 1736) viu-o como um desafio a Deus e o Desejo de conhecer a incógnita do Além. Antonio Zamora destinou-o novamente ao fogo eterno em No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra (1774). Em uma ou outra circunstância, muitos

foram os nomes que perfilaram o mito do Sedutor, emprestando-lhe suas impressões: Flaubert (Une nuit de Don Juan), Edmon Rostand (A última noite de Don Juan), Pushkin (O convidado de pedra, 1830), Musset (Namoura, 1832), Merimée (As almas do purgatório), Alexandre Dumas (a peça Don Juan de Mañara: a queda de um anjo, 1836), Apollinaire (Les trois Donjuans), Micheline Sauvage (Le cas de Don Juan), Maragall (Don Juan de Serralonga). Outros nomes se sucedem, de libertino a contestador, de corrupto moral a amante místico, a tipologia de Don Juan crescendo na mesma proporção de adensamento do mito. Com Hoffmann, reabilita-se e se torna um aspirante ao mistério da Beleza (Don Juan, devaneio de um viajante entusiasta, 1813). Outros se ocuparão de seus estados de alma, de seu caráter heróico. Donjuanistas, perturbadores do mito seriam nomes surpreendentes como Gobineau (Les Adieux de Don Juan) e nem tão surpreendentes assim como Baudelaire (Don Juan no Inferno) e Desiré Laverdanta (Les renaissances de Don Juan e Don Juan converti), Widmann (Don Juan de Maraña), Barbey d'Aurevilly (Les plus bel amour de Don Juan ou Les diaboliques), Blaze de Bury (Le souper chez le Commandeur), J. Deltei (a novela Don Juan, 1927), M. Mach (Don Juan de Mañara, 1927), Miguel de Unamuno (El Hermano Juan o el mundo es teatro, drama, 1934), Azorín, H. Bataille, o romântico J. Viard com o drama La vielleuse de Don Juan, 1853 e outros mais, a exemplo de Grabbe ("Don Juan e Fausto", 1829), Zévaco (Don Juan, o rei enamorado, 1916), Michel de Ghelderode (Don Juan, 1928), Rilke (Infância de Don Juan e Escolha de Don Juan), Odön von Horvath ("Don Juan retorna de combate", 1959), Roger Fairelle (A vida voluptuosa de Don Juan, 1973), até chegar à Terra nostra (1977), do mexicano Carlos Fuentes, em que se conta nova versão do mito no relato de uma jovem freira, Celestina, coadjuvante de cenas de duelos, estátuas, sedução e burla, desafios e mortes, de par com a paixão da moça por seu raptor, que morre em uma queda. No romance, conforme Pierre Brunel, Fuentes quer fazer aparecer Don Juan como um sonho de compensação da época ascética do Escurial, o fantasma erótico de uma época de rigor que só cria essa imagem compensatória para destruí-la violentamente (2000: 258).

No século 17, The libertine, de Shadwell, apresentava um Don Juan monstruosamente cumulativo de burlas, assassinatos, parricídios e bem uma dezena de outros crimes. A hipérbole pode custar a Shadwell a credibilidade, uma vez que não tem a música de Mozart

a ilustrá-la. Entre a vitalidade, paixão e burla em Tirso, ironia e iconoclastia em Molière, senso do trágico na perda da alma em Mozart, o Romantismo caracterizará Don Juan como um eterno insatisfeito, um angustiado *épateur* sem causas nobres, liberando sua revolta por meio de mais e mais conquistas, as pistas de pluralidade agonística do mito tornando-o um amador de centenas de mulheres, sem deter-se até encontrar aquela que é sujeito/objeto de sua Eterna Busca. A frustração do desencontro provocaria a ampliação da revolta do herói, com as conseqüências morais daí advindas. É Hoffmann, com as idéias fornecidas pela ópera de Mozart, quem funda uma linha de amostragem do Don Juan, não como um sedutor vulgar, um mero conquistador colecionando vítimas, mas o angustiado (e inconsciente) buscador da Mulher Ideal. Nessa linha se encontraria o poema Namoura, de Musset (1832). Essa nova visão do Burlador é conduzida pelo estilo byroniano de livre associação vida/obra, pelo idealismo de Hoffmann e pela primorosa execução de Musset, cuja melancolia se caracteriza aos nossos olhos:

> Tu perdis ta beauté, ta gloire et ton génie
> Pour un être impossible, et qui n'existait pas

que livremente traduzimos assim:

> Tu perdeste tua beleza, tua glória e teu gênio
> Para um ser impossível, e que não existe mais

O mesmo Musset mostraria um cínico e enfastiado Don Juan em La matinée de Don Juan (1833), onde predomina a distância dolorosamente irônica do conquistador sem repouso e sem lirismo. A imagem de um Don Juan idealista o aproximou da legenda fáustica e das fronteiras díspares entre os ideais da Idade Média e do Renascimento, pluralizando ainda mais os respectivos mitos. Don Juan e Fausto, aliás, são vistos como *gêneros místicos*, o que resulta no (do) diálogo entre o Barroco (Don Juan) e o Romantismo (o Fausto de Goëthe, inspirado no de Marlowe).

Mas esse Fausto e esse Don Juan são matizados pelo idealismo e, digamos, pelo neo-medievalismo do espírito romântico. A caracterização do irresistível sedutor, do *hombre* das mil conquistas e que

guarda como religião a insígnia da amargura por não ter encontrado a Mulher Ideal, é mesmo um constructo idealista, desde Hoffmann, Byron, Musset – avultada a perspectiva em razão da ingênua versão donjuanesca em Byron, de um Don Juan passivo, inactante, seduzido, fruto de uma débil educação sentimental. Por isso o mito se desvirilizou e perdeu em dramaticidade, uma vez que o que revela é uma rebeldia postiça – rebeldia, de resto, autoral.

O Don Juan de Lenau (1851) é burlador e inteligente, cuja retórica amorosa amplia seus talentos na persuasão às mulheres sobre sua inconstância. Com Lenau, Don Juan é só instinto, natureza e inteligência emocional. Um panteísta amador, mas panteísta. A salvação proposta por Lenau (Don Juan morre em duelo com um espadachim bem mais fraco, um Don Juan aliviado do imenso peso de *ser*) contraria a geral tendência do Romantismo de promover a salvação real pela salvação simbólica do sedutor vitimizado por um destino adverso. A reação anti-romântica problematizará a persona de Don Juan como a de um monstro de perversão. Talvez o libelo desenvolvido por Stendhal em Del Amor (edição espanhola: 1822) tenha influenciado Guerra Junqueiro a compor seu Don Juan decrépito e mendigo e, antes de Guerra Junqueiro, George Sand com sua novela Lélia (1833), em que não falta um tanto daquele *ressentimento* pessoal *dos malogrados*, de que falava Nietzsche, os "vingadores" em tudo menores, quando se abandona o mito para *moralizar* o campo onde o mito opera.

Assim, o Don Juan de Unamuno renuncia ao donjuanismo, quando não à própria sexualidade, concebendo-se como alguém que representa um papel na cena existencial. Os que determinam um Don Juan velho,enfastiado, enfraquecido pelos sucessos de sua vida, cansado física e espiritualmente, esquecem-se que esse cansaço é metafísico, a solidão é anímica, espiritual. Percurso semelhante ao de Unamuno (e Marañon, no campo psicanalítico) é a peça O homem e seus fantasmas, de H. R. Lenormand (1924), onde um Don Juan hermafrodita aparece aprisionado, alma feminina em corpo masculino, projetando realizações com tipos do mesmo sexo, enquanto goza corpos de mulher. Don Juan sofre por incapacidade do amor espiritual, ser edípico buscando refúgio na Mãe, na Morte, no Nada.

Em Homem e super-homem, de Bernard Shaw, o Sedutor não se distingue pelo interesse feminil, mas pelo estudo metafísico da paixão

moral da existência. Don Juan no campo da Filosofia, a personagem de Shaw é autor de um *Manual do Revolucionário* e, perseguido por Ann, com ela se casa, apesar de escarnecer do casamento. El burlador que no se burla (1930), de Jacinto Grau, critica em Don Juan o puro instinto cósmico. Sincero nos momentos de sedução, fazendo das mulheres, rainhas, com declarações progressiva e cumulativamente irresistíveis, Don Juan é o volúvel que dorme com a mulher de um puritano, desagravando-se das críticas que o outro lhe fazia. Envenenado à traição, julgado num tribunal presidido pelo Diabo, o Burlador ri do caos entre a Vida e a Morte. Seu castigo: vir à Terra mil vezes a fim de cumprir seu destino de sedução e sede da Inalcançada. O Don Juan de Brecht (1953) é adaptação da comédia dramática de Molière, com a vivacidade de um Burlador sem filosofia ou teorias da libertinagem, maquinador de matreirices, gênio da mentira ante qüiproqüós e tramas. O marxista Brecht põe em cena um burlador aristocrata e membro da nobreza parasitária e espoliadora do esforço alheio. Filho ridente de Deus e do Diabo, Don Juan destrói a reputação do universo masculino honrado e respeitador, mas também o mundo despótico da hipocrisia mundana. Usufrui da mulher sem considerá-la de sua posse exclusiva. Seu desprezo proviria a mulher enquanto propriedade feudal, oriunda do patriarcado absolutista e redutor. Esse Don Juan parece sensibilizar Gautier que, junto com Merimée, salva o Burlador do látego moral em França. A isso também parece convir Guillaume Apollinaire (Les exploits d'un jeune Don Juan), junto com Aragon, revelando o herói desesperado, como Fausto, julgados por suas humanas insatisfações.

O hiper-realismo, a hiper-exposição do Don Juan na modernidade quase o metamorfoseia de ícone maldito a clichê sobre-excitado de imagens em cornucópia, onde cabem as mais extravagantes versões de um mito até bichado em suas configurações prototípicas. No nuclear e no mítico, porém, Don Juan permanece conjugando o prazer do amor e o amor ao prazer, tornados único e indeclinável sofisma da ação sedutora. Chamado por Sganarello de *porco epicurista* (na versão de Molière) e também de verdadeiro *Sardanapalo* – talvez o mais remoto remanescente de Don Juan, fórmula espectral da vida regida pelo princípio de prazer, modelado no rei de Nínive, Assurbanipal, e que glosava a vida pela máxima do *comer*, *beber* e *foder*, a vida valendo apenas por essa trindade elementar.

Ser da ficção mítica, Don Juan manifestou-se despótico e lascivo, cunhador de emblemas de licenciosismo. Filho de *cupiditas* (o pecado da concupiscência) com *desiderium* (o pecado da soberba desejante), a concretude do Don Juan (sua projeção, ou projetada complexidade sujeito/objeto) determina sua ação/debacle diabólica, experiência problemática vocacionada para o caos anímico, a opacidade existencial, porque o desejo (prazer/paixão/decisão de gozo e logro, todo tudo-em-si) não é suficiente para assegurar a perpetuidade. A ópera de Verdi, Falstaff, por exemplo, mostra um John Falstaff no crepúsculo, um velho Don Juan gordo e não mais desejável, combatido no final da existência e ridicularizado pelas mulheres, que se vingam do ex-sedutor. Já no Rigoletto, Verdi punha na boca de um seu herói que "a mulher é um diabo muito aperfeiçoado". John Falstaff, aprendiz patético da morte corporal, observando a decrepitude de seu corpo obeso, sujo e desagradável aos olhos da sedução, subitamente acredita que *o mundo é burla* e ele, Don Juan penado, passa de burlador a burlado.

Em ordem cronológica de aparecimento (com alguns títulos acrescentados por nós), a filóloga Carmen Becerra Suárez, no livro Mito y literatura (estudio comparado de Don Juan), apresenta a seguinte lista das versões mais populares do mito de Don Juan em todo o mundo:

TIRSO DE MOLINA, El Burlador de Sevilla y convidado de piedra, 1630.
CICOGNINI, Jacinto Andrea, Il Convitato di Pietra, 1640?
ESCENARIO ANONIMO, L'ateista fulminato, 1650?
GILIBERTO, Onofrio, Il Convitato de Pietra, Nápoles, 1652.
DE CORDOBA Y MALDONADO, Alonso, La venganza en el sepulcro, 1655 (fecha incierta).
DORIMON. Le Festin de Pierre ou le fils criminel, Lyon, 1659.
VILLIERS. Le festin de Pierre ou le fils criminel, Paris, 1660.
MOLIÈRE. Don Juan ou le Festin de Pierre, 1665.
ROSIMOND. Le Nouveau Festin de Pierre ou L'atée foudroyé, Paris, 1669.
ACCIAIVOLI. Il empio punito, dramma per musica, Roma, 1669.
SHADWELL, Thomas, The libertine, Londres, 1676.
LE TELLIER. Le festin de Pierre (ópera comique), Paris, 1713.
ZAMORA, Antonio de, No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague y convidado de Piedra, Madrid, ¿1734-1744?.
GOLDONI. Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto, 1736.
RICHARDSON, Samuel, Clarissa Marlowe, 1748-48.

RIGHINI. Il Convitato di Pietra ossia Il convitato di pietra, Praga y Viena, 1777.
CALEGARI. Il Convitato di Pietra, Venecia, 1777.
CHODERLOS DE LACLOS, Les Liaisons dangereuses, 1782.
TRITTO. Il Convitato di Pietra, Nápoles, 1783.
ALBERTINI. Il convitato di pietra, Varsovia, 1787.
FABRIZZI. Don Giovanni Tenorio ossia il convitato di pietra, Roma, 1787.
GARDI. Il nuovo Convitato di Pietra, Venecia, 1787.
GAZZANIGA. Don Giovanni, ossia il dissoluto, Venecia, 1787.
MOZART. Don Giovanni, ossia il dissoluto punito, Praga, 1787.
VOGT, Nikolas. Der Färberhof oder Die Buchdruckerei in Mainz, 1809.
HOFFMANN, E.T.A. Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit, 1813.
BYRON. Don Juan, 1818/1824.
GRABBE, Christian D. Don Juan und Faust, 1829.
PUSHKIN, Alexander. El Convidado de Piedra, 1830.
MUSSET, Alfred. Namouna, 1832.
SAND, Georges. Lelia, 1833.
MUSSET, Alfred. "La matinée de don Juan", 1833.
BLAZE DE BURY. Le soupeur chez le Commandeur, 1834.
MÉRIMÉE, Prosper. Les âmes du Purgatoire, 1834.
DUMAS, Alejandro (padre). Don Juan de Mañara ou le chute d'un ange, 1836.
ESPRONCEDA, José. El estudiante de Salamanca, 1837.
GAUTIER, Théophile. La comédie de la mort, 1838.
ZORRILLA, José. Don Juan Tenorio, 1840.
KIERKEGAARD, Sören. Diario de un seductor, 1843.
LEVASSEUR, G. Don Juan Barbon, 1848.
VIARD, Jules. La vieillesse de Don Juan, 1853.
BAUDELAIRE, Charles. La fin de Don Juan, 1854.
BRETÓN DE LOS HERREROS. Cosas de Don Juan (Madrid, 1854).
BAUDELAIRE, Charles. Don Juan aux Enfers, 1857.
LENAU, Nikolas. Don Juan, 1860.
TOLSTOY, Alejo K. Don Juan, 1860.
LOPEZ DE AYALA, Abelardo. El nuevo Don Juan, 1863.
LAVERDANT, Desirée. Don Juan converti, 1864.
NOGUES, José Mª. Un Tenorio Moderno (Madrid, 1864).
DEL CASTILLO, Rafael. el Convidado de Piedra (Barcelona, 1875).
HEYSE, Paul. Don Juan Ende, 1883.
HARAUCOURT, Edmond. Don Juan de Manara, 1898.
VALLE-INCLÁN. Sonatas (1902-1905).

SHAW, G. Bernard. Hombre y superhombre, 1903.
MOUNET-SULLY y BARBIER, Pierre. La vieillesse de Don Juan, 1906.
FIDAO-JUSTINIANI, J. E. Le Mariage de Don Juan, 1909.
INSUA, Alberto. El alma y el cuerpo de Don Juan, 1909.
ALVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín. Don Juan buena persona, 1918.
GRAU, Jacinto. Don Juan de Carillana, 1919.
ROSTAND, Edmond. Le dernière nuit de don Juan, 1921.
LENORMAND, H.R. L'Homme et ses fantômes, 1921.
MARTINEZ SIERRA. Don Juan de Espanha, 1921.
AZORÍN. Don Juan, 1922.
BERGAMÍN, José. La risa en los Huesos, 1924.
PÉREZ DE AYALA, Ramón. Tigre Juan y el curandero de su honra, 1926.
MACHADO. Juan de Mañara, 1927.
MENOTTI DEL PICHIA, Paulo. A Angústia de Dom João, 1928.
DE GHELDERODE, M. Don Juan ou les amantes chimériques, 1928.
GRAU, Jacinto El burlador que no se burla, 1930.
TORRADO, Adolfo. Don Juan contra Don Juan, 1931.
MUÑOZ SECA. La plasmatoria, 1931?.
JARDIEL PONCELA. Pero... ¿Hubo alguna vez 11.000 vírge-nes?, 1931.
DE UNAMUNO, Miguel. El Hermano Juan o el mundo es teatro, 1934.
GAUTIER, Theóphile. La comédie de la mort, 1938.
DE MADARIAGA, Salvador. Don Juan y la donjuanía, 1950.
FRISCH, Max. Don Juan oder die liebe zur Geometrie, 1952.
DUNCAN, Ronald. The Death of Satan (1954).
CAMUS, Albert. La Caída, 1956.
DE MONTHERLANT, Henri, Don Juan, 1958.
OBEY, A. L'Homme de cendres, 1959.
TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. Don Juan, 1963.

A MAIS VALIA DO DONJUANISMO (Dj)

O Dj de Casanova

Não existe, propriamente, um *mito Casanova*. Existe um mito Don Juan que se amplia, com novos matizes, no encontro com o aventureiro sedutor de Veneza. Não obstante, a proposta e declaração de *sinceridade* das Memórias do cavalheiro Giovanni Giacomo Casanova (1725-1798) podem, de alguma forma, sensibilizar ou convencer alguns

sobre sua trajetória no âmbito de um quase mito. Publicadas na Alemanha em 1822, quase trinta anos decorridos da morte do sedutor, as Memórias de Casanova só seriam editadas na Itália em 1892, o que demonstra temor, censura ou desinteresse de seus compatriotas. O biógrafo J. Rives Childs reivindica-o sobretudo como historiador social, destacando-o maximamente acima de seu caráter libertino, aventureiro ou garanhão. De qualquer sorte, em nada se assemelhará ao Burlador de Sevilha, uma vez que leva a nobreza a um ponto de consideração estandard de comportamento.

Estranhamente, por não qualificar as explorações de Casanova no terreno erótico, o livro de Childs é lacunoso sob vários aspectos e, mais particularmente ainda, por considerar o erotismo assunto pouco sério em seu esforço de mostrar um Casanova intelectualmente substantivo, um historiador com a retórica modelar do gênero e um sedutor sem a retórica amorosa apropriada ao tipo. O interesse do biógrafo e do livro (Casanova: uma nova perspectiva, 1992) parece fixar-se tão somente nas Memórias como relato de História Social, em que se destacaria a linguagem franca, mas jamais lasciva ou ofensiva do garanhão, valor que se acrescentaria à obra, autorizando-nos a pensar numa relação esquizofrênica entre a lascívia do protagonista e seu comedimento ao descrever essa mesma lascívia, como na confissão "Cultivar os prazeres de meus sentidos foi, durante toda a minha vida, minha principal preocupação" (*apud* CHILDS, 1992, 16).

Casanova era leitor de Horácio e Ariosto; e de livros eróticos de Pietro Aretino, Tereza Filósofa, entre outros. Childs assim interpreta as incursões de Casanova pelo homoerotismo: seus raros atos de pederastia foram provocados menos por uma tendência do que pela curiosidade que era uma de suas características impulsionadoras (Cit., 22). Tradutor da Ilíada e religioso (abade) que abandona a religião para se tornar o mais famoso aventureiro galante, Casanova difere, em muitos aspectos, do mito de Don Juan. Segundo supõe seu biógrafo, o cavaleiro tinha a faculdade de trazer uma felicidade perfeita às mulheres de cujos favores ele desfrutou (Cit., 27) e apostaria na gratidão dessas mesmas mulheres como uma das mais eficientes técnicas de conquista. Não partilharia, como outros sedutores, dos torneios da retórica amorosa (e contraditoriamente, porque, afinal, o amor no século 18 era sobretudo um jogo). Sobre a ação de seduzir, Childs parece comungar com o pensamento de seu biografado: Um homem

que demonstra seu amor por palavras é um tolo; ele deve se declarar através de sua atenção (*apud* CHILDS, Cit., 28). Mas Casanova admite a fala *durante* o ato amoroso como um duplo jogo de excitação e prazer. Ao contrário de Don Juan e consoante seu biógrafo, ele buscava nas mulheres algo mais que uma fonte de satisfação carnal (Cit., 28).

É, pois, um sedutor fora dos padrões, um anti-burlador, *hombre a hembras* que assesta suas baterias na graça lisonjeira da atenção cerrada à mulher e na força viril, numa espécie de campeonato de atletismo sexual, ao invés da ação de Don Juan, que se centrava na burla e no opróbrio à mulher como operação transgressora. Aliás, esta é a principal diferença de Don Juan para Casanova. Este era, predominantemente, um gentilhomem e suas conquistas requeriam absoluta reciprocidade, recusando as noviças, as tímidas e as embriagadas e não admitindo o sexo sem amor. Casanova demonstraria, assim, uma sensibilidade e delicadeza para com suas *parceiras*, idéia completamente disparatada na visão do Don Juan típico. Seu senso de limite e de proporção, sua atenção cortês e não divulgadora do nome das conquistas, fazem dele uma perfeita antítese do Burlador de Sevilha.

Bem mais um aventureiro picaresco que se envolve em amores, cujas multiplicidade e variação granjeiam-lhe larga fama e prestígio social, Casanova não se perfila no mito Don Juan tal como o expressa Tirso de Molina no original de fundação. É até um tanto pré-romântico o veneziano em sua equidistância do repto amoroso, ao amor conferindo certa dignidade aristocrática, ausente mesmo da ambiência do ambíguo século 18. Lúbrico cortês com fumos de nobreza, espécie de Pedro I (do Brasil) *avant la lettre* e melhorado, Casanova (pelo relato de suas Memórias) preserva o frescor do amor cortês devidamente adaptado ao ilustrado Setecentismo, com um ou outro detalhe moderadamente picante, ou apimentado de um leve cinismo malicioso. Talvez isso revele o grande comedimento das relações e revelações de Casanova, homem de salão que respeitava o salão, no exato contraponto a Don Juan, que dizia *não* ao salão, aos convidados e aos ambientes. Casanova não exercita a liberdade transgressora, embora dispense-se de outros grandes escrúpulos. Serve-se dos imperativos da sociedade em que se movimenta, a cujos códigos adere convenial e convenientemente. Don Juan tem a sua ação individual determinada individualmente, pelo livre arbítrio de que não abria mão e assumindo todos os riscos que, afinal, provocariam sua queda.

O Dj Valmont/Merteuil

As raízes plantadas por Don Juan se reproduziriam, bem assentadas, no gangsterismo requintado de lascívia no Visconde de Valmont e na Marquesa de Merteuil, protagonistas de Ligações perigosas, de Choderlos de Laclos, com o reparo (precedente) de que Valmont era um apaixonado dissimulado pela Sra. de Tourvel, mas explícito e declarado pela articuladora das tramas, a perigosa e insinuante marquesa.

A Marquesa de Merteuil, diríamos, integraliza e sintetiza os créditos donjuanistas no século 18: O amor é uma coisa que você usa, não que você deixa que lhe aconteça. Ela representa o ícone da libertina rebelde ante um mundo de dominação masculina, da mesma forma que Don Juan representaria o esquerdo da face numa sociedade de homens absolutamente *ordeiros*. Agindo pela pulsação da libertinagem, Don Juan também realiza a menção etimológica da liberdade. Valmont o reintegraria na retórica da perversão – Conquistar é nosso destino – raciocinando sobre os seguintes termos: apaixonar-se equivale a descontrolar-se, perder o controle da operação de conquista, trair o gênero do impulso sedutor, que nunca deve perder o poder da sujeição do outro, seja pela paixão a ele imposta, seja pela compassividade fingida ou sincera.

Como o Fausto, que divide com Mefistófeles o germe da sedução e da subversão dos códigos de moral, beleza e conhecimento, a marquesa de Merteuil e o visconde de Valmont dividem a potência corruptora e a condução do diabolismo libertino na obra de Laclos, de 1782 (e que teve, no Brasil, duas primorosas traduções, de Carlos Drummond de Andrade e de Sérgio Milliet). Contam que Pierre Ambrose François Choderlos de Laclos teria sido um pacato pai de família, de monogamia e conduta irrepreensíveis, o que projeta para Merteuil e Valmont todo um repertório de transferência inconsciente das modulações erotômanas, incluindo manipulações para escravizar e levar à ruína moral os circunstantes daquele século 18 de tão profundas contradições, entre a Ilustração enciclopédica e a teia de intrigas que agitaram o Antigo Regime e aprofundaram o fosso social que explodiria na Revolução Francesa.

Se Casanova foi o retratista social, Laclos foi o retratista moral de uma época crítica na história da Europa. Os costumes sociais eram

então permeados (ou intermediados?) por uma moralidade fraudulenta, nascida e germinada do seio da aristocracia francesa em franca decadência de valores e de seu peso econômico. A paixão erótica é então analisada sem subterfúgios e sem proselitismo sentimental. O *romance* (?) de Laclos se apresenta como uma *coletânea* de cartas em que se divulgam os tons de moralidade corrompida e as alegres demonstrações libertinas de desapego à ordem de qualquer ética que não seja a da devassidão.

Ludicamente, um *Editor* e um *Redator* prefaciam a advertência ao leitor, prevenindo-o sobre a gravidade do que irá ler e, ao longo dos relatos, vão pontuando circunstâncias que as cartas exibem (lacunas de tempo, ilustrações de época, informações sobre livros e autores que os missivistas citam, cartas que não foram *localizadas* etc.). São 175 correspondências, a primeira, de Cécile Volanges para Sophie Carnay; a última, da Sra. de Volanges para a Sra. de Rosemonde, uma abrindo, outra fechando um ciclo infernal, que se irá desenvolvendo e intrincando à medida em que outras personas escrevem e participam, com predominância para os heróis da sedução perversa, a dupla vetora de tudo, Merteuil/Valmont.

O móvel e instrumento da operação sedutora, que em tudo obedece à Merteuil, é Valmont, um sedutor misto de Don Juan e Casanova, disposto à caça da Presidente (a tradução de Milliet registra *presidenta*) de Tourvel e da ingênua Cécile. Valmont a Merteuil sobre a Presidente Tourvel, inicialmente marca inexpugnável, avessa ao adultério:

> Sabeis como desejo vivamente e como devoro os obstáculos [...] a solidão aumenta o ardor do desejo. Tenho necessidade de possuir essa mulher para redimir-me do ridículo de estar enamorado dela. Pois a que leva um desejo contrariado? O gozo delicioso [...] Como somos felizes com se defenderem tão mal as mulheres! (LACLOS, s.d., p. 20).

Valmont como que esnoba e masculiniza a Merteuil, falando-lhe como quem fala ao amigo confidente sobre a facilidade com as mulheres etc. A resposta da marquesa é de ironia despeitada, quase ressentida, desdenhando do projeto sedutor do *amigo*: Poderá haver prazer com as pudicas? [...] reservadas até no próprio prazer, não vos oferecem senão meios gozos (Cit., 21). Valmont retruca, enaltecendo a

amada e solenizando, com arrogância, o seu desejo e seu senso de profanação: Terei essa mulher; roubá-la-ei ao marido que a profana; ousarei roubá-la ao próprio Deus a quem adora (Cit., 24). A correspondência vai agregando novas personas ao rondó das seduções, com direito a sinceridades, seres ingênuos, descobertas, revelações, incorporando figuras na medida de sua inserção no enredo: a Tourvel, a Sra. de Volanges, o Cavaleiro Danceny...

A troca de farpas/amabilidades calculadas entre Merteuil e Valmont simula um duelo de sedutores, tersando um desafio retórico sobre as excelências do caráter da perversão, e sobre o amor, o ato sexual, a persuasão da conquista, o abandono intransigente e cínico de toda virtude, inclusive (ou especialmente) a que circula entre a Tourvel e a Srtª. de Volanges. Habilmente Laclos intercala essas remissivas mensagens de concerto/desconcerto do mundo. A Sra. de Volanges, por exemplo, tem a pior das impressões do *desonesto* e *criminoso* visconde de Valmont, mas pensa o melhor da marquesa de Merteuil, tudo em função das aparências que ambos lhe transmitem. A marquesa é leitora refinada. Lê La Fontaine, a *Nova Heloísa* de Rousseau, O sofá, de Crébillon Fils... Todos terminam compondo uma espécie de rondó de *intrigantes*, habitantes de uma ampla novela (ou novelo) a enredar a tudo e a todos.

As cartas mais vivas, animadas e passionais são mesmo as trocadas entre a Merteuil e o Valmont. A Sra. de Volanges é da moral reprovadora e vigilante, que não hesita em profanar a virtude da filha, entregando-a a um libertino vulgar somente porque ele é nobre, enquanto deplora em Valmont todas as descomposturas que desejaria ditar à sua sociedade. Laclos (redator/editor) pontua a narrativa epistolária com alguns curiosos alertas ao leitor sobre a impropriedade de algumas cartas, por desinteressantes. O ardil do narrador revela-se imponderável, já que algumas dessas cartas são mesmo tediosas.

Os epistológrafos das Ligações perigosas fazem reportagem de seus estados de alma, junto com suas expectativas, seus desejos e projeções. O triângulo Merteuil/Valmont/Tourvel acende o interesse do livro, particularmente no duelo entre a volúpia (Valmont) e a virtude-paliçada (Tourvel), coadjuvado pela corrupção moral indiferenciada da Merteuil, com o que se alcançam signos preciosos do discurso-contra-discurso da sedução. Valmont e Merteuil se esmeram em seus papéis, acirrando um libertinismo cínico e calculista, operan-

do como banqueiros ciosos de seus negócios, completamente alheios à sentimentalidade comprometedora. Valmont opera à exaustão seu compenetrado ofício de derrubar as últimas resistências da virtude ética da Sra. Tourvel, minando-lhe, pouco a pouco, todos os obstáculos à base de uma britadeira de argumentação retórico-persuasiva do amor finalmente revelado.

Ligações perigosas lembra um circo de cavalinhos da aristocracia francesa, cortês e cortesã, no último quartel do século 18, mas também uma monumental suruba inter-convenial, entrecruzando virtudes e libertinagens à deriva da moral setecentista. As relações se dão da forma mais cortês, como mandam os imperativos da fidalguia, mas também com as hipocrisias da praxe. Após as recriminações, ofensas e os insultos, mais ou menos explícitos, o irônico, indefectível e protocolar final de todas as cartas: Tenho a honra de [...] seu servidor mais fiel etc. etc.

O cinismo da Merteuil parece a tudo superar, superlativo mesmo se comparado ao do *devasso* Don Juan: Os tolos estão neste mundo para nossos pequenos problemas (Cit., 107) – sentença que a marquesa extrai de uma comédia de Gresset. Mas o cinismo de Don Juan talvez pareça ingênuo perto do perverso calculismo, acumulado do prazer no prejuízo a outrem, de parte da Marquesa. Seu único comparsa (que, no entanto, não é mais seu predileto, embora já tenha com ele dormido), Valmont, que bem a *conhece* e compreende, também está abaixo dela na modelagem impostora, conquanto não seja muita a diferença de grau. Para ambos, é claro, a dor embeleza a quem a sofre e, como se declaram adeptos da Beleza, se auto-incumbem a missão de a outros infligir a dor. Claro também que esse prazer na dor dos outros é menos sádico porque se cinge apenas ao aspecto moral e sentimental. A Merteuil escorrega, vez por outra, no delírio sáfico quando diante da beleza de Cécile.

Enquanto Don Juan só se ocuparia do jogo sedução/burla/prazer/gozo e fuga, absolutamente único e isolado da combinação de resultados das ações alheias, La Merteuil leva a perversão a limites de requintes de cálculos e projeções, seu prazer concentrado até em *gozar* por meio dos outros, ou por causar-lhes a derrota. Esse prazer bizarro é intensivo e extensivo, com direito a maledicências, celestinismos, alcovitices (de *alcova*, especialmente), denegrimentos etc. – de sorte a parecer, a corte francesa de Luís XVI, uma floresta

de enganos e chulice moral, galhos e cornos na mata mais cerrada e cheiros de esgotos alegóricos chegando longe... O final sucumbimento da virtude de Danceny e Cécile é triunfo pessoal da Merteuil, como se a marquesa filosofasse em suas conclusões: a glória do libertino depende da debacle do virtuoso.

O trajeto donjuanesco Valmont/Merteuil – verso e anverso de uma medalha única – parece encarnar adequadamente a impressão ditada por Danceny em sua defesa junto à Sra. de Volanges: Um vil sedutor pode ajustar seu projeto às circunstâncias e jogar com os fatos (Cit., 111). Ninguém escapa ao enredamento dessas *relações*, exceção, talvez, da Sra. de Rosemonde, tia de Valmont, pela distância ou pela idade. Os demais dissimulam, mesmo os que ainda possuem (alguma) virtude. A lógica de Valmont assusta Danceny, que não consegue prometer o que não deseja cumprir.

Don Juan engana uma a cada ocasião de logro. Seu pecado é, digamos, cumulativo. Valmont, não. Recusando-se a capitular, a desinteressar-se pelas empresas difíceis, ele as quer humilhadas depois de seduzidas, arrastando-se a seus pés, pois deseja fazer com que sua virtude expire em lenta agonia (Cit., 119). Valmont não se contenta apenas em triunfar sobre a mulher, quer tripudiar dela. Sua glória não é a busca (como em Don Juan), mas a capitulação humilhante, sediciosa, seguida da ultrajante peregrinação da mulher a ele, ganindo súplice por um olhar de atenção: E poderei vingar-me menos de uma mulher altiva que parece envergonhar-se de confessar que me adora? (Cit., 119). Também leitor, Valmont cita Racine, apropriando-se dele para ilustrar o seu jogo inter-sedutor com a Marquesa de Merteuil. No embate, Valmont perde, não só porque é menos cínico/dissimulado, mas porque é mais apaixonado e entregue, não vacilando em confessar – Amo-vos sempre muito (Cit., 132) – mas, acrescentado à fraqueza da confissão, expondo-se a um ciúme extemporâneo, além da imprudência do desejo de continuidade.

As cartas Cécile/Danceny, sobretudo pós descobertas da Sra. de Volanges sobre o caso dos dois, pertencem a um tom deliberadamente ingênuo e romântico. Quererá Laclos opor o sarcasmo realista dos libertinos ao ideal da virtude romântica, feito de inação e passividade? Merteuil ostenta uma invulgar superioridade na relação com Valmont, escarnecendo de suas idéias sobre sedutores e libertinos e acentuando a distância intelectual entre ambos. Em sua protestação

de superioridade, La Merteuil não hesita em chamá-lo um ser orgulhoso e fraco (Cit., 143), impotente em conhecer-lhe os recursos, deplorando a incúria e imperícia do ex-amante e questionando-lhe a capacidade sedutora, tendo um belo rosto e algum espírito. E sublinha, sarcasticamente, as diferenças de qualidade na sedução, acentuando diametralidades de comportamento homem/mulher – este, sensível na derrota; aquela, colecionadora de objetos; este, abandonando tão logo se consuma o êxito; aquela, abrindo os braços, mas cerrando o coração.

É um agudo retrato o que faz a Merteuil, criticando as técnicas sedutoras do homem, em quem ainda censura a força, a violência, a ausência de generosidade, verdades que a evidência tornou triviais (Cit., 144). E a Merteuil se supera, pois aos tiranos, declara, ela transforma em joguetes e aos despóticos escraviza a seus caprichos e fantasias. A marquesa se ocupa, como diz, em provocar dores voluntárias, a fim de procurar durante esse tempo a expressão do prazer (Cit., 145). Dessa forma, faz, não apenas um retrato da sociedade corrupta de seu tempo, como também retrato de si mesma e de suas aptidões para o exercício do prazer, despertado a partir da gravidade do mal exprobada por seu confessor. Sua crença é de que o amor não é causa do prazer, mas um pretexto para o prazer.

Isso dizia autorizada pela aplicação nos estudos sobre o assunto até entre os moralistas. A Merteuil se declara pretensa ao amor, mas não para senti-lo, senão para disseminá-lo nos outros e dissimulá-lo em seguida. Usa da dissimulação também para os jogos da corte: os homens que não me agradavam foram sempre os únicos de quem fingi aceitar homenagens (Cit., 148). Mais adiante, descreve um primor de achado da psicologia amorosa do feminino: os cuidados anteriores [é] que revelam o segredo das mulheres (Cit., 148). O que não se sabe é se a Merteuil estará mesmo sendo sincera nessas confidências sermonárias ao ex-amante Valmont, uma vez que, interrogando meu coração, nele estudei o dos outros (Cit., 148). Vamp/Dalila, La Merteuil coleciona as tonsuras dos Sansões abatidos, aos quais deixou de temer e muitas vezes se permitiu humilhar.

Apesar da quantidade e do arrojo de Valmont, o relato memorial de Merteuil autoriza-nos conceder-lhe a láurea maior dos sedutores, com adicionais refinamentos dos logros aos conquistados. Apazigua Valmont, atenuando-lhe a ira: nunca homenagem me lisonjeou tanto;

eu vos desejava antes de vos ter visto, mas antecipa que tudo não passara das primícias da Fama, a ambos comum, do fulgor e da glória do acrescentamento amante e da luta corpo-a-corpo, o instigante embate na cama. Ainda adverte a Valmont que o *gosto* durou, mas igualmente sugere que se tenha extinto: vós sabeis que interesses nos unem e quem de nós dois deve ser considerado imprudente (Cit., 149). La Merteuil não se sustém diante de qualquer obstáculo: ela simplesmente o contorna. Não hesita tampouco ante o uso de instrumentos de gangsterismo licencioso ou chantagem moral para alcançar seus objetivos, nunca se deixando reger pela emoção – a não ser a falsa, ou conveniente. Abelha-rainha, a marquesa terá a capciosa falastronice do Don Juan, quando afiança a um futuro conquistado, objeto do ciúme de Valmont: quero tê-lo e o terei; ele quer contá-lo, e não o contará! (Cit., 150).

Há um valor inquestionável no sedutor Valmont, valor ausente em Don Juan e em Casanova; e provavelmente em todos os outros ícones de sedução. É seu indeclinável fervor na retórica das cartas, alterando-se os seus termos a cada nova investida e cada nova recusa de Madame Tourvel. Casanova memorializa, de forma quase ausente de ação retórica, suas inúmeras aventuras. Valmont as ilustra no labor persuasivo, de quanto vai minando a sólida fortaleza da virtude devota, comprazendo-se com o exercício e com a expectativa. Revalida Don Juan, estendendo o *tempo* da caça, tendo seu gozo no pré, no durante e no pós, quando abandona a pobre Sra. Tourvel, vendida e exaurida a seus pés, mendigando um mínimo de atenção e desvelo erótico, já que lhe faltara o amor do severo Burlador. E a Valmont não faltarão disfarces: Detesto tudo o que parece trapaça; é meu caráter (Cit., 155). De qualquer forma, e comportando-se como tal, os sedutores Valmont e Merteuil (fiéis à sentença "Farinha com farinha não dá farofa") são dois bons atores, encenando com maestria seus papéis e alternando-se o brilho em cada um, ambos diplomados de cortesia, docentes-livres na arte da empulhação sentimental e da sedução leviana.

A obra de Laclos é recheada de remissões a obras literárias do tempo do Autor, citações que dialogam com as situações do relato, especialmente quando as palavras do senso comum das artes da sedução se revelam palavras parasitas, ornamentos manipulados nas ourivesarias ou orquidários da volatilidade emocional nos jogos da cortesanice. A peça pregada pela Merteuil ao oficial Prévan ilustra esses

jogos de cena, com a duplicidade de intenções de cada um exorbitada através do tripudiamento que cada um intenta infligir ao outro, liça afinal vencida pela marquesa.

Nas cartas LXXXV e LXXXVI, os remetentes datam suas missivas (25 de setembro de 1790). Cochilo da *edição*, do *redator* ou recurso extemporâneo de Choderlos de Laclos? Merteuil alia ao abrigo da viuvez juvenil as armas da astúcia e do vilipêndio. As cartas-respostas de Valmont à Merteuil quase sempre são coalhadas de ironia arteira e de um sarcasmo próximo da crueldade, sobretudo quando demonstram disparidades nos respectivos gostos pela sedução. O sedutor perverso (Valmont) assume o desvendamento da máscara: Ah, virá cedo demais o tempo em que, degradada pela sua queda, ela não será mais para mim senão uma mulher comum (Cit., 176), mulher (a Sra. Tourvel) que, já gozada, breve será mulher abandonada. Enquanto isso não acontece, Valmont se concentra em Cécile, em quem procura uma distração que minha solidão tornava necessária (Cit., 176). E toma posse da menina por seu papel de homem e foros de direito imprescritível, assumindo-a de forma violenta e profanadora, impedindo gritos, choros ou outras arengas. Valmont então explica à Merteuil sua nova técnica de sedução, concebida com Cécile e referindo-se à sua *paciência* com a Sra. Tourvel: tomei gosto nas lentidões, digo-vos. Certo de chegar, por que tanto apressar a viagem? (Cit., 178). Pelo testemunho (que Valmont faz questão de intensificar efeitos, antecedentes, duração, movimentos etc.) do sedutor, Cécile termina não só por ceder (compulsoriamente), consentir e, finalmente, gostar, tanto que se desfrutaram até o amanhecer... No outro dia, o cínico Valmont constata, comprazido, ao ver o rosto pisado da seduzida: Gosto, apaixonadamente, das caras do dia seguinte (Cit., 178).

A versão de Cécile (na carta escrita à Mme. de Merteuil) compulsa virtude sincera, honestidade, confusão e temor de que também tenha participado do *estupro* que lhe infligiu Valmont: É certo que não amo o Sr. de Valmont, ao contrário, e havia momentos em que era como se o amasse (Cit., 180). E mais, com a sublime ingenuidade dos adolescentes: Se defender-se é sempre assim tão difícil, cumpre estarmos bem acostumadas a isso (Cit., 180). Basta atentar para a diferença de tons entre a confusão de Cécile e a certeza de Valmont, evidenciando a impropriedade da resistência cada vez mais fraca da Sra. Tourvel: Minha arisca devota correria atrás de mim se deixasse de correr atrás dela (Cit. 187).

A resposta de Merteuil a Cécile é um prodígio de docência cínica sobre a aventura do leite derramado da virtude da ex-donzela. Que Cécile agora deve aproveitar o prazer usufruído e não tê-lo mais como inimigo a conjurar: O que para todo mundo seria um prazer [...] torna-se na vossa situação uma verdadeira felicidade (Cit., 200). La Merteuil conclama Cécile ao rejubilamento dadivoso pelo que lhe aconteceu. E incentiva-a a fazer o mesmo com seu terceiro afeto (Danceny) e a continuar servindo Valmont, que produzirá mais e melhor os êxtases que Cécile deveria conhecer. A marquesa faz ainda votos de que Cécile amplie os ramais da corrupção moral, casando-se com o cavaleiro Gercourt (a quem sua mãe a destinou) e tendo como amantes Valmont e Danceny.

La Merteuil vibra com a conquista de Valmont, que confere realização ao seu intento de vingança contra Gercourt (seu predileto), mas deplora Valmont por seu comportamento de *cavaleiro comovido*, dele escarnecendo como um aventureiro frustrado: não tendes o gênio de vossa condição (Cit., 202). Em outra ponta, a carta do criado de Valmont, Roux Azolan, dando conta dos passos de Madame Tourvel, é uma delícia de curiosidade e detalhismo, estabelecendo o contraponto às tensões das Ligações perigosas.

Estimulada por Merteuil e por seu próprio prazer recém-descoberto, Cécile se encontra mais amiudamente com Valmont, que a tem por amante. A egressa do convento vai assim, lenta e progressivamente, inscrevendo-se no clube seleto dos libertinos. Valmont cita para a Merteuil trechos mais livres da Nouvelle Heloise, de Rousseau. As cartas vão se transformando em fiéis depositárias do fervor e da lacuna, do afeto e do ódio, do amor, desamor e compromisso, signos da extensão de sentimentos e expressões complementares às entrevistas das pessoas, do comércio de relação entre elas.

A arrogância da Merteuil é superlativa e manifesta especialmente a Valmont, que a *conhece* bem, e por quem nutre misto de paixão lasciva e repugnância *ética* por se verem, reciprocamente, como espelho. Por isso a fala superior, o discurso de nojo e irrelevância, tanto que ele, Valmont, não percebe ser profundo despeito, soberba e ignorância de si o que se esconde por detrás de cada expressão deselegante. A marquesa resume, como síntese do espírito da obra de Laclos, todo o egoísmo perverso e sua vocação para a gazeta da maledicência (Cit., 269), apresentando a todos as *condolências* por serem todos tão

sozinhos... A insistência de Valmont em não perceber a essência da Merteuil é irritante, mas compreensível face à paixão que ao sedutor/seduzido acomete, como um cancro voraz. Merteuil a todos supera e usa das mais distintas e requintadas maneiras. Chega ao paroxismo da encenação cínica, convocando Valmont à continuidade de seu ofício sedutor junto a Cécile, em obediência aos propósitos da Marquesa: Eu vos pediria, ao contrário, que continuásseis a prestar esse *penoso serviço* até nova *ordem* de minha parte (Cit., 257 – grifos nossos). Merteuil exige ser em tudo obedecida, embora se mostre impermeável à concessão pretendida por quem lhe obedecera os caprichos. Pede que Valmont conte mais sobre suas aventuras com a Sra. Tourvel somente para aliviá-la (a ela, Merteuil) do tédio em que se afoga.

A Sra. de Rosemonde, tia de Valmont, é quem ditará a sentença da razão indulgente e do pensamento cristão igualitário e misericordioso: e quem somos nós para nos censurarmos uns aos outros?(Cit., 250). O par de sedutores, asseclas da perversão do amor, nele não acreditam e tem-no como obstáculo à inteligência. Mas Valmont ainda será o servo obsequioso da sedução da Merteuil e talvez ame, de modo discretíssimo e *malgré lui*, a Sra. de Tourvel – por quem é amado ao limite do desespero. A Merteuil é que, mais que dissimulada e com o despeito e o ciúme de um seu igual, afirma só querer o Visconde como amigo e confidente dos anseios de perversão. No entanto, sabe ser cruel com o ex-amado, em quem desfecha o ácido da ironia: Sois, evidentemente, rico em boas opiniões a respeito de vós mesmo (Cit., 244), escarnecendo-lhe e desdenhando-lhe os atributos de encantamento, proclamando preferir o "meloso" Danceny na virtude de lhe dar prazer e adicionando doses raras da mais extravagante demonstração de escárnio e sarcasmo: Prometo avisar-vos quando me corrigir. Até lá, peço-vos, fazei outros arranjos e guardai vossos beijos (Cit., 245).

Uma rendida, absolutamente submissa e agora devotada ao prazer de Valmont, a Sra. de Tourvel responde a Rosemonde, dando conta de seu amor. A resposta da Sra. Rosemonde tem o extraordinário sabor da malícia inconsciente, com a tia de Valmont aludindo ao *alívio das tensões* da amiga. Ganha a aposta com a Merteuil, Valmont consagra-lhe a supremacia indisputada como a diva de seu prazer, abrindo mão da *continuidade* Tourvel e ministrando cinismo sobre o frescor e a atração da pequena Cécile: sempre nos comprazemos um pouco em nossa tarefa (Cit., 248). Após o gozo recíproco com a

Tourvel, Valmont pormenoriza à Merteuil sua aventura. Uma ressentida e lacônica Merteuil dissimula seu rancor por ter perdido a aposta e seduz o Cavaleiro Danceny, que se consola entre o *coração* e as pernas da marquesa, compensando o sublime amor sem sexo com a Cécile. Esta se mostra exímia discípula do mestre Valmont e de seu catecismo da devassidão (Cit., 212), dando ao sedutor o que não se ousa sequer exigir das profissionais (Cit., 220). Parecem todos (ou vão-se progressivamente tornando) cínicos. Valmont é joguete nas mãos da Merteuil, que o humilha e espicaça-lhe a festa sedutora para colher frutos de sua vingança e manipulá-lo indefinidamente. O sedutor nem se percebe do quanto é usado e borboleteia como um pavão, contando com detalhes as escabrosas conquistas da devota Tourvel e da ex-donzela Cécile. O que em Valmont é inconstância e ingênua obstinação pela conquista, em Merteuil é (tudo e sempre) cálculo, verdadeira máquina de prazer, especialista em maquinar logros sombrios de perversão. O final é um tanto surpreendente e resgata possivelmente a razão moralista de Laclos. Tourvel morre em conseqüência do abandono de Valmont, Cécile volta ao convento e faz-se freira, Danceny mata Valmont em duelo, divulga as cartas que desmascaram a Merteuil, cuja sina final é dantesca: contrai a varíola, que a desfigura: cega de um olho e, com a alma no rosto, foge de Paris para destino obscuro, com ela desfibrando-se a imagem de beleza e sedução diabólica – motor da obra de Laclos. Na marquesa, afinal, Laclos singularizou a máscara de orgulho e preconceito da sociedade francesa da segunda metade do século 18: Só quero enganar por prazer, e não por necessidade (Cit., 285).

Choderlos de Laclos segue a tradição dos romances libertinos, com tinturas de filosofia da Ilustração Francesa, caminho trilhado por Gaudet d'Arras (autor de Paysan perverti), do marquês d'Argens (de Thérèse Philosophe) e o insuspeitado Mirabeau (autor do libertino L'éducation de Laure). Mas Laclos demonstra em Ligações perigosas um invulgar talento operístico, com o acento trágico das relações humanas, com o *libretista* convivendo com o cinismo da Merteuil, a ingenuidade transgredida da Cécile, o apagamento de Gercourt, a via dolorosa da Tourvel, o desapontamento Danceny. O final do *libreto* – a repulsa geral à conduta da Merteuil – é ainda mais surpreendente com a desgraça definitivamente purgadora da principal atriz, a prima-dona do enredo trágico empenhado na sedução perversora.

Dois filmes produzidos em 1989 tiveram como argumento o romance epistolar de Choderlos de Laclos. O primeiro, dirigido por Stephen Frears, roteiro de Christopher Hampton, traz o nome original Ligações perigosas e uma original *versão* guerreira para o conflito Valmont x Merteuil. O final é melodramático, uma Tourvel mais fácil de ser conquistada, uma Merteuil brilhante e vampiresca, mas ressentida e sombria, uma Cécile pérfida e nada ingênua e um Valmont nojento. O filme tem cortes demais e excessiva velocidade narrativa, uma completa ausência de refinamento de ambiente cortês, uma pressa de *ir ao ponto*, história vertiginosa, sem complexidade dramática, tensão contida, energia sedutora apagada. É mais fiel ao livro e menos denso de suas pressões.

O segundo filme, de Milos Forman (Valmont: uma história de seduções) tem roteiro de Jean-Claude Carrière e aposta no *glamour* sedutor do Visconde, que, aliás, aqui aparece como personagem adorável, gentil, espirituoso e divertido. O jogo de sedução tem clima de uma maior leveza, estilo *Tom Jones*, de Fielding. Cécile é mesmo uma bobinha, cuja sedução por Valmont tem cena muito mais rica de sugestões, quando o *quase-estupro* acontece num formato lúdico, um sedicioso Valmont ensinando a Cécile como se escreve uma carta de amor e, melhor, como se ama, sem os atavios da linguagem chã... Forman é mais livre cinematograficamente, inverte tempos e situações e omite cenas. Uma batida Tourvel se rende ao Valmont: Quero realizar seus desejos. Quero servi-lo!. Uma mulher negra aparece como a *prima* da Merteuil, na pele da criada Victoire. E Forman vai mais além: *ressuscita* a Sra. Tourvel – que aparece pondo flores no túmulo de Valmont, quando morre no romance de Laclos – e reengravida Cécile, que será mãe de um Valmontzinho, quando no Ligações ela se encerra num convento, depois de ter abortado o filho de seus aprendizados... E por último, tudo termina em clima de um quase *happy end*, com Cécile casando com um intraduzível Gercourt.

O Dj de Sade

Don Juan, antes de Sade, foi o que se convencionou chamar a metáfora (ou metomínia) do dissoluto, um *excesso irrecuperável*. Para ambos só existiriam os desejos actantes, em tempo integral, com a diferença notória de que Sade levou isso a um ponto de irrecusabili-

dade absoluta, completando e ampliando a intervenção do imaginário como única forma de suportar o seu tempo. Ambos tornaram em ética (esquisita, a-normal, apavorante) a sexualização perversa. Algumas das imagens tutelares atribuídas por Swinburne ao Marquês de Sade cabem muitíssimo bem ao ancestral satânico Don Juan: o homem-falo, perfil augusto e cínico, esgar de titã pavoroso e sublime [...] um sopro de ideal tempestuoso [...] nesta carcaça suja e sangrenta, artérias da alma universal (*apud* Georges Bataille, A literatura e o mal, em epígrafe que abre o capítulo sobre Sade). A distância óbvia é que em Don Juan a solução será sempre individual. Don Juan pode ainda ser percebido como o triunfo de Eros contra o trágico da eternidade da morte certa. Sade segue-o numa espécie de vocação trágica do prazer, tendo Sade a dupla vocação (ou a mais ambígua e menos tensa) do prazer associado à dor, especialmente desenvolvida nos 120 dias de Sodoma (Sade, desde 27 de outubro de 1785, na Bastilha), lugar na Floresta Negra onde quatro poderosos libertinos mantêm um harém de moças e rapazes e festejam 460 formas de abominações.

Don Juan é, assim, pai da perversão erótica por um estranho dilaceramento interior, perversão ou desvio moral que não ia além da burla e do gozo e abandono, bem distante ainda das expansões emergentes e sectárias de Sade (no século 18) e Sacher-Masoch (no 19). Como Sade, Don Juan foi repetitivo e não original, dilacerando nítidas separações entre amor e sexo, no exercício *ad nauseam* do licenciosismo ritual, sem qualquer outra determinação que não fosse o gozo ególatra, sectário das sombras. Claro que Don Juan não faz apologia escrita sobre suas opções no embate vício *X* virtude, como Sade, a não ser por uma selvagem e deliberada prática da fornicação, mais como objeto de burla que de sedução pervertida e perversora. Sade será o ideólogo, o filósofo das motivações do prazer, num terreno em que Don Juan apenas demonstraria o senso prático da realização. Don Juan é um devotado empirista, iletrado e por demais individualista, despreocupado com a expansão e defesa de suas idéias. Sade é o empirista robusto, concentrado e expansivo, colorindo de imagens e cenas o mundo descortinado pela radicalidade absoluta do prazer, manifestos em obras capitais como Juliette; Justine – os sofrimentos da virtude; A marquesa de Gange; A filosofia na alcova; O sistema da agressão e as jornadas épico-eróticas da expressão máxima da radicalidade prazerosa de Sade que é 120 dias de Sodoma, que escolhemos para nossa análise.

Só identificamos a retórica amorosa onde ela é lacuna. A experiência sentimental do amor é, pelo sistema sadeano, considerada volátil e desprezível. A lacuna é facilmente apreensível nos espíritos *rebelados* como Don Juan e Sade. Ambos não se ocupam do amor, mas do prazer, do desejo, do sexo brutalizado pela mutilação sádica ou pela burla donjuanesca. Dito em outros termos, o amor a cumprir-se se fará eterna e plenamente insatisfeito, incompleto, tornando violento o *fazer o amor*. O direito ao gozo é premissa inquestionável para Don Juan e Sade. No primeiro, a liberdade consiste em lograr e gozar a muitas, enquanto para Sade podem ser poucas, e não exclusivamente mulheres, mas as várias maneiras da *provação*. A dominação sádica prevê o continuísmo, ao passo que Don Juan busca a variação, nunca chegando duas vezes ao mesmo objeto. Sade é promíscuo na partilha do prazer, Don Juan é exclusivista e individualista, promíscuo apenas na diversidade atomizada da incorporação de mulheres logradas.

Demonstra-se Sade a Juliette; Quero que tu sejas mulher, escrava com meus amigos e comigo, e déspota com os outros (*In*: Juliette. Madrid: Fundamentos, 1987, p. 231). O marquês propugna uma intermitência: a conveniência da troca. A disponibilidade do gozo virá sob a capa da reciprocidade no erotismo cruel. Don Juan, não: é individualista sempre, só se ocupando de seu próprio gozo. Daí o paradoxo desconcertante: Sade é sincero (ou, pelo menos, aparenta ser) em suas formulações ideológicas. Don Juan é cínico *tout court*. Sade busca a democratização socializada do gozo universal, por compreendê-lo como um princípio de direito natural. Desmascara a hipocrisia aristocrática e reinol das leis contra o sexo anal, justificando a radicalidade do prazer em todos os níveis e por toda a geografia corporal. Assim flagrado, denunciado por uma prostituta e condenado à prisão e à pena de morte, Sade delas escaparia em função de sua origem aristocrática, mas não das macerações morais, de que se vingaria através de sua obra. Sade – e antes dele, Don Juan – atua pelo signo pleno da transgressão, sem preocupar-se com a felicidade, entendendo que a felicidade é antinômica ao campo do desejo transgressivo. Poderíamos, por fim, dizer que Don Juan antecipa Sade somente na composição de um erotismo perverso, equânimes ambos, *mutatis mutandis*, na denúncia de imposturas sociais e religiosas e desmascaramento das normas morais de uma aristocracia decadente, com a flagrante diferença das modulações sadeanas aplicadas ao corpo e na construção de uma

filosofia e um pensamento que Sade levou às últimas conseqüências, por volta de 1760 e anos vindouros.

O poder e a sociedade terminam por conceder a Sade uma estranha, quase canônica (se não sagrada) condição de mártir, isolando-o na Bastilha, por suas idéias de liberdade absoluta e suas ações privadamente criminosas e comprovadamente sugestionadoras de crimes. Talvez porque o próprio Sade ritualizasse essas ações e idéias como um anacoreta iconográfico, canônico como um ministro eclesiástico, contemplativo e místico como um profeta peregrino. Klossowski, no prefácio ao Mon prochaine, de Sade (citado por Georges Bataille, 1989: 103) diz de um atributo do marquês, que também seria de Don Juan: "A alma sádica só toma consciência de si própria pelo objeto que exaspera sua virilidade e a constitui no estado de virilidade exasperada, a qual se torna igualmente uma função paradoxal de viver: ela só se sente viver na exasperação".

Sade leva a extremos a perversão contra os dogmas, espezinhando do Deus cristão e dos fundadores das religiões, aos quais qualifica de *patifes* e exploradores da crença popular e aos ministros eclesiásticos, de inescrupulosos. Deus seria fruto do medo e da ignorância, a tirania religiosa e o despotismo político, aliados da manutenção do poder ilegítimo. Na outra ponta, o marquês não demonstra qualquer interesse pelo espírito coletivo e sua noção de liberdade é a da liberdade exclusivista, aristocrática, dirigida para a instância do prazer (pessoal e convencionada aos poucos amigos da Sociedade do Crime), liberdade de condenar os pobres e miseráveis, liberdade da opresão aos outros para a suma do prazer de uns poucos eleitos. Sade tem a atenção completamente devocionária, voltada aos detalhes e significantes da perversão. Sua personagem Madame de Saint-Ange, de A filosofia da alcova, tem a marca repercussiva de uma libertina anterior, a Marquesa de Merteuil, de Ligações perigosas, de Choderlos de Laclos.

A obra de Sade aqui tomada como modelo de amplificação *ad infinitum* do donjuanismo sadeano é 120 dias de Sodoma, toda ela respirando uma atmosfera de hospício (ou hospital) erótico, libertária sob quaisquer formas de manipulação *X* conformismo. Absolutamente anárquica ou objeto de perversão onde não cabe o menor resquício de sentimento ou valores condicionados pela moral religiosa ou filosófica, 120 dias de Sodoma é a súmula moral do sadismo em movimento circular e concêntrico, moral fundadora em que os seres se

abrem em palma do incriado e se tornam coisa, usufruto, campo de experimentação. Ícones se sobrelevam (muralhas, fortalezas, fossas, cloacas, labirintos) escravizando os explorados para além da asfixia física. Memorialista como Proust, Sade recupera imagens e sensações perdidas, que reforçam e realimentam, aos olhos do leitor, as emoções experimentadas pelos vivandeiros da moral sádica, os quatro protagonistas que patrocinam os eventos. Na tradução brasileira de que nos servimos, uma notícia surpreendente e curiosa: o marquês, na verdade, era *conde* de Sade, aristocrata de rica e prestigiada linhagem na corte francesa. Insinua-se também que Sade só teria sofrido restrições e degredos porque acusara o licenciosismo como norma seguida nos desatinos da administração reinol.

Sade nada poupa ao leitor, sobretudo as imagens da perversão. Não faz da escrita um modelo confortável de apreensão dos sentidos, distante mesmo do *locus amoenis* dos árcades ou neo-clássicos, seus contemporâneos. Os surrealistas o recuperariam para a modernidade e os estudos multiculturalistas hoje já o nomeiam como um dos mestres do pensamento humano. O rigor escandaloso do absoluto nos arcanos de nossa memória para o desconhecido, o pensado, mas dissimulado, o escondido como lepra entre as possibilidades do livre pensar, tudo Sade revela, com obstinada coragem e obsessiva disposição para o desvelamento integral da personalidade humana, independente das disciplinas morais, religiosas, ou conveniências sociais e políticas.

Sade banha o pensamento ocidental com uma invulgar atmosfera de desrepressão ou des-limite. Sobre ele nos debruçamos e a verdade é que nos mostramos tímidos (muitos de nós, chocados), limitados que somos (ou ficamos) ante a força dos argumentos e legados sadeanos, insaites desnorteadores sobre o inconsciente e o destino do *homo eroticus*, com o auxílio da ironia e da dessacralização. Esse rigor paranóico do Absoluto que há no Marquês se assenta, de forma mais abrangente e desafiadora, nos 120 dias de Sodoma, onde a riqueza problemática do universo sadista avulta em jogos de perversão, profanação e mutilação do corpo e do espírito, inclusive pela óbvia remissão bíblica do título – Sodoma – e seus imaginários multiformes.

De 120 dias de Sodoma, disse Salvador Dali em momento de exaltação:

> Não sou muito de literatura erótica, porque tudo me parece desbotado e insignificante. Entretanto, releio todos os anos 120 dias de Sodoma, pois tenho um projeto sublime [...] Um dia reescreverei aquele livro, para ter mais certeza de sua imortalidade. Mas, inverterei todos os termos: tudo o que é vício se tornará virtude, tudo o que é sexo se tornará alma; tudo o que é orgasmo, êxtase; tudo o que é carne, espírito; farei dele a saga da castidade, da abstinência e da perfeição espiritual (*apud* SILVA, in 120 dias de Sodoma, p. X).

Porque pugnava por uma sociedade absolutamente isenta de preconceitos ou normas, Sade também propunha uma nova ordem social ou novo modelo de sociedade, que se despegasse de falsos rigores da norma. E com agregação de valores da ética que, para Simone de Beauvoir, reduziria seus crimes, fora das torpezas corruptoras do sistema que o requestava, aos escaninhos da reflexão sobre as formas da justiça e de como devemos reagir, sem nos submetermos às tensões e ameaças do estabelecido. Expor os crimes ao invés de escamoteá-los, justamente para dizer o quanto a comunidade e civilização humanas são capazes de pensar e agir, se libertados os paroxismos nada racionais ou comezinhos de que somos capazes. Sade vive a angústia da iminência perplexa do mal, que pode eclodir a qualquer época, tempo ou hora.

Mártir do pensamento livre porque se impôs desvelar/desvendar o mal para que este, exercitando-se, a si mesmo extermine e liberte o espírito humano da dúvida da existência ou permanência do mal, Sade é também precursor das investigações freudianas do inconsciente, na medida em que põe em evidência o território desconfortável dos sonhos, particularmente fazendo circular, em traços deliberadamente espetaculares, as representações do imaginário desreprimido, dos sonhos, onde tudo pode acontecer e ser descrito, inclusive fantasmas eróticos da mais escatológica ou interdita reverberação. A violência da perversão sádica pode, muitas vezes, ser uma manifestação mais psíquica (na forma da escrita, *sugerida*) do que concreta, material, real. De qualquer forma, o limite ao aprofundamento e à intensidade da violência se dilui quando da imperiosa manifestação do instinto no complexo corpo/alma.

As perversões, de um modo geral, têm um elevado teor de narcisismo, na forma da semostração espetaculizadora de si mesmo,

na alteridade com que buscam seus jogos. Sofrimento, humilhação, violência castradora, exercidos por uns e sofridos por outros, na forma ativa ou passiva, são manifestações veiculares da aura gozosa. Tanto para os sádicos, quanto para os masoquistas, o olhar contempla o espetáculo *festejando* o supliciamento ou a (auto) flagelação como instrumentos complementares, portadores e catalisadores do prazer, do gozo, desempenhando-se pela mítica do coletivo, ao contrário do mito de Don Juan, cuja perspectiva, como vimos, é individual.

Os excessos sádicos se realizam mais por imagem e representação, sugestão de sevícias pelas margens que sevícias propriamente ditas (ou feitas), mais imaginário que ação prática, tudo devidamente aparelhado pela libido primária, exibicionista, narcísica. O jogo só se torna completo na combinação sado-masoquista. 120 dias de Sodoma realiza uma psicopatologia das multidões e dos tipos, onde o objeto se junta ao elevado, virtualizando a condensação de elementos em territórios erotólogo e erotômano, de complexas manifestações em que o ensaio se deixa carregar de fantasias e ignomínias, ao lado da visão absolutamente incorruptível, inalienável, de que as pessoas têm direito às exigências instintivas, ainda que satânicas, diabólicas, perversas. Mais que tudo confirma-se a *positividade* desse direito, o direito de tornar a concretude dos instintos aos olhos de todos, publicizando-as e mesmo sugerindo-as a todos extensivamente, ainda que essas conquistas sejam do naipe mais abjeto, do *absoluto erótico* das mutilações.

Sade corporifica uma espécie de filosofia a-moral da ambivalência, sob um signo da síntese complexa, carregada de ambigüidades, que, no entanto, concilia os gêneros divergentes da literatura de imaginação e da psicologia especulativa, no feliz dizer de Henri Pastoreau (120 dias de Sodoma, Cit., XXIII). O marquês proscrito busca o prazer, mas pela via mecânica (pela absoluta ausência de qualquer elemento de sentimentalidade) do prazer haurido pelo infligimento da dor, que se contempla com a trajetória inversa de Sacher-Masoch que, paralelamente, encontraria o prazer no sofrimento da dor, conquanto Pastoreau saliente que o personagem de Justine constitui um protótipo de masoquismo puro, mais significativo do que a auto observação de Sacher -Masoch transposta por este em suas obras de ficção (Cit., XXIV). Ou seja: mais refinado e mais agudo que Masoch, Sade já lhe antecipava culminando os jogos de ação e recepção sado-masoquista, que redun-

daria na exclusão do absoluto sádico ou do absoluto masoquista. Sade aplica e sofre as flagelações que quer ver infligidas e contempladas, com o objeto declarado de domar o corpo e proporcionar freqüências de alteridade estóica, para melhor compreender (ou festejar) os motes da complexa identidade psicopatológica dos indivíduos, particularmente casos típicos de hermafroditismo psíquico.

120 dias de Sodoma é a súmula coletiva de colagens de aberrações, da homossexualidade sodomita, ativa e passiva, aos mais distintos e variados estágios da perversão sexual, como a pedofilia, a gerontofilia, a necrofilia, a coprofilia, o homicídio e outros tantos. Tudo se dá na forma e manifestação de poder de um indivíduo sobre o outro, geralmente de imprimátum violento e dessacralizador. Qualquer esforço de percepção do difícil mundo sadista será em vão se não despir-se do preconceito da moral religiosa. Tal como Don Juan, Sade seria, na interpretação de Maurice Blanchot (Lautréamont et Sade, Paris: Ed. de Minuit, 1949), o homem do egoísmo integral [...] aquele que sabe transformar todos os defeitos em gostos, todas as repugnâncias em atrações. Com isso Sade funda uma nova religião ou genealogia da moral, um teísmo particular e célebre, fechado à mímesis da moralidade convencional e aberto ao coração de uma ciência nova, que não proíba pensar ou não gere *parti pris* ao conhecimento da diferença.

Na voz satânica de Saint-Fond, as afirmações e indagações tormentosas, que põem em xeque a moral convencional e justificam um teísmo fundador: Sou feliz com o mal que faço aos outros, como Deus é feliz com o que me faz. O único erro é a idéia atribuída à palavra; logo, o mal é necessário, o mal é um prazer; por que então não hei de chamá-lo um bem? (120 dias de Sodoma, Cit., XXXI). Igual satanismo percorreria outros mitos individuais da literatura, como o Heatclif de O morro dos ventos uivantes, o Baudelaire incorporado n'As flores do mal, que proclama, arrogante: Sou a faca e a chaga/A bofetada e a Face!/Sou os membros, sou a roda./E a vítima e o carrasco!. Apesar de tudo, ele mesmo protagonista de seus desejos, é um sentimento paradoxalmente cristão que sobreleva a emoção de Sade em seus últimos momentos, predominando o desejo de apagamento e nulidade de si, i.e., de que os traços de meu túmulo desapareçam da terra, como espero que minha lembrança se apagará do espírito dos homens (120 dias..., Cit., XXXVIII).

No Prefácio da edição de 1931, o organizador de 120 dias de Sodoma, Maurice Heine, considera-o o livro que melhor determinou o pensamento de Sade e confirma o gênio percursor do autor na obra mais marcada com sua tríplice característica, literária, científica e filosófica (Cit., XXXIX). Heine destaca ainda a galeria de retratos psicológicos presentes no livro, num estilo e gênero, segundo ele, só superados por Balzac. Em 120 dias... Sade prima pela absoluta ausência de compassividade, o que acarretaria um complexo de radicalização e falência em seu sistema. Algumas declarações dos protagonistas são absolutamente surpreendentes, como o do duque de Blangis ao presidente Curval: Nós, libertinos, nos casamos para ter escravas (Cit., 4). Os casamentos se concretizam com a cessão de direitos dos 4 libertinos às mulheres dos outros, que eram, por sua vez, amantes de seus próprios pais. Sobre o crime (a reflexão é do próprio narrador): não é ele mais inegável, não possui continuamente traços de grandeza e de sublimação que vencem e sempre vencerão os encantos monótonos e efeminados da virtude (Cit., 8).

Veja-se o rol das qualidades do duque de Blangis, caracterizado pelo narrador como falso, autoritário, bárbaro, egoísta [...] avaro [...] mentiroso, glutão, beberrão, poltrão, sodomita, incestuoso, assassino, incendiário, ladrão, e nenhuma virtude compensava tais vícios (Cit., 9). Aliás, Blangis tinha horror às virtudes e seu pensamento era refinado nos rigores dos vícios, absolutamente equânime e solidário com seus comparsas nas jornadas: seu irmão, um bispo; o presidente Curval e o conselheiro Durcet, todos comungando de iguais dimensões e qualidades do Mal. Eis o credo do duque: Um homem, para ser verdadeiramente feliz, neste mundo, devia não só se entregar a todos os vícios mas também nunca se permitir uma virtude, e que não só se devia sempre fazer o mal; mas também nunca fazer o bem (Cit., 9). Isso é o que poderíamos categorizar como o *evangelho da perversão*. O duque é prócer desse ateísmo niilista e iconoclasta, firme na necessidade impositiva de corresponder à natureza e de que só é realmente justo o que causa prazer (Cit., 10). Em seu *romance* (o narrador chama ao relato romance cerca de uma dezena de vezes), Sade hiperboliza, ao exagero, a força, a energia viril e demais qualidades da perversão no duque que, na sua juventude, tinha gozado até dezoito vezes em um dia e vigoroso até à última ejaculação (Cit., 12).

Na Introdução de 120 dias de Sodoma, o narrador apresenta um quadro histórico da situação da França e o perfil dos 4 libertinos. O bispo de... era um idólatra da sodomia ativa e passiva [...] passava seu tempo sendo fodido (Cit., 14). O presidente de Curval, entre outras monstrenguices, tinha um buraco imenso, cujo diâmetro enorme, cor, cheiro, faziam-no parecer a um cano de privada e não a um cu (Cit., 15). O narrador se delicia com essas e outras aberrações, contando detalhes mais e mais escabrosos. Durcet, por exemplo, tinha uma bunda fresca e gorda, redonda e firme (Cit., 19) e, mais, um membro pequeno e curto, adorando sentir as cócegas que o duque, com o membro poderoso e descomunal, fazia-lhe no ânus. Sade, ou seu tradutor brasileiro, escorrega(m) num detalhe traiçoeiro de memória narrativa. Descrevendo Constance, mulher do duque de Blangis e filha de Durcet, diz(em) que ela era alta, magra e, mais adiante, cheia, redonda (Cit., 20). A imprecisão descritiva cede lugar ao colorido da descrição de outras partes do corpo, como a bunda: Era redonda, não muito gorda, firme, branca, cheia, se entreabrindo para oferecer o buraquinho mais limpo e delicado; as nuanças de rosa termo coloria este cu, abrigo encantador dos mais doces prazeres da lubricidade (Cit., 21).

Ainda na introdução, o narrador descreve os tipos e os acordos para o gozo sem fim dos libertinos, cujas ações aparentemente deplora, chamando-os safados, vis, viciados etc., sem que a sinceridade pareça o seu forte. À apresentação se seguem as conjecturas sobre os acordos entre os libertinos, com uma percepção surpreendente, que apela aos sentidos de forma mais aberta que as restritas às sensações do corpo: É sabido entre os verdadeiros libertinos que as sensações comunicadas pelo ouvido são as que mais agradam, e que produzem as impressões mais vivas (Cit., 26). O narrador acentua a necessidade de um observador desses jogos, contando e analisando todos os detalhes, mesmo os mais sórdidos, produzindo assim o interesse da narração (Cit., 27). Sade (esse narrador que se arvora, mas maliciosamente calcula o salto que o jogo trará ao espírito do narratário) adverte: aconselho, depois destas explicações, a todos os devotos, de abandoná-la (à obra) imediatamente sob pena de se escandalizar, pois já devem ter percebido que o plano é pouco casto, e de antemão ousamos afirmar que a execução o será ainda menos (Cit., 27). 120 dias... são jornadas narrativas da mais complexa eroticidade e perversão, virtualizando os estímulos dos ouvidos e sensações dos patrocinadores, os quatro libertinos que

protagonizam as ações do *romance*. Eles se servem física e moralmente das suas mulheres e dos outros que selecionam rigorosamente para o jogo perverso.

A *suruba*, ou projeto coletivo de erotização perversa, foi meticulosamente preparada para um castelo do duque, reunindo 8 meninas donzelas e igual número de meninos, virtuosos todos e com idade entre 12 e 15, recrutados por cafetinas e *agentes de sodomia*, mais 8 homens de membros descomunais para satisfação das sodomias passivas dos entretidos. O exame das *qualidades* dos escolhidos (8 entre dezenas) seria hilário se não fosse dramático. No exame feito pelos 4 libertinos às meninas: Viravam-na, reviravam-na, apalpavam-na, cheiravam-na, abriam, examinavam as virgindades, mas tudo isso de sangue frio e sem que a ilusão dos sentidos viesse perturbar em nada o exame (Cit., 32). Mas o narrador também se inscreve na denúncia dos crimes no período pré-republicano da França. Pondo em relevo a monstruosidade dos raptos das meninas e dos crimes então cometidos, o narrador comenta, não sem alguma malícia irônica: e quanto aos crimes, vivia-se então num século em que pouco se fazia para que fossem procurados e punidos os criminosos, como aconteceu depois (Cit., 35). A consternação do narrador não deixa, porém, de soar falsa, e com secreta e calculada malícia, ao falar do desejo do duque de enrabar um menino: Terna e delicada criança, que desproporção! e que horrível destino o esperava! (Cit., 36).

O marquês exorbita na exageração ou capacidade de inventariar fenômenos horripilantes, nauseabundos da constituição/repertórios de horrores da perversão e gosto pelo grotesco. Eis o retrato da criada Thérèse, selecionada entre as mais horrendas para servir aos 4 libertinos: Thérèse dizia que em toda a sua vida, nunca tinha limpado o traseiro, de onde fica perfeitamente demonstrado que ali ainda havia merda da sua infância. Sua vagina era o receptáculo de todas as imundícies e de todos os horrores, um verdadeiro sepulcro cujo fedor provocava desmaios. Tinha um braço torto e mancava de uma perna (Cit., 40). Verdadeira coleção de extravagâncias da perversão lúbrica, operada como ritual templário de sacrifícios e, evocado um inatingível deus da luxúria absoluta, determinando o espaço da perversão como espaço do sem-limite e onde o básico formal deverá ser a máxima: irritar a volúpia pelo aumento do desejo (Cit., 49).

Os libertinos estabelecem um Regulamento aqui descrito pelo

narrador. Sua extraordinária imaginação contempla detalhes enriquecidos de especial colorido e variação: capela conjugada com sanitário, altares e pompas litúrgicas coroando o Regulamento. Como em uma missa festiva, velhas cortesãs vestem-se como irmãs de caridade, feiticeiras, mágicas e viúvas. Alia-se às perversões a misoginia, especialmente consagrada como excelsa num bizarro formulário: A vida [...] de todas as mulheres que cobrem a terra é tão indiferente quanto a destruição de uma mosca (Cit., 56). Isso porque as mulheres só estão vivas porque servas do prazer concedido aos 4 libertinos, sendo a máxima proferida pela boca do duque: eles mais gostam de enrabar (e ser enrabados) do que da cona da mulher, que lhes repugna aos desejos, todos preferindo os traseiros. É o próprio duque que proclama, sobre a vagina: esta parte infecta que a natureza criou por desvario é a que mais nos repugna (Cit., 57).

Iconoclastia e desafio à autoridade de Deus, cuja existência é questionada justamente no nível da prática das ações dos quatro lúbricos: se Ele existisse, não permitiria a formulação de tais apetites e ações, muito menos o cometimento deles... O narrador acresce ao ser desafiante a organização de um glossário de nomes dos *atores* de seu relato-romance, elencando para cada um as qualidades e os atributos requeridos pelos libertinos, entre os quais, o mais grave e de mais terrível punição: a crença e a devoção em Deus. Ao final da introdução, o narrador assinala em um caderno as omissões e faltas dos *servidores*, recurso curioso em uma obra moral do século 18, século de Voltaire e Diderot.

O relato das jornadas (cada dia de cada mês a partir de novembro) o narrador o repassa e o atribui a cada uma das marafonas contratadas como escandalosas. O primeiro dia do início de tudo e os subseqüentes de novembro pertencem a Madame Duclos, quem melhor se desincumbe de seu memorial, movimentando casos escabrosos, que servem de estímulo e excitação aos vivenciados no castelo. As narrativas percorrem um feitio serviçal para o gozo auditivo dos 4 lúbricos e se sucedem cada qual mais monstruosa e infamante (como, *mutatis mutandis*, os relatos na Noite na taverna, de Álvares de Azevedo), o sem-limite alcançando a pedofilia, o sado-masoquismo, as taras, as simonias, as sodomias e outras tantas reluzentes perversões. Há alguma informação de Boccaccio nessas revelações da Duclos, repreendida pelo presidente Curval, que se queixa da carência de mais detalhes

perversivos, pois as mínimas circunstâncias servem aliás infinitamente à exaltação de nossos sentidos (Cit., 76). Em vista disso, a Duclos exagera na dose e seu relato cresce no número e nível de excelência: padres engolem mijo, adoram catarro, bostas crocantes etc. Exercitam-se os 4 lúbricos, que imitam o ouvido nos relatos da Duclos, gozando pelo ouvido (isto é, o gozo praticando a mímesis do que ouviram...). Avultam as extravagâncias das personagens do relato: uns que chupam e bebem a urina de uma matrona e espicaçam a malícia e a ironia do Narrador: a conversa se animou, agitaram diferentes pontos de moral e filosofia, e deixo à imaginação do leitor o concluir-se se a moral foi purificada (Cit., 84). O narrador dá voz ao duque, alter-ego do próprio Sade e sua filosofia da perversão: O duque fez o elogio da libertinagem, e provou que ela fazia parte da própria natureza, e que quanto mais desvarios se pratique, melhor a natureza é servida (Cit., 84). Em tempo de repressão e hipocrisia numa sociedade fechada, o elogio talvez cumpra o desvelamento de uma das mais poderosas verdades humanas que é a plena liberdade da libido.

Algumas ponderações filosóficas vão pontuando os relatos e ações: a idéia do crime sempre soube inflamar os sentidos e conduzir à lascívia (Cit., 98). A colação das perversões (que quase não incluem a felação na maior parte dos episódios) se sucede, cada uma mais supreendente, algumas tediosas por repetitivas: um abade goza nos cabelos soltos da prostituta loura, outro, quando lhe introduzem os cinco dedos da mão no ânus, os relatos da Duclos acirram os tesões dos libertinos grão-senhores das jornadas. As felações, em número tão reduzido, empalidecem se comparadas ao número expressivo de engolições de cuspe e vômito, arroto e peido e ficam mesmo desimportantes diante das libações dos ânus. As fantasias do marquês não conhecem limite ou terminalidade e, sobretudo pela voz narrativa da Duclos, produzem ao infinito as mais inacreditáveis sensações ao gozo de ver, ouvir e imitar, prática que se ilustra com a declaração de gozo na interpretação de Curval: por mim só dou valor à volúpia no que ela tem de mais sujo e repelente (Cit., 135). Essa volúpia que se aguça com o objeto mais *sujo* e *repelente* espraia-se na deglutição e devolução recíproca de vômitos, o que leva Curval ao paroxismo da paixão perversa. E ao narrador uma estranha e impressionante glosa de Homero, produtora de uma Aurora de dedos cor de rosa, entreabrindo as portas do palácio de Apolo (Cit., 140) entre homens vomitados, chafurdando em seus próprios excrementos.

O narrador faz charme, adiando a descrição dos detalhes mais escabrosos, embora seja pródigo em revelar as extravagâncias da perversão sexual, como o gozo decorrente da engolição de fetos abortados. A contínua repetição dessa memória de extravagância, adicionando *novidades* sem qualquer atrativo, termina por revelar a coisa mais paradoxal e fatídica para um relato de escândalo: o tédio. Pelo menos a nós, ao ver de nossa observação, a seqüência de peidos na boca e no nariz dos libertinos está mais para Masoch que para Sade. O duplo sexo oral – o famoso 69 – só vai aparecer no livro à altura da página 150, quase na metade do volume, com a felação ganhando força e constância no relato. Durcet produz sofismas: Não é no gozo que está a felicidade, e sim no desejo, e em romper os freios que se opõem ao desejo (Cit., 154), o mesmo Durcet que só goza quando há acúmulo de fantasia e sua fantasia maior é o acréscimo (e intensidade) do prazer à medida do quanto de maldade é capaz de praticar, justificando: Faço o mal porque nele encontro a atração do picante que desperta em mim todas as sensações do prazer (Cit., 155). O duque amplia a lógica filosófica do prazer integral, acrescentando ter prazer e potência na justa empreitada da aplicação do mal, crendo que não é o objeto da libertinagem que nos anima, mas a idéia do mal, e que em conseqüência, é só pelo mal que ficamos eretos, e não pelo objeto, de tal sorte que se este objeto se despojasse da idéia do mal, não mais ficaríamos eretos por sua causa (Cit., 156). Já o bispo reduz seu prazer à existência e prática do infame: quanto mais quisermos fazer nascer o prazer no crime, mais horrível o crime deverá ser (Cit., 156).

Os relatos têm sempre como *intérpretes* (protagonistas das ações libertinas) autoridades da ordem social francesa (administradores, abades, monges, cavalheiros), todos tarados e com membros diminutos, que só *descarregam* em função da perversão, masturbando-se enquanto comem excrementos, cheiram peidos, engolem urinas etc. O horror cresce na proporção, intensidade e no grotesco – e é indispensável ter bom estômago e boa respiração para seguir a continuidade das jornadas-relatos. O duque raciocina filosoficamente como Don Juan: a compaixão é a virtude dos tolos [...], é ela que nos faz perder as melhores volúpias (Cit., 176). O paroxismo chega ao ápice quando há uma orgia de defecação nas bocas dos libertinos. Os relatos da Duclos (30 dias) ocupam até a página 318 das 402 do livro. Os seguintes, a cargo das outras cortesãs, são mais reduzidos em interesse, em detalhes e em

número de páginas. Apesar de todos os destemperos das cenas, a linguagem é curiosa; descarregar, ao invés de *gozar*, é um dos usos bizarros do narrador. É possível que as perseguições ao Marquês tenham decorrido mais das citações que fazia de altos dignatários, financistas, eclesiásticos como protagonistas das orgias extravagantes do que de suas próprias perversões. A ordem é o prazer libertino mais absoluto, diante do qual, nada de freios, nada de barreiras (Cit., 195).

Nos 120 dias de Sodoma há um nada discreto elogio do cinismo como *regeneração* da virtude, esta renegada não apenas pelos libertinos como pelos responsáveis pelas ações deletérias por eles patrocinadas. Diz, por exemplo, a Duclos: Acho que é preciso que haja infelizes no mundo, que a natureza o quer, que ela o exige, e que é ir contra as suas leis pretender estabelecer um equilíbrio se ela quis a desordem. Ao que complementa o financista Durcet: Todo alívio ao infortúnio é um crime real contra a ordem da natureza [...] O universo não sobreviveria nem um minuto se a semelhança fosse exata entre todos os seres (Cit., 206). O mesmo Durcet filosofa quanto ao que seria o verdadeiro credo do sadismo: o verdadeiro prazer do espírito será o que, inflamando todas as paixões, se assenta em contrariar as opiniões comuns. É ainda Durcet que torna superlativo o seu prazer, superior a tudo o que possa existir no mundo: que me importa o crime [...] contanto que eu me deleite (Cit., 207). A indignação de Duclos/Sade/Narrador parece ser a inquietante dúvida que os ditos *normais* podem manifestar. Questiona-se Duclos: Como pode ser [...] que exista gente no mundo cujo coração a libertinagem calejou tanto, embruteceu tanto todos os sentimentos de honra e delicadeza, que só tem prazeres e se diverte com o que a degrada e a rebaixa? (Cit., 255). É o prazer no opróbrio. Os *atores* (protagonistas libertinos e os escravizados ao prazer deles) não curtem o prazer, mas desempenham papéis ou *interpretam,* fazem performances do prazer, como um jogo. Encenam a sexualidade perversa, um ludismo sem culpa ou consciência, sem sentimento ou teologia, cumprindo à risca a busca desvairada do gozo, como numa saga, a divindade orgiástica tendo-os como servos, trabalhadores braçais da ortodoxia hedonista, inteiramente desprovidos de clivagens ou estações terminais. São quase *mártires* da devoção aos sentidos, ao corpo. O que o narrador presume, referindo-se ao ser cristão de Adelaide, aplicar-se-ia também aos seus algozes: A devoção é uma verdadeira doença da alma; por mais que se faça, não se pode corrigi-la (Cit., 261).

Um ateísmo grosseiro e exibicionista marca as pulsões dos sadistas Curval, o duque de Blangis, o financista Durcet e o bispo de... Nas palavras de Durcet, que melhor ilustram o estado de ânimo dos senhores da razão perversa, combinam-se o misto do desejo tirânico, glosa misógina e outros predicados da conduta libertina, um tanto associados ao donjuanismo: Sentimentos? [...] Começo, minha bela esposa, por preveni-la de que nunca tive nenhum por nenhuma mulher, muito menos por você que é a minha do que por qualquer outra. E, num crescendo do credo paroxístico, assinala com orgulho e soberba: Odeio a religião e os que a praticam, e da indiferença que sinto por você, previno-a de que passarei prontamente à mais violenta aversão [...] É preciso ser louco para admitir um Deus, e ser um imbecil para adorá-lo (Cit., 263).

Sade é uma espécie de Boccaccio tresloucado e delirante, que aposta menos nas peripécias que nas bizarrices escandalosas geradas por uma imaginação desvairada. Ganha relevo sua imagem de contrafação à morte. Literalmente, na interpretação de Curval *apud* relato da Duclos a propósito de um homem que só gozava depois de encerrado, com mortalha e círio, num caixão, dissimulando a cerimônia fúnebre: Este personagem é um homem que quer se familiarizar com a idéia da morte, e que só viu um meio para isto, ligá-la a uma idéia libertina (Cit., 266). A imagem menos corriqueira seria: a melhor maneira de nos familiarizar com a morte é associando-a a uma idéia libertina. Outro homem, que gostava que a Duclos lhe costurasse o ânus com agulha e fio grosso e nisso sentia enorme prazer, projeta no relato da Duclos a impressão de uma espécie transgressora, na perspectiva sadista, das 1001 noites, tal o interesse e colorido de muitos episódios. As remissões à loura Aurora e ao palácio de Apolo, este Deus bastante libertino também, que só subiu em seu carro azul para vir iluminar novas luxúrias (Cit., 269) reanimam o fabulário sadeano de um interesse remissivo à literatura clássica ou renascentista. Sade também exercita com graça e malícia a ironia e o *humour*. Falando da noite do 24º para o 25º dia das jornadas, quando Aline e Zelir são encontradas dormindo juntas, diz o narrador que as duas pombinhas, abandonadas e reunidas pelo acaso, se puseram, com medo do frio, na mesma cama, e lá pretende-se que seus dedinhos coçaram outros lugares além dos cotovelos (Cit., 271).

Provavelmente em razão das circunstâncias em que concebeu o livro, ameaçado com a pena de morte e a Bastilha, Sade se revela um

Narrador descuidado, uma hora falando que os contratados para cobrir os libertinos não ejaculavam, e em outra, mostrando o resultado da felação do bispo em Levanta-para-o-céu, de quem o bispo engole o esperma. A edição brasileira colabora com a confusão, contendo erros grosseiros e inclassificáveis (*excessão*, em lugar de exceção, acento agudo em *i* e *u*, *há* para o futuro e outras tantas ocorrências lamentáveis...).

Necrofilia, mais deboche e assembléias de perversões, sodomias, felações etc. constituem o painel mural dos 120 dias de Sodoma. Como, em diferentes gradações, Don Juan humilha e produz rebaixamentos à mulher, também o relato de Duclos/Sade mostra um aristocrata fazendo uma mulher de cachorro, somente gozando ao vê-la rebaixada. A Duclos é boa de relato, como da libertinagem de espírito e de prática, tão ao gosto dos 4 libertinos. O bispo chega mesmo a declarar ser pouco partidário da delicadeza na libertinagem. Duclos se desincumbe de 150 relatos de inacreditável perversão, 5 em cada uma das 30 jornadas do mês de novembro daquele ano exposto aos esporões do senso comum. Ao final do 30º dia e dos relatos da Duclos, o narrador anota os "*Erros que cometi*", entre os quais um equívoco de que o bispo deflorou sua filha Aline dos dois lados (Cit., 317), quando todo o relato anterior discrimina o bispo como alguém enojado com a vagina da mulher, de que demonstra um verdadeiro horror, preferindo deixar-se sodomizar e fazer felação com os homens. A segunda parte da narrativa (dezembro) apresenta um sumário relatório, sintético em algumas linhas, sem detalhes e com muita repetição. O horror se acentua, o narrador se cingindo aos casos mais escabrosos, de forma panorâmica, como em closes cinematográficos. As exagerações constantes mostram uma iconoclastia quase infantil, à base exibicionista de mostrar a facilidade das dessacralizações, como fazer defloramentos e masturbações com o auxílio de uma cabeça de Cristo. Pela incompletude das jornadas diárias, parecem mais anotações do Marquês sobre o que faria no desenvolvimento do capítulo. A terceira e a quarta partes contemplam o território sádico de mutilações, assassinatos, desgraças grotescas e macabras. O narrador, de tanto adiar as *revelações*, termina omitindo ao leitor o que tanto procrastinara. Nenhuma qualidade literária tem o livro de Sade, após os relatos da Duclos. Profanações, chicoteamentos, mutilações e assassínios nada mais trazem de estupor e o tédio esmaga de nulidade o restante dos 120 dias de Sodoma.

O Dj do *Fausto*

Pode parecer exagero despropositado analisar o *Fausto* pelo ângulo do donjuanismo, mas se pensarmos, entre outras coincidências, o traço comum de personagens pactárias (Fausto pelo poder do conhecimento e rejuvenescimento, Don Juan pela eterna sedução e Dorian Gray pela eterna juventude) acharemos as relações de contigüidade e substância anímica a aproximá-las.

Na obra de Goëthe (2ed. brasileira, tradução de Jenny Klabin Segall, Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, com eruditos prefácios de Erwin Theodor e Antônio Houaiss e posfácio de Sérgio Buarque de Holanda), o Fausto é representado como a suma atualizada e romântica do drama do Dr. Fausto, cientista e alquimista da Idade Média, cuja legenda mereceu representação renascentista (ou maneirista) de Christopher Marlowe em fins do século 16. Erwin Theodor confirma que Goëthe leu tudo sobre a legenda e o mistério da persona mítica e tudo o que dissesse respeito à tradição fáustica. A idade de Goëthe, quando iniciou o Fausto (Primeira parte) em 1806, corresponderia à idade possível do herói: 67 anos, portanto, poeta e homem no limiar da velhice.

Nenhum dos pré (ou pós) fácios parece preocupar-se com o leitor comum. Fausto não obtém deles qualquer explicação sobre seu significado, drama ou mito. O herói trágico no drama poético de Goëthe recebe a gama de reflexões a propósito do destino *post-mortem* e a ânsia de eternidade do homem. Na poeticidade goëtheana, o Altíssimo é *personagem* que dialoga com Mefistófeles e se interessa pelo transe de Fausto, na abertura-prólogo da cena. Fausto aliaria à solenidade hamletiana o misterioso e noturno do Don Juan e da Idade Média. À diferença de Don Juan, o mundo fáustico tem a atenção, atitude, voz e dimensão do Alto, com seus coros e mística redentoristas, que darão o mote da tragicidade do pacto pela celebração do confronto. A sedução fáustica é distribuída aos elementos, à ambiência, aos ares, numa reminiscência clássica de invocação/convocação de quem o possa ouvir e comover-se.

Fausto encontra na noite um cão preto e intui tratar-se do Misterioso. Fala no nome de Deus e o cão sai em desabalada carreira. Mefisto viria em forma de Cachorro para tentar o sábio. O cão cresce, agiganta-se e se transformará em Mefistófeles, que, na segunda

aparição, se apresentará, à semelhança de Don Juan: Vim como nobre fidalgote,/Em rubras vestes de veludo,/Capa de rígido cetim,/Pena de galo no chapéu pontudo,/Afiada a ponta do espadim (Cit., 78). Fausto representa a privação do que a vida oferece, diferente de Don Juan, que tudo quer naquilo que lhe esteja à mão (e, quando não lhe dão, ele toma). Fausto precisa recorrer ao pacto para realizar seu desejo e vai ao sobrenatural como quem se veste de angústia, enquanto Don Juan vai ao Mistério como quem vai à farra. Ainda mais diverso de Don Juan, Fausto proclama sua vocação de abismos: a morte almejo, a vida me é malquista (Cit., 79). Mas, tal como Don Juan, Fausto imprime no desejo a veste da glória sensualista: Feliz (...) A quem, depois de baile delirante, colher nos braços de uma amante (Cit., 79).

O verdadeiro sedutor, porém, parece ser Mefisto, que conduz o Dr. Fausto, a quem serve de lacaio, mediante a leniência de uma prosa aliciante e persuasiva. Fausto reage com arrogância aos ardis, revelando-se um delirante misantropo, entregue ao fértil dissabor como ao ódio amoroso (Cit., 85). Na taberna alemã, Mefisto faz o elogio da Espanha, terra e povo/Do vinho e da canção feliz (Cit., 103).

Num *solar* de bruxedo, defronte a um espelho, Fausto contempla Margarida, a quem vê pela primeira vez e dela se embevece. Mefisto ministra na beberagem que a Bruxa oferece a Fausto uma essência de chama, que transforma o sábio em retórico sedutor e sedutor apressado, que se insinua a Margarida e investe em Mefisto o repto de torná-la sua. O sedutor Mefisto ensina-lhe a técnica: Com a belezinha, afirmo, ora essa!/Não vai a coisa tão depressa./Com força, a presa não apanhas;/Só mesmo usando de artimanhas (Cit., 125). Mefisto é docente, porque *ensina* Fausto a *viver*, concentrando Don Juan e Leporello nas ações sedutoras e irônicas, incluindo momentos de lacaio desastrado e cômico: Irra! ao demônio me entregava,/Se não fosse o demônio eu! (Cit., 131).

Uma Margarida conquistada reage como a mais lídima das amadoras em transe: Só sei que muito me zanguei comigo,/Por não poder zangar-me contra vós (Cit., 147). Um nítido discurso donjuanesco é o que Fausto pronuncia à simples menção da imagem de Margarida: E assim, baqueio do desejo ao gozo,/E no gozo arfo, a ansiar pelo desejo (Cit., 152). É assim um Fausto que se *cura* da antiga náusea e renova seu universo com a fantasia interposta pós-Mefisto. Este se mostra sempre gaiato e irônico, sua presença nutrindo um misto de promessa de glória e temor da Queda.

Mefistófeles é o arauto sarcástico da ex-donzelice de Margarida e a tensão trágica se evidencia quando Mefisto mata em disputa o irmão da dama, Valentim, no balcão da donzela, onde Fausto se armava em torneios de sedução. Uma Margarida delirante confessa ter matado a mãe e afogado o próprio filho, fruto de seus encontros com Fausto. Este, sedutor involuntário, de atuação compelida por Mefistófeles, termina se fazendo um sedutor eternamente arrependido, desesperado em face da alucinação e demência de Margarida. Sem querer, certo de que lhe entregava uma porção que faria dormir sua mãe, Fausto dá a Margarida um preparado de Mefisto, que causa a morte da infeliz senhora.

O Fausto de Goëthe, todavia, transcende sua temática prevalente (o homem em Queda, o Pacto, a Misericórdia, a Remissão) para acimar-se como poema nacional alemão, onde se agregam e pluralizam as vertentes do gênio clássico, seus mitos e História, atualizando-se esse gênio às circunstâncias da Alemanha romântica. Fausto ombreia-se aos mitos clássicos, a eles se perfilando, particularmente no universo grego, com corifeus e coros e Helena, disputada à sombra de Páris e de Menelau. A obra de Goëthe tem expressiva carga alegórica e simbólica e forte apelo medieval. Embora a angústia e a reflexão introspectiva pertençam ao universo renascentista, ao modo shakespeareano de um Hamlet, por exemplo, o Fausto dialoga com personagens alegóricas com a apreensão surpreendente de efeito cênico à luz da perspectiva da Idade Média. É o próprio Fausto quem incumbe a Mefistófeles cavar-lhe a cova de sua descida aos Infernos, determinando seu destino antes mesmo do veredito divino e com proclamas libertários contra as tentações: À liberdade é à vida só faz jus,/Quem tem de conquistá-las diariamente (Cit., 436). Mefisto cobra-lhe a alma (o corpo jazendo na cova), pois ao sábio cobriu de riqueza, poder e sabedoria, culto entre os cultos, jovem e sedutor. Um coro de Anjos, confrontando-se com Mefisto, insinua uma possível redenção para Fausto, com a legenda emblemática: Só a quem ama, o amor/Leva à perene luz (Cit., 441). Em nome do amor (romântico), a alma imortal de Fausto supera a fúria do logrado Mefistófeles e se salva, como o Juan Tenório de Zorrilla pelo amor de Dona Inês. A amada Margarida redime-o pela onipotência do sentimento amoroso e por intercessão da Virgem, que bafeja o sábio com a assunção celeste.

O Fausto telúrico, oscilando entre o terror e o inefável da perspectiva simples, teria tido uma existência real, segundo Ian Watt (Cit.,

1997), como Jorge (Jorg) Faustus, mago (de Magi, nome de uma antiga tribo dos Medas, famosos como adivinhos) que inspirou a Marlowe a composição de seu herói (Cf. WATT, Cit., 21). Pertenceria aos antecedentes de magia como Simão (donde *simonia*, malversação dos misteres e mistérios do Espírito Santo). Esse J. Fausto seria nigromante, astrólogo, modelo de sodomita e proscrito socialmente. Tido ainda por charlatão gabola e desagradável, teria morrido em 1540, odiado por Lutero, que lhe atribuiria os poderes de Satã. Logo, este Fausto original condensava o orgulho dos faustos e a soberba dos mefistos. O livro do Fausto, de um Anônimo, ou o Faustbuch, de Johann Spies, segundo a interpretação de Watt, apareceu em Frankfurt, 1587, com o título comprido contendo a súmula da história lendária:

> História do Dr. Johann Faust, o célebre mago e nigromante, como ele se vendeu ao Diabo por um período fixado, as estranhas aventuras que viveu nesse entretempo, alguns atos de magia que praticou, até o momento em que finalmente recebeu a merecida paga. Extraída na maior parte dos seus escritos póstumos recolhidos e impressos para servirem como horrível precedente, abominável exemplo e sincera advertência a todas as pessoas presunçosas, curiosas e ímpias.

Nessa primeira versão, Fausto é Doutor em Teologia, que se desvia para Satã, com quem firma um pacto assinado com o próprio sangue. O espírito diabólico é Mefistófeles, também seu servo. Fausto tem seus desejos satisfeitos: viaja e concentra saberes astronômicos e astrológicos. Morrerá ao cabo de 24 anos decorridos de seu acordo com Satã. Esse primeiro Fausto, tornado público pela edição em livro, está mais para o cômico farsesco e bufão que para o trágico e poderoso individualista, arrogante e prestidigitador, mago, alquímico e ilusionista. A tradição de pactos e a legenda do Demo e do Fausto passaram-se com vigor à cultura européia e influenciaram Christopher Marlowe a compor o drama The tragical history of the life and death of Doctor Faustus, escrito e encenado por volta de 1592.

Watt atribui a Marlowe a fixação definitiva do mito, ao qual Goëthe daria uma dimensão ainda mais ampla. O ensaísta destaca três temas básicos do mito fáustico: a excitação pelo conhecimento, o entusiasmo pela beleza e a danação espiritual (Cf. WATT, Cit., 42).

Segundo Watt, Marlowe empresta simpatia humanista ao triunfo trágico do seu Fausto talvez porque o próprio Marlowe a Jorg Faust se assemelhasse e o poeta ousasse nas antinomias religiosas, desmentindo o Gênesis, Moisés, o Cristo (*bastardo*) e a Virgem (*desonesta*), assim como os judeus rudes, os apóstolos idiotas e estúpidos e a própria religião, chamada de instiladora do torpor e do pânico (Cf. WATT, Cit., 43). Há ainda alusões a Marlowe como panegirista de vícios e homossexual arrogante e mitômano da homomania, atrelado à grosseira sentença de que "São João Batista dividia a cama com Cristo" (*apud* WATT, Cit., 43). Marlowe parece sugerir, pelo poder da magia, a possibilidade de o Fausto tornar-se deus. Em seu poema dramático, sentencia: "Um mago habilidoso pode ser como um deus:/aplica tua mente, Fausto, e torna-te divino" (*apud* WATT, Cit., 47).

A Helena de Tróia ressurge como amante de Fausto, mito essencialmente intelectual segundo as conveniências textuais de Marlowe e Goëthe. Quixote seria o mito do idealismo patético, enquanto Don Juan o seria do individualismo hedonista. Todos, entretanto, serão condenados pela moral religiosa e por serem frutos da tentativa de valorização antropocêntrica e do individualismo moderno. As doze badaladas do convite ao Inferno, na obediência ao estrito do pacto fáustico, correspondem, no Don Juan, à inserção final e dramática do Convidado de Pedra.

O Fausto de Goëthe, a princípio, é um crente fervoroso que progressivamente se contamina da arrogância mórbida do saber acadêmico e de uma asfixiante insatisfação. Deus libera Mefistófeles para tentar o herói e Mefisto empresta o mote de seu ser, comunizando-o a Fausto e Don Juan: "Sou o espírito que sempre nega/e com razão; tudo que vem a ser/é digno somente de morrer" (*apud* WATT, Cit., 198). A principal analogia fáustica está no pacto e na presumida insatisfação. O de Goëthe não pratica a magia nem advoga o poder da semi-divindade: inquieta-se quanto à impossibilidade do conhecimento integral. Ao farsesco chulo da primeira versão, Goëthe proferiria uma comicidade macabra, idêntica à que provoca Don Juan, convidando o fantasma de pedra para com ele cear à meia-noite. Como Dorian Gray, Fausto deseja o rejuvenescimento, e como Don Juan, a potência sexual e o eterno penhor da sedução. Mas, ao contrário de Don Juan, Fausto encontra em Margarida o grande amor com que se redimirá aos olhos de Deus. Como Don Juan, o Fausto de Goëthe é prático, irônico, isolado

e com suficiente senso objetivo para ocupar-se de filamentos morais. Goëthe, no entanto, frustra a expectativa da danação, desmoralizando Mefisto pela burla e conduzindo Fausto às hostes celestiais, baseado na expressão de misericórdia do evangelho cristão: "Se um homem se empenhar de todo o coração/salvar nos é dado a quem lutou em solidão" (*apud* WATT, Cit., 205). O objetivo nuclear de Goëthe é consagrar o signo do amor idealizado, anulando outros efeitos da voga mítica tão marcada pela destinação trágica. Goëthe é muito mais partidário do simbólico e do imaginário que do realismo psicológico.

Tal Fausto passa pelo rol dos sedutores egoístas e irresponsáveis, mas não terá o pecado da auto-complacência, como o Don Juan. Fausto pensa como pessimista, mas age como otimista (Cf. WATT, Cit., 208). Watt chama-o ainda egoísta autocrático (Cit., 208). E com inteligência eficaz, pois goza o que o desvio lhe dota e renega o pacto (que na obra de Goëthe não é tão óbvio), trapaceando (indiretamente) o Demônio. As fronteiras Bem/Mal se diluem e o perdão a Fausto é um tanto escandaloso, se tomarmos o rigor aplicado aos outros heróis míticos, responsáveis por tais e tantas dimensões de pecado consciente e premeditado, como o Don Juan, por exemplo.

Publicado entre 1605 e 1615, ao contrário do Don Juan e do Fausto (exercícios conscientes das ações para o bem ou para o mal), Quixote transita da alienação social e política ao delírio e à alucinação, perseguindo um ideal neo-platônico de vida e sociedade, intentando reproduzir no caos moral da Espanha de seu tempo os feitos heróicos hauridos das absorventes leituras de novelas fabulosas. Quixote está entre a pré-consciência e a in-consciência. Por isso sua existência real é a mais difícil de ser exarada. Ele se atribui uma linhagem aristocrático-cavaleiresca, uma peça de armadura protegendo a coxa (Quixote) e De La Mancha (como *De Gaula*, do Amadis) de sua aldeia natal. A lavradora humilde de Toboso torna-se a dama d'honor Dulcinéia, por quem o herói se baterá contra todos os *moinhos*. O caminho da aventura quixotesca, primeiro, é *o que o cavalo escolhe*. Trata-se da senda complexificada do mundo real/objetivo contra o mundo idealizado, virtual, aventuroso.

Fausto busca contraditar o mundo real, adaptando-o ao seu senso de poder; Don Juan, aos seus desejo e irrealização eróticos; Quixote, ao seu idealismo evanescente, efervescido pelo que lera. Da sátira ao espírito cavaleiresco e às novelas de cavalaria, que combinam idealismo sagrado com amor cortês/profano, incluindo no ciclo também

os duelos em defesa da honra, Quixote empreende várias jornadas e, como Fausto e Robinson Crusoé, tem interlocutores (ainda que vagos e virtuais) para assegurar a construção da legenda mítica. Don Juan é, definitiva e rigorosamente, o único a percorrer um caminho individual até à danação final. Do criado a outros figurantes, o individualismo donjuanesco recusa-se a ouvir vozes ou perceber gestos que o possam *salvar*. Watt observa que, ao contrário do Fausto ou do Don Juan, Don Quixote e Sancho Pança tornaram-se *mitos visuais*, graças, pelo menos em parte, ao modo como foram caracterizados por Cervantes (Cit., 84).

Pelo conjunto de antinomias (físicas: magro/gordo, alto/baixo; psicológicas, simbólicas, significativas: espírito/carne, cérebro/estômago, céu/terra, sonho/realidade, passado/presente, literatura/vida etc.), Don Quixote é um pré-barroco, ou mesmo barroco, como o Buscón de Quevedo. Para tanto dualismo concorre uma integridade intercomplementar: não existe Quixote sem Sancho, ou vice-versa. Ao contrário de heróis como Fausto ou Don Juan, Quixote precisa umbilicalmente do seu outro, do seu duplo, pois qualidades e defeitos de cada um se passam ao outro, por osmose. A mais luminosa transposição do mito Quixote na literatura moderna talvez seja a personagem Mishkin, d'O idiota, de Dostoiévski. E o romantismo se incumbiria de eximir os mitos do Fausto, Don Juan e Quixote das punições ancilares, redimindo-os ao olhar moderno e redimensionando-os em nova ordem de julgamento.

Sobre a adaptabilidade desses mitos individuais e sua transposição a valores de fases posteriores aos originais, Watt compreende a razão de ser da transferência. Diz que Fausto e Don Juan foram completamente reescritos, e isso para que dessem à mensagem individualista uma nova originalidade, nova autoridade e novo beneplácito (Cit., 195). O mesmo ocorreria, *mutatis mutandis*, com a versão de Tournier ou as exegeses de Rousseau e Marx para o Crusoé. Ou, ainda, a nova vestimenta emprestada por Dostoiévski (n'O idiota) ao Quixote cervantino. Por isso se aplica como luva a interpretação que Madame de Stäel conferiu (em Da Alemanha) ao Mefistófeles, de Goëthe, considerado um *diabo civilizado*, justamente porque tem alguma coisa de doce perto das mulheres [...] necessita enganar para seduzir [...] porque não pode fingir que ama: única dissimulação que lhe é impossível. Don Juan, outro *diabo civilizado*, é tudo isso que se disse de Mefisto e ainda um algo mais que certamente diria, se acaso lhe perguntássemos...

O Dj de Espronceda

Especula-se que o herói de Espronceda no poema dramático El Estudiante de Salamanca, D. Félix de Montemar, seja a fusão de Miguel de Mañara, o estudante Lisardo e o Don Juan de Tirso ou Zorrilla. Apresentado como um *conto*, talvez com a idéia de uma narrativa de moral e exemplo, o poema de Espronceda substitui Sevilha pela bela Salamanca, com sua universidade secular e exemplo para o mundo. El Estudiante de Salamanca traz epígrafe do Don Quixote e se inicia com a sugestão de mistério tão ao gosto do lastro sombrio de histórias medievais, clima noturno, notações de gatos pretos, ruas ermas, vento frio: Era más de medianoche,/antiguas historias cuentan (Cit., 373). A aura soturna vai ganhando espaços à medida da narração e o poema intensifica o mistério com sugestões de ambiente e personas próprios do universo das sombras. Subitamente anuncia-se um embuçado, em *sangre y espada*, destilando o terror:

> Segun Don Juan Tenorio
> alma fiera e insolente,
> irreligioso y valiente,
> altanero y reñidor:
>
> Siempre el insulto en los ojos,
> en los labios la ironía,
> nada teme y todo fía
> de su espada y su valor.
>
> Corazón gastado, mofa
> de la mujer que corteja,
> y, hoy despreciándola,
> La que ayer se le rindió deja.
>
> Ni el porvenir temió nunca,
> ni recuerda en lo pasado
> la mujer que ha abandonado,
> ni el dinero que perdió.

Ni vio el fantasma entre sueños
del que mató en desafío,
ni turbó jamás su brío
recelosa previsión

Siempre en lances y en amores,
siempre en báquicas orgías,
mezcla, en palabras impías,
un chiste e una maldición.

En Salamanca famoso
por su vida y buen talante,
al atrevido estudiante
le señalan entre mil;

Fueros le da su osadía,
le disculpa su riqueza,
su generosa nobleza,
su hermosura varonil

Que su arrogancia y sus vicios,
caballeresca apostura
agilidad y bravura
ninguno alcanza a igualar;

que hasta en sus crímenes mismos,
en su piedad y altiveza,
pone un sello de grandeza
don Félix de Montemar (Cit., 377-379).

Espronceda traça de Elvira o retrato da desditosa e inocente vítima, amor de Don Félix um dia – el fingido amador que la mentía [com] la miel falaz que de sus lábios mana (Cit., 379). Na segunda parte do poema, epígrafe do Don Juan de Byron, canto IV, assinala o lamento por Elvira, elegia que lastima a dissipação de sua pureza, perdidas ilusões do coração amante e desarmado, triste páramo cubierto/con la lava del dolor,/oscuro, inmenso desierto/donde no nace una flor! (Cit., 385). Espronceda lamenta Elvira como Shakespeare lamenta Ofélia

no Hamlet, em ambas projetada a sombra da morte, sentida e dolorosamente pronunciada em reptos ao amor atraiçoado.

A parte terceira do poema (a primeira o descreve; a segunda o deplora) mostra D. Félix de Montemar em atividade e voz. É um Don Juan perdulário e cínico, no jogo e na vida moral, vendendo suas conquistas por escudos com que jogar. É cético, colérico, desafiador, enfrentando Don Diego de Pastrana, irmão de Elvira, que julga matar. Na quarta parte, Don Félix mata Don Diego, e Elvira é duplamente ofendida – morto seu vingador. Na noite soturna, Don Félix ouve sussurros e crê ver sombras, divisando inimigos em reptos contra Deus e el cornudo monarca del abismo (Cit., 418). O D. Félix atrevido, pomposo de chascos, rindo-se da sombra branca que atravessa seu caminho, propõe-lhe respostas infamantes a necessidades sensuais. Querendo seguir-lhe os passos, devidamente amparado pelo Diabo, Don Félix diz, profanador e iconoclasta, redutor ao marco da vida libertina, cuja retórica será la vida es la vida: cuando ella se acaba,/ acaba con ella también el placer (Cit., 426). Desafiando a morte e o Deus que a pode enviar, Don Félix deseja o desfrute do presente, indiferente ao destino de sua alma. Seguindo a sombra branca, Don Félix chega às regiões do insondável e reconhece, num dos corpos que vão ao sepulcro, o seu próprio (houvera morrido?), ao lado do de Don Diego de Pastrana, a quem matara.

Em Espronceda há certamente ecos de Hoffmann e do cósmico terror dos espanhóis, especialmente Tirso e Calderón. A dama (sombra) branca que Montemar seguira era uma caveira, a caveira de Elvira, que descera para reivindicar o esposo em seu desesperado amor. A Dama Branca (como seu irmão Don Diego) é a representação *viva* e vingadora do Convidado de Pedra. É um humor bizarro, esse de Espronceda, que revela ser mais do Convidado que do Burlador seu tônus mimético do drama de Tirso. De igual forma se manifesta em seu poema dramático El Diablo Mundo, castigador de vícios, ou em Canción Baquica, onde se representam a maldição e o anátema contra a juventude desesperada e satânica, salientadas na expressão de burladores surdos a gemidos ou compaixões. José Ignacio Xabier de Espronceda y Lara (1808-1842) imita George Gordon Byron e lhe segue os passos no fervor da originalidade, assim como nos elementos de além túmulo fornecidos pelo drama romântico de Zorrilla.

Espronceda teria ainda de Byron o satanismo ingênuo na

composição amoral e prostibulária do seu donjunista Estudiante de Salamanca e de seu Diablo Mundo, pois em ambos os poemas coincidências ontológicas relativizam o sentimento amoroso. De Goëthe também colheria a inspiração perpendicular do trato com o Divino, sobretudo em El Diablo Mundo, como se de Don Juan exclusivamente falasse: Y amante doy mi cariño/sin vanidad ni falsía;/no doy placer ni alegría/mas es eterno mi amor (Cit., 112).

O Dj de Baudelaire

Num dos Pequenos poemas em prosa, o XXXII, cujo título é "O Tirso", dedicado a Franz Liszt, diz Charles Baudelaire: O tirso é a representação da vossa dualidade, maestro poderoso e venerado, caro Bacante da Beleza apaixonada e misteriosa (*in:* Poesia e prosa, 1995, p. 321). Como o Tirso (de Molina?), em toda a sua obra, Baudelaire se identifica com a expressão satânica do desconforto humano ante a nomenclatura do decadente na civilização oitocentista. Identifica-se, portanto, com Don Juan, a quem escolhe como estigma e espelho (*especulum*) de si mesmo, lúcida consciência do mal buscando o etéreo. É Baudelaire quem afirma, desesperançado: Quando no coração nossa colheita finda,/Viver é um mal (poema "Semper eadem", Cit., 135).

O poeta Baudelaire, como o mito de Don Juan, é assecla das paixões tempestuosas e violentas. Assinala em seus poemas, especialmente n'As flores do mal, o teor decadentista da existência dos símbolos, associado aos signos de um dandismo voluptuoso e de contrafação ao senso comum. A volúpia é pelo grotesco, pelo disforme, a atração pelo satânico, o cristianismo em pânico, dilacerado, compungido, com o figurino cristão indiviso na fronteira entre a potência e a fragilidade: Ah, Senhor, dai-me a força e insufla-me a coragem/De olhar meu coração e meu corpo sem nojo (Cit., 77).

Porque é Don Juan um dos heróis mais aquinhoados tematicamente pelo decadentismo romântico, o mito, também caro a Baudelaire, inspira-se no Don Juan de Byron – rebelde, insubmisso, belo, revolucionário –, assim como no de Molière, deblaterador contra Deus, responsável pela desmoralização da mulher (Elvira) que acredita em instituições como o casamento e a palavra empenhada. As flores do mal e com elas o empedernido Don Juan, na rota da danação, são flores da degenerescência humana, documentos repugnantes da alma

sombria, registro pânico da inciência de si, do homem encurralado, excurso de suas contradições e da humilhação da mulher em seus corolários da *virgo* e da *imago* cristãs.

DON JUAN NOS INFERNOS

Quando don Juan desceu ao subterrâneo rio
E logo que a Caronte o óbolo pagou,
Como Antístenes, um mendigo de olhar frio
Com braço vingativo os remos agarrou.

Os seios flácidos e as vestes entreabertas,
Mulheres se torciam sob um céu nevoento,
E, qual rebanho vil de vítimas ofertas,
Atrás nele rosnavam em atroz lamento.

Esganarelo a rir a paga reclamava,
Enquanto, erguendo o dedo, apontava don Luís
A cada morto que nas margens deambulava
O filho audaz que lhe ultrajara a fronte gris.

Em seu álgido luto, Elvira, casta e esguia,
Junto ao pérfido esposo, amante seu de outrora,
Parecia exigir-lhe uma última alegria
Cujo sabor não recordasse o fel de agora.

Ereto na couraça, um homem pétreo e imenso
Golpeava a onda noturna e ao leme as mãos prendia;
Mas o tranqüilo herói, por sobre a espada penso,
Olhava a água passar e em torno nada via.

O poema "Don Juan nos Infernos" (Cit., 116) ilustra melhor essa perspectiva impregnante do mito na poesia d'As flores do mal e na obra de Charles Baudelaire. Interpreta a descida (no universo clássico, ao Hades) de Don Juan aos subterrâneos de seu julgamento final, com remissões classicizantes, inicialmente (Caronte é o barqueiro que conduz as almas; Antístenes é o fundador da escola filosófica dos Cínicos, filosofia estóica descrente dos bens materiais) e depois às etapas da burla sedutora que submetia as mulheres ao opróbrio

do gozo inconsentido e do abandono do Don Juan, especialmente o Don Juan de Molière, conforme o registro dos nomes de Sganarello (o lacaio Leporello), Don Luís (pai de Don Juan) e Elvira (a esposa lograda). O entrecho final do poema cita a perspectiva vingadora do Convidado de Pedra e a neutralidade agônica ao mal do herói que nada pressente (inocência? indiferença?) de sua glória soturna e negativa, pois o tranqüilo herói, sob a espada tanática do Advento de seu particular Apocalipse, olhava a água passar e em torno nada via.

O Dj de Kierkegaard

O Diário de um sedutor, de Sören Kierkegaard, tem um curioso remanescente: o conto "José Matias", de Eça de Queiroz, onde um desvairado espiritualista (cujo nome é o que dá título à narrativa) ama uma mulher materialmente pronta ao correspondente afeto, viúva por duas vezes, sem que dela o enamorado se aproxime, feliz em apenas contemplá-la de longe. Com Kierkegaard, o homem, o filósofo e a escritura desempenham semelhantes jogos de cena nos tabuleiros da atração amorosa, o *sedutor* apresentando-se como um ramo super desgarrado do mito de Don Juan, pois não cogita da materialidade sexual, burlando sua prometida com a promessa da plenitude jamais alcançada.

O sedutor kierkegaardiano é um extravagante bolinador de imagens sentimentais sem complementação prática, sem a pressa do Don Juan de Tirso e com a parcimônia ausente em Molière e Zorrilla: Com a ajuda das suas qualidades espirituais, sabia tentar uma jovem, sabia atraí-la para si, sem se inquietar em possuí-la, no sentido exato do termo... (Cit., 17). Um sedutor diferenciado, por certo, com diferentes dotes e diversa modalidade de caráter e comportamento, eximindo-se de responsabilidade sobre suas vítimas, já que a sua vida era excessivamente intelectual para que ele pudesse ser um sedutor, no sentido banal do termo (Cit., 18). De resto, o eu do narrador *principiante* se dissolve no eu do diarista, Johannes.

O escorço amatório de Kierkegaard em Diário de um sedutor é especular sobre o espectro da sedução, a partir da ópera Don Giovanni, de Mozart. Kierkegaard declara, apreensivo, logo no começo de sua aventura narrativa, que a situação se apresenta para mim, ao espírito, cheia de inquietação e como que infectada de censuras (Cit., 13). O

campeão da auto-censura exercita-se na auto-expiação, comentando, no capítulo introdutório, ou prólogo, as características e o teor de um Diário que analisa, após ter aberto as gavetas de um suposto sedutor, *amante* de Cordélia Wahl, sedutor carregado de *exacerbatio cerebri* (exaltação da mente), não um sedutor vulgar, mas um intelectualmente determinado a fazer-se amar e amar ao limite máximo da ausência estóica, ou seja, um sentimento paroxístico de amor sem complementação gozosa, amor num nível de desejo e união cumulativos no horizonte da espiritualidade plena.

Uma carta de Cordélia abre o diário organizado pelo *narrador*. Nela, a *seduzida* escancara seu estado de ânimo ante o seu *algoz/amante*: e, contudo, chamo-te meu;meu sedutor, meu trapaceador, meu inimigo, meu assassino, autor da minha desventura, túmulo da minha alegria, abismo da minha infelicidade (Cit., 22). Cordélia se compraz em declarar-se (e ser) *escrava* de Johannes: Esperarei até que estejas saciado do amor (sic) das outras, e então o teu amor por mim ressurgirá do túmulo (Cit., 23). O sedutor se assemelha ao Incógnito, inactante, sem o juízo protocolar dos sedutores, antes com uma intraduzível vocação para contemplar – e apenas contemplar – o belo feminino, sem aproximar-se para além do espírito neo-platônico, idealístico da afetividade amorosa.

Estranho sedutor, esse Johannes, que martela intelectualmente sobre a forja do sentimento uma nesga de censura e interdição: Reprimir-se é uma condição fundamental em qualquer prazer (Cit., 35). Se isso não é contra-senso (repressão + prazer), não sabemos mais o que seja contra-senso. E o *donjuan* mais afunila suas idiossincrasias e mais revela suas diferenças: leve no corpo e no vestir, ágil, desarmado, renuncio a tudo; nada possuo, nada desejo possuir (Cit., 37). É o sedutor que se contenta em estar à espreita, em contemplar, de longe, a conquista, cioso de sua omissão e renúncia, sem imiscuir-se, protegido pelo anonimato e pela discrição.

É, de fato, nova essa modulação donjuanesca: um sedutor que seduz pela lacuna, pelo vácuo, pela ausência de impressão do desejo erótico e pela posse e pelo gozo do sujeito/objeto amado absolutamente fora de cogitação. O sedutor kierkegaardiano, com sua presença discreta e contemplativa, escutando cotovias e dominado pela emoção dos instantes interditados, está mais para Romeu do que para Don Juan, ou Fausto, ou Hamlet. Está até distante de um modelo como

o Don Juan de Byron: desejava vê-la de mais perto sem eu mesmo ser visto (Cit., 43). Faz o elogio da mulher, interessa-se (dissimuladamente) por ela, mas tudo parece cenário, figurino e personagens de uma peça lírica, de um romantismo sem qualquer conflito. E, no entanto, é um sedutor seletivo, preocupado com a qualidade da *conquista*: Não é de modo algum difícil seduzir uma jovem, mas sim encontrar uma que valha a pena ser seduzida (Cit., 44). Sedutor que se demonstra em gozo especial na tensão de a *conquista* vir ou não a acontecer, esse seu núcleo prazeroso, acrescentado com uma convicção sutil que não parece falsa: A simples posse pouca importância tem, e os meios de que essa espécie de amantes se serve são, no geral, bastante insignificantes (Cit., 45).

O alvo dessa especial modalidade de sedução é Cordélia Wahl – o belo objeto da conquista tão intensa quanto lenta. E o sedutor começa por gostar, primeiramente, do nome, que faz reverberar sentidos ao signo do amor cortês, cavaleiresco, cheio da loqüacidade apaixonada dos ditirambos: enaltece-lhe o nome, a beleza, a cordialidade, a expressão feminil, a origem e mais tantos predicados que fariam o Don Juan de Tirso envergonhar-se para sempre de suas desídias perversas. O Diário poderia se chamar, mais adequadamente, Diário de um amador ou Diário de um sedutor espiritual etc., tal a linha com que se integra no cartel dos simuladores da sedução (sedição) amorosa. O perfil da amada (ou da candidata a esse modelo exemplar de sedução) encontra equivalência, conforme o sedutor, na figura de Joana D'Arc (!), ou assemelhada.

O sedutor alega tudo conhecer das técnicas amatórias e do erotismo, mas presume-se um vitorioso do auto-domínio, ou seja, Dioniso por estudado gesto de compreender o êxtase, na verdade, um anti-Dioniso, escalado para conhecer o prazer na periferia do Desejo. Johannes intenta *conquistar* Cordélia fingindo-lhe indiferença, produzindo-se enigma sobre suas reais pretensões. E pronuncia-se, metódico, contra a abertura de seus projetos: eu sou pura dissimulação de dia, e à noite, apenas desejos (Cit., 61). Como se pretendesse comer as resistências de Cordélia pelas beiradas da dissimulação e do falso interesse, fingindo-se completamente sobre o que de fato é, ou pretende, mas nunca poderá ser: um sedutor que se apossa, não do corpo, mas da alma – essa alma posta em êxtase no momento em que se doa. Pierrô que se apaixona pela Colombina e à semelhança

da prostituta que goza em meio ao seu ofício, esse sedutor kierkegaardiano burla a sua própria dimensão de burlar.

Dessa impressão talvez intente desvencilhar-se quando investe num credo até aqui surpreendente:

> Pode-se estar apaixonado por muitas ao mesmo tempo; porque as amamos de diferentes maneiras. Amar apenas uma é demasiado pouco; amar todas é uma imprudência de caráter superficial; porém conhecer-se a si próprio e amar um número tão grande quanto possível, encerrar na sua alma todas as energias do amor, de modo que cada uma receba o alimento que lhe é próprio, ao mesmo tempo em que a consciência engloba o todo – aí está o prazer, aí está o que é a vida (Cit., 70).

Johannes incide no risco da caricatura de Don Juan, tão próximo do ridículo se aventura. A arrogância com que, às vezes, quer vestir-se na pele sedutora, menos parece energia vibrátil da rouquidão donjuanesca que uma *boutade* ingênua de amador, que, no entanto, manipula os cordéis da sedução por meio de um postiço triângulo amoroso, estimulando um *adversário* para produzir a escolha de Cordélia a ele, Johannes. Que invoca orgulho de classe (orgulho cavaleiresco) para desprezar promessas e ao desejo inscreve o que a ele é gozoso: que a donzela se dê, livremente, ao seu pronto zelo seducionário. Daí sua máxima: assestar torpedos na cabeça dos despreparados: Aquele que não sabe fazer o cerco a uma donzela até que ela perca tudo o mais de vista, aquele que não sabe, à medida do seu desejo, fazer acreditar a essa donzela que ela é quem toma todas as iniciativas, esse homem é e será sempre um desajeitado; não invejo o seu prazer (Cit., 76).

O sedutor recusa a condição de *sedutor*, mas considera-se um esteta, um erótico, que apreendeu a natureza do amor, a sua essência, que crê no amor e o conhece a fundo (Cit., 76). E mais radicaliza, presumindo-se uma autoridade: uma aventura galante só dura, quando muito, seis meses, e que tudo chega ao fim quando se alcançam os últimos favores (Cit., 76-77). O supremo prazer erótico, ao ver desse *esteta* do amor, é *ser amado*. Um anti-Don Juan, por certo, que alinha a burla entre as supremas instâncias do prazer e não cede um palmo nos motes inequívocos da excelência sedutora: De modo algum me interessa possuí-la no sentido grosseiro, o que importa é desfrutá-la no

sentido artístico (Cit., 80). Todo o tempo, Johannes defende-se de ser um sedutor no sentido vulgar. É, antes, um sedutor que se enamora e renuncia, um sedutor que fica noivo e tudo faz para que a noiva desista do casamento. Seu único gozo é deixar Cordélia apaixonada pelo amor espiritual.

Encurralado pelo fantasma da incapacidade psíquica do amor físico, Kierkegaard se parece com seu herói, ambos eminentemente preocupados com o rigor das leis éticas e morais que cercam o sentimento amoroso e com a salvação, pelo atalho do sofrimento, na redimida ligação direta do homem com Deus. Johannes escreve cartas apaixonadas a Cordélia, filosofando sobre o comportamento enamorado da mulher: a natureza feminina é um abandono sob a forma de resistência (Cit., 95). Sedutor comprometido com a metafísica, questionando inspirações fortuitas sobre se seduz ou não, submerge nas ilações do texto, que enfraquecem o conjunto, sem acrescentar interesse ao relato memorial, diarista. Os impulsos correm por conta do imaginário, negando uma posse que alimentaria a pespectiva de sua imaginação, da mesma forma que a imaginação impulsiona o amador para a sedução contemplativa e respeitosa (absolutamente assexualizada), mesmo de outras mulheres, enquanto escreve cartas melosas à noiva. Contente em cumprimentá-las, nisso se resume a *sedução* kierkegaardiana, como se se proibisse o sensualismo da posse física.

Amante de retesar sentimentos, acelerar tensões, num pastoralismo *a la* paisagem do burgo, Kierkegaard é muito mais teólogo que filósofo em suas asserções. Seu *sedutor* e esse Diário da sedução minimalista atuam de forma intraprojetiva, regida por um obsessivo cisma das relações eróticas. Ao sedutor que se acha o ser mais *interessante* que conhece, a amada passa a ser o mais *interessante* dos assuntos, talvez sem intuir que a expressão *interessante* seja a mais destituída de sentido que se conhece. As cartas são registros de imagens devocionárias, colagens de um contemplativo em regime fechado de neo-platonismo (especialmente o Platão do Fedro). O que deseja é o desejo perene de permanência na contemplação do amor inculpado, porque amor sem completude erótica. As *outras* mulheres são uma abstração e as sensações do amor erótico só passam pelo crivo das sucessivas camadas de moralidade compungida, mutiladora, escarnecedora da liberdade sexual e, mesmo, da libido erótica.

O que o *sedutor* busca em Cordélia é a vassalagem mental que o transforme num vetor de metamorfoses. Por isso indica-lhe o que ler e, reiteradamente, o que pensar, o que desejar. O que também procura, e de forma exclusiva, é o que classifica de erotismo espiritual (Cit., 122). Mas é o próprio Johannes quem afirma: Eros gesticula, não fala; ou, se o faz, é apenas por meio de misteriosas alusões, de uma harmonia repleta de imagens (Cit., 122) e sua perspectiva caminha na direção do auto-controle erótico, a sedução pela negativa do erotismo físico, a educação, a pedagogia, o didatismo da sensualidade espiritual. O sedutor-noivo torce para que a doce amada rompa o noivado, que isso bem mais o encantará. Porque este sedutor e este seu Diário perscrutam o amor intelectual como um sujeito/objeto estético (que revelaria, para alguns exegetas, a própria trajetória do noivado de Kierkegaard com Regina Olsen).

Sua aura difere da perspectiva individual do sedutor comum, tipo Don Juan, de que, aliás, faz questão de se apartar. Analisando a vocação de crueldade, superior na mulher, Kierkegaard/Johannes encontra argumento para Barba Azul, cujo gozo é anterior à morte de suas esposas e para o próprio Don Juan, que as seduz e as abandona, mas todo o seu prazer reside em as seduzir e não em as abandonar (Cit., 135), ao passo que a crueldade na mulher seria uma *crueldade abstrata*. Pois a mulher, pela teoria e pela prática do *sedutor* Johannes, é apenas aparência (Cit., 135).

Veja-se o que este *sedutor* considera *humor sombrio*: quando uma jovem se entregou completamente, tudo está acabado (Cit., 138). Porque aposta na castidade como um valor absoluto, o sedutor renega a ruptura da virgindade, classificando-a como a ruptura da ordem do universo. A castidade o faz arder de paixão, mas permanentemente intocada. E virgindade *integral*, *recato absoluto*, intransitivo e intransgressivo. Johannes radical no repto a Cordélia, sua noiva, a quem seduz pela indeterminação, induzindo-a e reduzindo-a à severa disciplina da *sedução*: Ela sabia que o seu papel na vida dependia da sua virgindade e, consequentemente, manteve-se virgem (Cit., 138). Fala da mitológica Diana, mas pensa na material e corpórea Cordélia, sua tutelada parental, sem complementação erótica.

Curiosa fruição de estoicismo, esse estranho sedutor tem pelo parto o mesmo pânico de Eurípides. O rompimento do noivado (iniciativa de Cordélia), calculadamente previsto, organizado e conduzido pelo sedutor, finalmente acontece e ele exulta, vivenciando-o

como um vôo de liberdade. O sedutor persegue o *non plus ultra* do amor absoluto, infinito, sem limites, mas restrito ao plano espiritual, inteiramente dessexualizado. O que representa esse sedutor? Ele mesmo responde: Tudo é imagem, sou o meu próprio mito (Cit., 146). Alma cobiçosa de tensões, parece sentir especial gozo nessa masturbação mítica e mística do prazer à deriva, imaterial e intangível. Por isso não quer mais ver a amada, para preservá-la, talvez, da fatalidade de um encontro – fatalidade para os desígnos de sua *ars* amatória. Porque crê, como um anti-Don Juan integral e igualmente obsessivo, que a posse conspurca o amor e a inocência deve ser preservada na mulher, pois lhe é a essência de sua condição. Outro prato cheio para a psicanálise é essa última de suas declarações: Se eu fosse um deus faria aquilo que Netuno fez por uma ninfa, transformá-la-ia em homem (Cit., 147).

O Dj de Dorian Gray

Único romance numa obra composta de contos, peças de teatro, poemas e conferências, O retrato de Dorian Gray é a contribuição de Oscar Wilde para a intrincada percepção das identidades, do tema da sedução perversora e ainda do pacto diabólico – no caso, a maldição de perpetuidade da juventude como escape à vingança moral.

O primeiro gesto de sedução de Dorian Gray é para com os homens, especialmente atraídos por sua beleza física, considerada perfeita, seqüestrando olhares e interesses que vão desde o Autor (que o pintor Basílio Hallward identifica como o próprio Oscar Wilde), do pintor do retrato e do Lord Henry Wotton, que sentencia: Cada impulso que tentamos aniquilar germina em nossa mente e nos envenena. O corpo peca primeiro e se satisfaz com o seu pecado, porque a ação é um meio de purificação [...] *o único meio de livrar-se de uma tentação é ceder a ela* (Cit., 69, grifo nosso). Todos fazem o elogio da juventude e beleza de Gray, ambas tomadas como ícones de permanência da Beleza, signo complementado com os jogos narcísicos do (e em torno do) retratado.

Dorian Gray se entrega ao pacto narcísico/diabólico em face da beleza e juventude de seu retrato, comprometendo-se a tudo dar, até a alma, para manter-se permanentemente jovem e belo, inconscientemente requerendo a transferência das metamorfoses da velhice para o retrato. O humorismo irônico e cínico de Wilde equipara-se, por transmissão simpática, ao divertido Lord Henry (Harry) que,

espirituoso e armado de fulgurante inteligência dinâmica, vampiriza o espírito de Gray com a força de uma poderosa influência, com o fim de destiná-lo a um futuro de conquistas sucessivas.

O comportamento narrativo de Wilde torna leve o seu texto e recheia os diálogos de uma esperteza irônica (singularizada na figura de Lord Henry), pondo o leitor a rir e intercalando as tensões do romance. Entre trechos hilariantes, irrompem alguns mais sérios e mesmo preconceituosos, justamente partindo de um Lord Henry quase misógino: Meu caro amigo, nenhuma mulher é gênio. As mulheres são um sexo decorativo. Não têm nunca nada a dizer, mas o dizem de um modo encantador. As mulheres representam o triunfo da matéria sobre a inteligência, exatamente como os homens representam o triunfo da inteligência sobre os costumes (Cit., 90-91).

A inteligência arteira e maliciosa de Harry seduzirá completamente Dorian Gray, que se tornará sedutor por influxo do lord. Este demonstra ter, em todos os atos, os ares de uma sibilante provocação: promoverá a ruína de todos os *bons sentimentos morais* do jovem e belo Dorian. O protagonista será tomado então como laboratório vivo do empirismo extravagante de Lord Henry, suas teses sobre a vida, o amor, o prazer, reduzindo Dorian Gray à mímesis de atos conseqüentes da teoria. Quando reage a essas teses, no episódio do noivado com Sybil Vane, o cínico Lord Henry (alter-ego de Oscar Wilde) preza os torneios retóricos tipicamente donjuanescos: — O prazer é a única coisa digna de ter uma teoria [...] Mas não posso reivindicá-la como minha. Pertence à natureza, e não a mim. O prazer é a pedra de toque da Natureza, seu sinal de aprovação. Quando somos felizes, somos sempre bons, mas quando somos bons, nem sempre somos felizes (Cit., 114). Harry refuta a modernidade de sua época, faz o elogio do individualismo e ironiza os que dizem ter o constrangimento consciente da degradação. Ou seja, o *preceptor* de Dorian Gray tem o ar e as ações de um dândi profundamente entediado da ordem do mundo, opondo-lhe um reativo esforço de desmoralização de sentimentos e preconceitos antigos, virtualizando a engrenagem do prazer associado à civilização: nenhum homem civilizado jamais se arrepende de um prazer, e um bárbaro nunca sabe o que é um prazer (Cit., 115). Para completar, Lord Henry desdenha a sacralidade amorosa, avesso à adoração que as mulheres devotam aos sedutores.

As mulheres dão aos homens o ouro de suas existências e afeições,

mas, segundo a teoria de Harry, nunca deixam de pedir um pequeno troco (Cit., 115). Ao Dorian Gray, que lhe retruca sobre comportamentos e idéias, ainda que o estime, diz-lhe com ênfase sedutoramente maliciosa: Sim, Dorian, você me estimará sempre. Represento para você todos os pecados que nunca teve a coragem de cometer (Cit., 115). O novo Pigmalião, assim alçado, diz tudo já ter experimentado e, agora na docência, tudo deseja transferir, sobretudo o cinismo irônico.

A descrição acalorada de Sybil Vane, cuja beleza encantava o mundo hostil e o tornava mais apetecível, é acrescentada pelo narrador com o fim de acentuar a tragédia da profanação de corpo e alma tão legitimados de pureza e cristalinidade. Mas a má atriz contraria a imagem de gênio que Dorian Gray vendera aos amigos desapontados, o que termina selando o rompimento do noivado e o suicídio da seduzida. Lord Henry Wotton e o pintor Basílio Hallward desempenham um estranho e bizarro *pas de deux*, diametralmente opostos, aconselhando e infernizando o espírito jovial do sedutor. Amor e arte não se reúnem em Dorian Gray, face ao fracasso da namorada, dela desistindo escandalosamente, e por isso absorvendo o cinismo de seu mestre, Lord Henry. Antes dessa adesão, Gray assiste amargurado à declaração arrebatada de Sybil Vane, de que teria representado mal porque enxergava no amor a ele a única coisa que lhe interessava. Em conseqüência, ele se auto-invoca a imagem de um assassino do sentimento amoroso e a rejeita com as palavras mais duras que o desamor será capaz de pronunciar: És inepta e estúpida. Meu Deus! Que louco fui em amar-te! Como fui tolo! Agora já nada mais és para mim. Não quero ver-te nunca mais. Não quero mais pensar em ti. Não quero jamais tornar a pronunciar o teu nome (Cit., 121).

A partir desse episódio de choque e força dos elementos de repulsão, realiza-se o pacto de Dorian Gray (de dar a alma para que somente o retrato envelhecesse), a perversão se instala no feitio anímico do retrato e do retratado. No retrato se concentram as forças reativas à deformação do espírito de Dorian Gray. A cada manifestação involuntária/inconsciente de reinvestimento do pacto/desejo se alterará a fisionomia do retrato, a este se transferindo as marcas de dor, pensamento, energia e ação perversora, de ativação do modelo donjuanesco, produzidas pelas ações de Gray. Alheio à *consciência* de ser móvel e decalque dessa *perversão*, o original permanecerá para sempre jovem e sua beleza nunca maculada, enquanto o retrato suportará

todas as tensões, expressas no rosto e no busto, ao peso das paixões a que se submeter ou praticar o modelo original.

O sedutor, ainda arrependido e aterrorizado face à consciência trasladada ao retrato, casar-se-ia com Sybil Vane, se esta não cometesse suicídio, de que viria a saber pela boca de Harry, o mesmo Lord Henry, seu mentor na arte da sedução inconseqüente, que o demove da culpa irremissa e o projeta na direção contínua em que Dorian já se iniciara. Lord Henry, do alto de um cinismo refinado, ante a fatalidade, encontra a viela estreita da retórica persuasiva, uma retórica temperada da mais legítima expressão de burla satânica:

> Alguém se matou por amor a você. Desejo que nunca me aconteça semelhante coisa. Far-me-ia amar o amor pelo resto da minha vida. As mulheres que me amaram – não foram muitas, mas houve algumas – sempre teimaram em viver, quando já havia muito que eu não as amava, ou que elas não me amavam (Cit., 131).

Harry afirma-se indiferente (e pretende confirmá-lo em Dorian Gray, porque quer dissuadi-lo do complexo de culpa) aos que se sacrificam no mundo por amor, justamente utilizando as armas de neutralidade cínica: O único encanto do passado está justamente em ser passado. Mas as mulheres nunca sabem quando cai o pano. Querem sempre um sexto ato, e propõem continuar o espetáculo, quando já desapareceu, totalmente, o interesse da peça (Cit., 131). O lord se supera na transgressão ideológica ao mundo pacífico, assinalando o desconcerto desse mundo na ordem mesma de sua natureza e da natureza complexa dos humanos. A um Dorian Gray ainda recoberto de lividez e de pânico pela responsabilidade involuntária do gesto suicida de Sybil Vane, Lord Henry recrudesce em ritmo de persuasão quase sermonária: As mulheres admiram a crueldade, a crueldade absoluta, mais que tudo [...] Nós as emancipamos, mas mesmo assim, elas continuam sendo escravas à procura de um senhor. Gostam de ser dominadas (Cit., 131).

Harry praticamente *justifica* Sade. Seu cinismo chega a um tal nível de *evolução* e *refinamento* que cumprimenta Dorian Gray pela *estética da morte* de Sybil Vane: Orgulha-me viver num século em que tais milagres acontecem. Fazem-nos acreditar na realidade das coisas com

que nos divertimos, como o sentimentalismo, a paixão, o amor (Cit., 132). Lord Henry, também egresso de um modelo de aristocracia decadente, como a de Sade, esculpe Dorian Gray à imagem desbotada do código moral de sua classe. O resultado é que o cinismo de Harry rapidamente se transfere ao seu pupilo. Dorian Gray se faz porta-voz dos signos da perversão moral embutidos sob a leve camada de superfluidade e *sofisticação*. Fala como um boneco ventríloquo do Lord: As pessoas superficiais são as únicas que têm necessidade de anos para desembaraçar-se de uma emoção. E, como a completar com azedume sua sensação de absoluta ausência de espírito: Um homem dono de si mesmo pode dar fim a um desgosto com a mesma facilidade com que inventa um prazer. Não quero sentir-me à mercê das minhas emoções. Quero experimentá-las, gozá-las e dominá-las (Cit., 136).

Dorian Gray vertiginosamente progride na evolução de seu donjuanismo. Aos poucos, mas com energia de quem assim o deseja, o suicídio de Sybil Vane é por ele visto como uma dentre as grandes tragédias românticas da época (Cit., 137), acontecimento banal, rotineiro, vulgarizado pela condição social da suicida e pela temporada da classe dos atores medíocres, que sequer sabem encenar com perfeição a fatalidade: Sua morte tem toda a inutilidade patética do martírio (Cit., 137). E martírio por amor será ainda mais patético. Em face da crueza dessa metamorfose é que o pintor do retrato de Dorian Gray, Basílio Hallward, experimentou, a propósito do retratado, a emoção estética-amorosa semelhante àquela percebida pelo artista que protagoniza a novela Morte em Veneza, de Thomas Mann: certas belezas são como uma maldição. A corrupção da alma de Dorian Gray transferiu-se do sujeito para o objeto, do original para o retrato, mas repercutindo, como um bumerangue, no próprio sujeito, que pratica e sofre as ações do Mal.

O narrador de O retrato de Dorian Gray manifesta surdamente a afirmativa de que, por trás de toda alegria, e certamente em todo prazer, haja um fundo de crueldade (Cit., 150). O prazer em Dorian Gray converte-se com o tempo, progressivamente distanciando-se da sedução pura e simples, que exercia sobre os que dele se aproximavam, a extraordinária fragrância de sua juventude inalterada e que o libertava da maledicência e da corrupção correntes em sua época. O retrato assumira a comissura sórdida, de sensualidade perversa e envelhecida de corrupção anímica, enquanto o retratado ao espelho

se veria sempre jovem e sempre belo. Diz o narrador sobre esse neo-narcisismo: A agudeza do contraste tornava mais viva a sensação de prazer que experimentava (Cit., 151).

O anti-Narciso deplorava a disformidade do meio-corpo no retrato, especialmente do rosto e das mãos, em que avultavam os misteriosos pecados perpetrados contra a alma, conquanto o narrador nos advirta (porque sabe) que a lembrança do prazer já contém sua dor (Cit., 154). Talvez por isso o herói donjuanesco renove intermitentemente suas intérminas sensações, logo abandonadas em proveito de outras mais novas, ampliando o percurso fáustico-donjuanista com experiências sensoriais as mais variadas. No espectro de suas seduções, um Dorian Gray carregado de reverberações soturnas e misteriosas sinaliza foros de poeta maldito, freqüentando lugares obscuros com curiosidade frívola, inteiramente entregue a uma deriva existencial que gerara para si: as mulheres que o haviam adorado apaixonadamente e que por ele haviam desafiado a censura social, empalideciam de vergonha e horror, quando Dorian Gray penetrava nos salões (Cit., 162). O ar de mistério de sua vida noturna e a censura pactária de sua intimidade conflagrada é que asseguravam sua sobrevivência física, social e, provavelmente, mítica.

O *maldito* Gray passa em revista a influência de seus antepassados e dos devassos da História na Idade Média, Renascença etc., acreditando-se sob o domínio desses influxos de perversão pregressa. O herói sofrerá de cansaço metafísico, com a alma perdida e nunca reencontrada, afundando-se na corrupção libertina e cumprindo nítidos percursos da sedução e burla donjuanesca, tornando-se mentor de outros devassos. Completamente diabolizado, Dorian Gray esfaqueia, repetidas vezes, o pintor Basílio Hallward, matando-o. Usa de chantagem contra um intimidado Alan Campbell para livrar-se, alquimicamente, do defunto, e ostenta uma duplicidade de caráter que o torna ainda mais execrável, caindo na escala descendente do crime e revelando-se capaz de a tudo responder com desenfado e ar *blasé*: Sinto-me mal com as mulheres que amam. As mulheres que nos odeiam são muito mais interessantes (Cit., 197). Por isso rir-se-ia secretamente com o repto lançado por uma mulher no cais: — Aí vai o que fez um pacto com o demônio (Cit., 198).

Lord Henry, que sumira de cena, reaparece quando o romance vai chegando ao seu final. Igualmente espirituosa será a duquesa de Moumonth, novo flerte de Gray, que afirma que os homens amam pelo que vêem e as mulheres, pelo que ouvem. Por influência de

Harry, a celebração do compromisso do sedutor Dorian Gray tem uma dicção típica do modelo Don Juan: Nunca procurei a felicidade. Quem no mundo deseja a felicidade? Procurei apenas o prazer (Cit., 204). O romance, que começa impressionista, ganha contornos de fantástico, resvalando para um final de terror, com o pânico de Dorian Gray ante a morte que lhe quer promover o irmão vingador de Sybil Vane, James, um frustrado *convidado de pedra*, fantasma do passado. Com a morte do vingador num acidente de caça, na propriedade rural de Dorian Gray, perigava este ser contemplado com a eternidade, ainda que com o êxodo de sua alma. Neo-Narciso, Dorian Gray é um sedutor que se auto-seduz até na morte, vivendo à míngua da expectativa final e destinação de sua existência. Diferente de Fausto (o mais famoso dos pactários), que se salva por amor de/a Margarida, Dorian Gray soçobra solitariamente, antes assassinando seu amor e sua consciência.

Por fim, Oscar Wilde, respondendo a críticas ao O retrato de Dorian Gray, diz ser seu romance um retrato moral de que todo excesso, bem como toda renúncia, atrai seu próprio castigo (Cit., 1318) e que o ambiente que proporciona a história é de corrupção moral, a que a personagem se teria submetido.

O Dj de Valle-Inclán

Romance de lobos, de Valle-Inclán, é um drama em 3 atos – chamado pelo autor de Comédia bárbara – e apresenta como protagonista um modelo de Don Juan, o orgulhoso Manuel Montenegro, representado como enérgico cavaleiro, fidalgo mulherengo e blasonador, pecador endemoninhado e outros títulos. Logo nas primeiras cenas do ato I, a ambiência de tormentas, vozes do Além, visões de bruxas, raios, tempestades, anuncia a reverberação medieval da trama. Montenegro e seus filhos serão *os lobos*, que disputam heranças e traduzem o terror dos vivos, o clima de danação satânica e outras remissões e remanescências da Idade Média, tão caros ao espírito ibérico ainda ao tempo de Valle-Inclán.

O verdadeiro rastro de donjuanismo em Valle-Inclán (em que Manuel Montenegro será personagem breve, tio do protagonista) se encontra nas Sonatas (de primavera, estio (verão), outono e inverno), onde se reconstituem as memórias do Marquês de Bradomin, cujo

retrato nos antecipa o A. na epígrafe com que abre a Sonata de primavera: Estas páginas son un fragmento de las "Memórias amables" que ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez!... Era feo, católico y sentimental (Cit., 8).

O Marquês pode ser feio, católico e sentimental, mas é um arrebatado *al romance* e atirado às mulheres nas quais destila os olhos. É nobre e cavalheiresco com as virgens, mas reconhece preferir as mais fáceis: Confieso que yo tengo predilección por aquellas otras que primero han sido grandes pecadoras (Cit., 33). E não deixa de ser o seu tanto cínico: la pobre no sabía que lo mejor de la santidad son las tentaciones (Ibidem). Bradomin não é deslustrado de humor irônico, daquele humor em que se auto-confinam os espanhóis. O cortejador, ora no exercício passional de suas memórias, sucumbe ao emocional de seu perfil mais brando: María Rosario fue el único amor de mi vida. Han pasado muchos años, y al recordarla ahora todavía, se llenan de lágrimas mis ojos áridos, ya casi ciegos (Cit., 40).

Estamos ainda na senda dos amores primaveris do Marquês e sua *sonata* (romântica, chopin ou beethoveniana) reflete o espírito indelével dos primeiros estágios do idealismo romântico. Tais romantismos, admite o Marquês, não passaram de perfume derramado sobre os amores de juventude, ora trazidos à tona por suas Memórias. Perfumes, olores que, apesar de fugazes, produzem, na contemporaneidade do velho marquês, sombras e sorrisos projetados sobre os tempos vividos, guardados na alfombra da afetividade sedutora.

Mas donjuanismo sem perversão será mesmo donjuanismo? Bradomin acha que sim e assim se proclama: Viéndola a tal extremo temerosa, yo sentía halagado mi orgullo donjuanesco (Cit., 52-53). Crê Bradomin que o Diabo só assalta os melhores – que os medíocres, acrescentamos, não têm imaginação. O marquês reivindica essa inspiração satânica, junto com sua legenda de juventude apaixonada e violenta e a outro de seus melhores triunfos: ¡El orgullo ha sido siempre mi mayor virtud! (Cit., 61). Com seu criado (Musarelo), de clara inspiração molièresca, Bradomin instiga outra ramificação mítica, declarando filiação ao seu *pai espiritual*, o Cavaleiro de Casanova, aventureiro galante italiano, de quem elogia as Memórias, sua leitura favorita.

No palácio da Princesa Gaetani, onde se hospedara como enviado papal, roubam do Marquês um anel, para um bruxedo que lhe tiraria

a força viril (Valle-Inclán em territórios de Ponson du Terrail). *Afilhado do demo* porque reconstitui-se da posse de seu anel e porque intui os sentimentos da amada María Rosario, além de outros sortilégios que lhe atribuem, Bradomin se despede da Primavera, melancólica e tragicamente, com um *passivo* de morte da irmã pequena (que cai de uma janela) e da própria loucura da María Rosario, que repetia, todo o tempo: "¡Fue Satanás!", "¡Fue Satanás!".

Na Sonata de estío, Bradomin se doa a peregrinações românticas pelo mundo. Chega a algumas conclusões que merecem reprodução por curiosidade e pelas semelhanças e dessemelhanças que distinguem seu perfil de sedutor: Aunque no lo confesase, y acaso sin saberlo, era feliz con esa felicidad indefinible que da el poder amar a todas las mujeres. Sin ser un donjuanista, he vivido una juventud amorosa y apasionada, pero de amor juvenil y bullante, de pasión equilibrada y sanguínea (Cit., 91). Claro que a temperança da velhice (de onde emergem essas memórias) inspira esse comedimento e dá o mote desse juízo equilibrado do Marquês sobre o seu passado. Por isso assume um donjuanismo regrado pelas normas da nobreza aristocrática e cavaleiresca, neo-romântica, idílica e sonhadora.

Mas o marquês é também gaiato, ridente, *misericordioso*, dissimulado e de desempenho erótico muito discreto. A primeira seduzida será a idealizada María Rosario, da Sonata de primavera, em que o erotismo integral desapareceria. Na Sonata de estío (mundo tropicalizado, verão mexicano, apelos sensoriais da natureza etc.), a capitulina Niña Chole é a dissimulada que se oferece e transmigra, arrebatando o Marquês a seu destino de paixões. Bradomin revela-se um bravo solitário, atento aos códigos da Cavalaria, nostálgico dos procedimentos e das ações da épica antiga. Como ama os clássicos, ama as mulheres. Como elemento de surpresa e diferença num temperamento donjuanesco, cujo universo deliberado é do *hombre a hembras*, Bradomin lamenta que desconsiderem, na sua atualidade, o amor dos efebos, o *belo pecado* homossexual. Assegura, porém, que só as rosas de Vênus florescem em sua alma e assim renova o credo do desejo sexual dos machos: Sobre mi alma ha pasado el aliento de Satanás encendiendo todos los pecados (Cit., 148).

Pressuroso de seus títulos de sedução e potência, o marquês declama para Niña Chole os sonetos licenciosos de Pietro Aretino. Por vezes, impressiona menos o sedutor que o *marido* cabrão de uma

arrebatada Niña Chole. Sua alma é enamorada e desmontável à primeira lágrima de mulher. E nem reage quando o dono de Niña Chole (seu pai e seu amante) a vem seqüestrar de volta. Don Juan poltrão? Não, pensa Bradomin, que só falta dizer: "Don Juan sensato". Terno e delicado, o marquês é um Don Juan que se emociona e sensibiliza, marcando com detalhes os instantes inspiradores de sua afeição. É, assim, adepto de um donjuanismo mitigado, que respeita os corredores da tradição, da nobreza dos sentimentos, Don Juan que nunca terá um *convidado de pedra* em seus calcanhares.

Bradomin é a mímesis transgressora do Don Juan original, um sedutor do bem, seqüestrador da harmonia mística, sedutor sem a energia da perversão. Isso não o impede de cuidar do próprio mito, de sentir-se um Aretino ou um Pigmalião, ensinando a Concha (na Sonata de otoño), casada com um velho, as malícias do amor sensual, nela restringindo o que chamou a cándida torpeza de las vírgenes (Cit., 44). Quando inspirado no verdadeiro Don Juan, Bradomin se permite uma ironia molinesca, quase um cinismo exercitado contra maridos que duermen como las estatuas yacentes de granito (Cit., 44), ainda que faça questão de declarar-se um anti-Don Juan, e especialmente um anti-Sade: bien sabe Dios que la perversidad, esa rosa sangrienta, es una flor que nunca se abrió en mis amores (Cit., 44).

Todo o relato memorial está coalhado de reminiscências católicas e de inscrições heráldicas concernentes a essa hierarquia de valores católicos, impregnados na constituição moral dos ibéricos. Uma vez que a perspectiva da obra de Valle-Inclán é a de um neo-romantismo idílico e encantador, assim será a notação donjuanesca da figura de sedutor no Marquês de Bradomin. Na noite da morte de Concha, em seu quarto de galã, o Marquês perambula desesperado pelo palácio até ir acordar sua outra prima, Isabel, com quem se deita e ama, sufocadamente, com misto de paixão e breve remorso, experimentando aquele sentimento de culpa típico dos católicos. O velho mito de Don Juan ali estaria de volta, embora com culpa e honor, se não fosse um Don Juan Bradomin, aproximado ao aventureirismo galante de Casanova, com o olor cristão do sedutor que tem escrúpulos místicos e crê que o Diabo empresta elisões aos libertinos, fazendo-os transformar dor em prazer.

Na última novela da série das Memórias, a Sonata de invierno, o Marquês historia memorialmente o amor ditoso, camoneano, prati-

cando uma declaração um tanto melancólica, um tanto decadente: Como soy muy viejo, he visto morir a todas las mujeres por quienes en otro tiempo suspiré de amor (Cit., 103). Mulheres olvidadas, algumas avós, todas desaparecidas na fumaça do tempo do Marquês, ainda provocam agudas demonstrações de afetividade erótica, quase ao nível do patético, no sedutor de outrora: Hoy, después de haber despertado amores muy grandes, vivo en la más triste y más adusta soledad del alma (Cit., 103). Um Don Juan chorão, lamentando o inverno dos cabelos brancos, o frio enregelado da velhice desapetecendo fulgores.

Por isso aquece o fogo da memória com uma lembrança de mulher, a última nessa série *musical*. A sonata é gênero, por si só, marcado de melancolia nostálgica, com seus *ritornellos* distintivos. Ao gênero se adapta Bradomin, galã e poeta sentimental, que não hesita em classificar sua última paixão de *sonata*, a dama de companhia da rainha de Espanha, a María Antonieta de alma de santa y sangre de cortesana (Cit., 137). O narrador insinua ter tido uma filha com a Duquesa de Uclés. Voltam-lhe as lembranças de amores juvenis como a paixão por María Rosario, da Sonata de primavera. O marquês é um melodramático irremisso e um romântico compulsivo, mesmo ante desgraças individuais, como a amputação de um braço na guerra em louvor de Carlos VII. Novamente, Bradomin chama ao homossexualismo – de que diz não gostar – de bello pecado, regalo de los dioses y tentación de los poetas (Cit., 180). O velho Bradomin ainda desperta paixões nas meninas virgens. Acometido de melancolia varonil, descobre que a menina apaixonada (de apenas 13 anos) é sua filha com a Duquesa de Uclés. No final melancólico, o marquês renuncia ao amor camoneano, María Antonieta, concluindo que cuando se tiene un brazo de menos y la cabeza llena de canas, es preciso renunciar al donjuanismo (Cit., 204-205). E assim se despede da febre sedutora, esse estóico no inverno, herói do amor ditoso, Don Juan feio, católico e sentimental.

O Dj de Camus

O donjuanismo em A queda, de Albert Camus, exercita-se (sob forma confessional) na figura de um protagonista sádico, que exprime a opressão sobre a mulher como maneira de transgressão monstruosa, num mundo contingente. Esse protagonista concentra uma fusão de

tartufos, misantropos e misóginos, enfurecido contra a civilização humana, profusamente desapontado pelas trajetórias, irônico ao limite do insuportável, ex-advogado judeu, agora juiz-penitente (ou o que quer que isso signifique) num bar chamado "Mexico-City", em Amsterdam.

Jean-Baptiste Clamance (que, aliás, não é seu nome verdadeiro) também é cínico, a glosar perfidamente os desmantelos cotidianos. Seu donjuanismo não ocupa lugar incidental na narrativa (que seria a do cínico profissional, percorrendo lapidarmente suas energias negativas por um mundo escravocrata e boçal), Don Juan apenas como expressão complementar de alteridade na perversão ególatra: Nunca me lembrei senão de mim mesmo (Cit., 41). O romance (ou a novela) de Camus é um longo monólogo de *Clamance*, com o interlocutor invisível resistindo à prova de escutá-lo, sem poder contra-argumentar e sendo sua única platéia e seu único auditório. Também o leitor é posto à prova, nem sempre seduzido pelo tédio de alguns trechos.

O presumível Don Juan assim celebra: sempre tive êxito com as mulheres, e sem grande esforço (Cit., 46). Don Juan surpreendente, que admite a opressão, mas não a misoginia, que considera vulgar e tola (Cit., 46). Clamance tem delírios de afirmação personalista, em que descreve a sinuosa linha de fetiches mitômanos dos donjuanistas: a sensualidade, e só ela, imperava na minha vida amorosa. Buscava sempre objetos de prazer e de conquista (Cit., 47). São confissões de um donjuanismo heterodoxo, que verbaliza suas táticas e técnicas de sedução como um oficial arranjando peças de merchandáising. E só ficamos sabedores de seus poderes de sedução por sua narração e por simulacros de ações com ínfimos detalhes. Sua voz não acentua os traços expressivos de um legítimo Don Juan.

Mas o donjuanismo do Sade filósofo aqui se manifestará: A verdadeira libertinagem é libertadora, porque não impõe nenhuma obrigação. Na libertinagem só se possui a si próprio (Cit., 81). O herói empalma os apaixonados narcisos, sendo ele o mais bizzaro de todos porque cristão penitente (ainda que em nível inconsciente). Às vezes, Narciso sem interlocutor, o delírio do herói busca preencher o vácuo e o narrador-herói parece falar consigo mesmo, no espelho (*speculum*) das auto (intra/infra) investigações: Eu sou o fim e o começo, eu anuncio a lei (Cit., 92).

As confissões são, evidentemente, mentirosas, provindas de um

alienado (mental?) política e intelectualmente, serventuário do demonismo gratuito. A justificativa para deixar Paris, o narrador-herói a encontra na necessidade de mortificação... Será possível algo mais anti-donjuanista do que essa declaração? E o que vem a ser essa mortificação? A confissão pública, numa taverna sórdida de Amsterdam, próximo do cais do porto, num espaço parcamente fabulário chamado "Mexico-City".

O Dj d'*O império dos sentidos*

O império dos sentidos, filme escrito e dirigido por Nagisa Oshima, com produção e distribuição francesas, foi banido dos Estados Unidos logo na sua estréia, no New York Film Festival, em 1976. O percurso donjuanesco se assenta na associação da sexualidade intermitente e perversa com a expectativa da afloração do sentimento amoroso. Ou seja: a personagem de Sada Abe impregna o filme da experiência pessoal, de que o amor se cinja no exercício constante, ininterrupto e obstinado da sexualidade com a beleza, encarnando a posse dominadora e profana do corpo do Outro e, mediante o gozo cada vez mais intenso, extenso, prolongado e duradouro. Don Juan de quimono, na vertente oriental e feminina, Abe seduz o macho e o goza (mas não o burla), submetendo-o ao ápice da conquista, que será a declaração masculina de impotência ou incapacidade no ato, ou a liberação de seu corpo ao máximo das possibilidades de exploração.

SOBRE O MITO DE DON JUAN NA LITERATURA BRASILEIRA

DUALISMO

Não és bom, nem mau: és triste e humano...
Vives ansiando, em maldições e preces,
Como se, a arder, no coração tivesses
O tumulto e o clamor de um largo oceano.

Pobre, no bem como no mal, padeces;
E, rolando num vórtice vesano,
Oscilas entre a crença e o desengano,
Entre esperanças e desinteresses.

Capaz de horrores e de ações sublimes,
Não ficas das virtudes satisfeito,
Nem te arrependes, infeliz, dos crimes:

E, no perpétuo ideal que te devora,
Residem juntamente no teu peito
Um demônio que ruge e um deus que chora.

OLAVO BILAC [6]

[6] In: Alma inquieta. Poesias. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 291.

O senso comum aplica ao perfil donjuanesco no Brasil uma densidade moleca (ora sutil, ora explícita), gaiata, horizontalizada em comportamentos de mulherenguice anódina, sem a profundeza trágica de Tirso, o ceticismo de Molière, o romantismo idílico de Zorrilla, a carga punitiva, expiadora, verificada em Mozart ou Guerra Junqueiro.

Sem ser intensa, a presença do mito de Don Juan na literatura brasileira pode ainda ser considerada significativa. Não terá a mesma extensão e o mesmo interesse, como visão de conjunto, das contribuições francesa, italiana e alemã, mas é bem mais destacada que em outras literaturas, como a portuguesa, por exemplo.

Estudamos as variáveis constitutivas do mito de Don Juan na literatura brasileira, compreendendo Don Juan como tema e o donjuanismo como assunto, a partir do cotejo de textos de teatro, poesia, ficção, ensaio e lenda, contendo aproximações com a criação original de Tirso e daí aos elementos míticos em Molière, Byron, Zorrilla e Espronceda, especialmente. É possível estabelecer um córpus crítico do donjuanismo em nossa produção literária, observando-se os mais distintos matizes com que o mito aqui se revestiu, sua agregação, diferenciação ou renovação de modelos, relações proferidas no amplo leque diacrônico da representação literária brasileira, com análise contrastiva do donjuanismo à luz da sua universalidade temática.

A orientação seguida na literatura brasileira é mais da glosa do mito (sem alusão a Tirso, mas à lendária personagem do Don Juan Tenório). Assim procede, por exemplo, Guilherme Figueiredo, que o reencena nos anos 50, transferindo a Leporello a protagonização das ações sedutoras e subvertendo completamente a segunda parte do Convidado de Pedra, cujo tratamento temático na literatura brasileira é praticamente ausente. Quanto ao donjuanismo, a liberdade autoral é ainda mais impregnada da glosa. A dramaticidade do encontro do padre Molina com sua amante moribunda em As minas de prata lembra, por exemplo, o périplo amor/ódio da ópera de Mozart, que Alencar certamente conheceu.

A freqüência temática de Don Juan na literatura brasileira (especialmente na poesia) segue a linha de investimento traçado pelo idealismo de Hoffmann e na esteira melancólica de Byron e Musset. Na maior parte do tratamento em poesia, Don Juan seria o anjo caído do paraíso da Beleza, que vagaria seduzindo e burlando na Eterna Busca da Mulher Ideal.

Na prosa, os percursos donjuanescos são desenvolvidos, com maior ou menor índice de glosa temática, ou armação de motivos, nas personas de um Cassi Jones em Clara dos Anjos, uma Margarida em Dona Guidinha do Poço ou um Nô em Riacho Doce, além de outras que as seguem de perto.

Na remissão de lendas com aproveitamento poético e poetizador, além do *sedutor* Cobra Norato, com a tipologia burladora secularizada pela peregrinação, deve ser lembrada também a figura do Boto, singular e metafórico donjuanista da Amazônia brasileira, seduzindo, gozando e engravidando mulheres ribeirinhas em noites silenciosas de mistério e burla.

Seja Don Juan ou qualquer outro mito, a alternativa brasileira parece sempre tornar-se um caso/ocaso da alteridade. Os ensaios da perversão ou da Eterna Busca viram o mito de Don Juan na ponta-cabeça de um enigma. Se excetuarmos o barroco Gregório com sua lascívia de olhar o corpo sensual da mulher, cobiçando-o em nome da identidade conflagrada do estilo, mascarando a burla sedutora na *divindade* do amor sagrado, no universo de expiação vida/morte; e anotarmos a paixão evasiva árcade, como o domínio do natural, mimético, ecológico e verossímil, a paixão sedutora irá movimentar-se é mesmo com o ideal romantizado, pleno de cargas arrebatadoras que perseguem o Eterno, o Puro, o Inatingível como signos da perfeição. Os heróis de Noite na taverna, O Conde Lopo e Macário muito devem ao mito do Don Juan satânico, Don Juan de Byron e Estudiante de Salamanca, de Espronceda. O simbolismo segue a marca decadentista do amoroso celerado.

A imagem que predomina na incorporação do mito de Don Juan na literatura brasileira tem o faro do Absoluto, a inconstância da alma, a assunção trágica da insatisfação existencial, a angústia diluída em amores sucessivos e, eminentemente, incompletos. É, portanto, de um Don Juan dionisíaco que tratamos, sacramentando pulsões frente à idealidade do Romantismo para os motivos do amor e desapego à vida.

Na passagem do decadentismo romântico ao simbolista, assinala-se a predominância de um mimetismo à dicção baudelaireana, com as manifestações caras ao espírito do *spleen* (sugestões de violências carnais, vícios, revoltas, amoralismo, satanismo etc.), circunstâncias que não passam sem o registro de Machado de Assis em A nova geração, de 1879. Os livros de Teófilo Dias (Fanfarra, 1882) e Fontoura

Xavier (Opalas, 1884) ilustram bem essas sugestões decadentistas do período, assim como o espírito de profanação das Canções da decadência, de Medeiros e Albuquerque.

Aqui predomina o Don Juan enamorado, confuso, arrebatado ante a conquista e a glória, alma bravia e amorosa em busca da mulher ideal, como o modelo dos povos do Norte europeu. No Romantismo encontra-se sua expressão mais sedimentada e ágil, em conseqüência da fantasia poética (menos burlesca e mais *dramática*) de Byron, cuja escola toma Don Juan mais como motivo do que como tema. Os românticos comovem-se com o de Zorrilla e Espronceda, mas não se movem muito pela linhagem de Tirso ou Molière — Don Juan que busca essencialmente o *prazer do momento*, um Don Juan nada enamorado, senão soberbo e sensual. Maeztu chega a dizer que o Don Juan que busca a mulher ideal pode ser um romântico egoísta, mas não será Don Juan. Essa, a profunda diferença. O Don Juan primitivo leva em conta o seu *eu* e seus sentidos, orgulho e concupiscência, a expressão amorosa na ponta de uma guerra sem compaixão para o vencido. O de Zorrilla, enamorado, seria menos o tipo e mais o *drama*. (Cit., MAEZTU, p. 73-78). Na literatura brasileira, vinga menos o Burlador que o buscador do Ideal do Eterno Feminino, ainda que Maeztu sustente que quem busca ideais, na verdade, é o Fausto.

Don Juan representaria o que o mestre Fidelino de Figueiredo (Crítica do exílio. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1930) considerava rebelião anárquica contra o conceito cristão do amor (Cit., 197). De forma superlativa e inalcançável por nenhuma outra personagem, Don Juan é uma exuberância de energia dominadora. Se, com Molière, não passa de um patife vulgar, um violento sátiro social, cético e ateu; se, com Byron, é *autobiográfico* e passivo donzel a confrontar-se com amores devassos; o Don Juan espanhol – que se espalha pelo mundo – será aquele que combina a libertinagem à contravenção social e ao império do divino, e avoca contra si a furiosa intervenção do sobrenatural.

O século 20 assinala os despojos do mito. De Don Juan passamos ao donjuanismo – um tanto confuso, um tanto atrabiliário, por certo. Na ponta mais radical e surpreendente do fenômeno da incorporação do mito de Don Juan na literatura brasileira está o romance de João Gabriel de Lima (O burlador de Sevilha, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 125 p.), composto com o auxílio da Internet, tendo como

protagonista um renovado Don Juan, completamente destituído de angústia, Don Juan futurista, internauta e *voyeur*.

No plano da impregnação donjuanesca na literatura do Brasil, portanto, a característica principal é a da assimilação do imortal burlador como um mito do amor humano inencontrado. Em outras palavras, entre nós Don Juan se comporta como o herói da busca desesperada do amor ideal. Esta interpretação, ao lado de outra que mostra a legendária personagem com sua guitarra, em serenatas de sedução e gozo, encontra-se, superlativamente, em nossa poesia — que é onde mais se concentra, em número de autores e em importância temática, o mais representativo tratamento do mito em nossa literatura.

Na ensaística, sem que o tratamento original do mito seja na direção da personagem, senão do autor, o pensamento brasileiro não deixou de manifestar-se relativamente a Don Juan. Há uma conferência de José Carlos de Macedo Soares, publicada em 1946, sobre o Frei Gabriel Téllez, em que aborda a especificidade do teatro de Tirso e traz sensíveis referências a D. Juan Tenório, inclusive sobre a incorporação do mito à nossa literatura. Fausto e Don Juan, de Osvaldo Orico, traça um perfil de ambas as personagens e defende a hipótese de que a criação do Mefistófeles foi inspirada no Don Juan. O ensaio de José Carlos Lisboa, Tirso de Molina, de 1950, aprofunda a discussão sobre a persona sevilhana, chamando o interesse para a concepção original e a impulsão universalizante do mito. As amantes de Chateaubriand, de Cláudio de Sousa, também pode ser incluído entre os ensaios, direta ou indiretamente, relacionados com a personagem criada por Tirso. Assim também os ensaios de Edmundo Moniz, D. João e o surrealismo; de Jorge Amado, ABC de Castro Alves; e de Guilherme Figueiredo, O teatro no Renascimento.

No teatro, diretamente sobre o tema, há somente uma comédia dramática — de extraordinário nível estético: D. Juan, de Guilherme Figueiredo, vertida em espanhol e publicada na Argentina, em 1958, reproduzindo o herói em sua peculiar sedução e posse de mulheres. De forma lateral, o teatro brasileiro tem o drama romântico, inacabado ou com partes irresgatáveis, de Castro Alves — D. Juan ou a prole dos Saturnos, de nítida inspiração byroniana, e outras onde o mito aparece incorporado em referências ligeiras, sem significado complementar. Há que referir, ainda, uma peça de Benjamin Lima, de meados do

século 20 — O martírio de D. Juan — e a biografia amorosa de Castro Alves dramatizada por Jorge Amado — O amor do soldado.

Na ficção, a rigor, o donjuanismo não despertaria grandes entusiasmos por parte dos autores. Aparece, de forma paralela e subliminar, no périplo amoroso e de poder do padre Gusmão de Molina, em As minas de prata, de Alencar. O mito percorre, ainda, como uma espécie de mentor diabólico inspirado no *spleen*, as delirantes aventuras retrospectivas de sedução, crime, nostalgia de amores e embriaguez satânica de Noite na taverna, de Álvares de Azevedo. É o Don Juan mítico que conduz os motivos de Salomão e as mulheres e A mulher obscura, de Jorge de Lima, assim como n'A arte de conquistar as mulheres, de Medeiros e Albuquerque e em Um certo capitão Rodrigo, de Érico Veríssimo.

O mais expressivo e esteticamente eficaz da contribuição brasileira na impregnação do mito de Don Juan centra-se na poesia, com uma dezena de muito bons autores. De Gregório a Bandeira, de Olegário a Menotti, o panteão é rico e consagrado ao singular conquistador, com relevância aos românticos e simbolistas, de forte inflexão decadista. Nem mesmo Bilac se excluiria de tal febre. Dentre os melhores apropriadores do mito, destacam-se o romântico Álvares de Azevedo, os parnasiano-simbolistas Martins Fontes e Vicente de Carvalho e o modernista Menotti Del Picchia, que imprimiram ao mote Don Juan a força expressiva, ideológica e sentimental da poética do amor sensual, tal como se exprime no célebre soneto de Vicente de Carvalho:

VELHO TEMA – II

Eu cantarei de amor tão fortemente
Com tal celeuma e com tamanhos brados
Que afinal teus ouvidos dominados,
Hão de à força escutar quanto eu sustente.

Quero que meu amor se te apresente
— Não andrajoso e mendigando agrados,
Mas tal como é: — risonho e sem cuidados
Muito de altivo, um tanto de insolente.
Nem ele mais a desejar se atreve
Do que merece: eu te amo e o meu desejo
Apenas cobra um bem que se me deve.

Clamo, e não gemo; avanço, e não rastejo;
E vou de olhos enxutos e alma leve
À galharda conquista do teu beijo.[7]

Uma relação lata dessa poesia de inspiração donjuanesca compreenderia desde Gregório, com sua disposição para o prazer e o desafio ao poder, ou mais precisamente pela preferência do poeta às mulheres livres de seu tempo. A lírica árcade tem pouco a oferecer, mas o tema viria a desenvolver-se com liberdade no Romantismo. O mais fecundo nesse estilo foi Álvares de Azevedo, cujo percurso se alia ao de Fagundes Varela, avaro do gozo e inspirado poeta do epicurismo boêmio, do amor ao vinho, a sufocar no álcool os desvarios da carne e a angústia existencial.

Ainda no Romantismo, desponta a figura de Castro Alves, cuja obra em muitos aspectos se identifica com sua própria vida, ele mesmo considerado um Don Juan, pálido moço a conquistar corações femininos, despertar paixões românticas, até sucumbir vitimado pelo amor a Eugênia Câmara e pela gangrena que o levou à morte prematura.

Depois do Romantismo, o Parnasianismo brasileiro também contribuiu para o alargamento temático de Don Juan em nossa literatura, através da poesia de Raimundo Correia e Bilac, indiretamente. É, aliás, representativa a participação de Bilac nesse conjunto donjuanista, sobretudo pelo extraordinário poema Dualismo e outros na trilha: Na Tebaida, Terceto, Vilfredo, Abstração e Penetrália.

No Simbolismo, muitos nomes significativos. Destacam-se Marcelo Gama, Hermes Fontes (este, aliás, no soneto Alma, considera a mulher desprovida de alma pela provisão divina da Beleza), Péthion de Villar, Emiliano Perneta, Domingos Nascimento e o próprio Cruz e Sousa. No poema de Marcelo Gama, Mulheres, o poeta viril se consagra às fêmeas com interesse de esteta, intimamente manifesto e oculto o desejo de gozar todas elas:

MULHERES

Pela simples razão de eu ser viril e poeta
que celebra, encantado, eternas bodas,
olho as mulheres todas
com o mais impertinente interesse de esteta.

[7] In: Poemas e canções. 12. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1944, p.34.

Por isso, às três da tarde e às vezes antes,
desconhecido entre desconhecidos,
levo para a Avenida uns ares importantes
e afinado o quinteto dos sentidos.

E fico[1] a deambular a tarde inteira
entre esnobes e Apolos de pulseira.

Fico-me unicamente para vê-las
no florir do seu viço,
para senti-las, para analisá-las,
do autêntico ao postiço,
umas soberbas, fúlgidas estrelas,
outras – de um palor lânguido de opalas...

E enrodilhando-as em olhares ledos,
o que se passa em mim pode ser comparado
àquele querer-tudo alvoroçado
das crianças nas lojas de brinquedos.

Olho-as, remiro-as de alto a baixo, sigo-as,
dispo-as, ponho-as em pose, impassíveis e brancas,
ora aqui desvendando imperfeições ambíguas
de atafulhadas ancas,
ora ali descobrindo, entre êxtase e surpresa,
formas definitivas de beleza.
De algumas eu já sei nomes, histórias, vidas,
crônicas passionais,
prestigiadas do encanto de um mistério;
biografias heróicas, doloridas,
escândalos banais
e banais episódios de adultério.

Porém, todas as mesmas, em conjunto,
maravilhoso assunto
de um poema intenso, em que ando a meditar,

[1] Está: "ficou"

e com um título antigo, assim ao jeito
das inscrições dos velhos pergaminhos:
"Das perfídias que hão feito
as mulheres, os vinhos
e as cartas de jogar".

Assim, essa que aí vai é das que estão inscritas
para esse poema tumultuário,
não por ser o marido um sujeito execrável
(pois[2] os maridos sempre são hediondos
quando as mulheres são bonitas),
nem por ela ser casta, inexpugnável,
mas por ser o ondular dos seus quadris redondos
um compasso binário.

E aquela que passou é a cortante Agripina,
que dos homens tem asco,
fina, fria, flexível e ferina
como as espadas de Damasco.

O seu aroma há de ser acre,
e há de gostar a um verde alperce
o beijo estéril que se colha,[3] cerce,
nos seus lábios de lacre.
E Marta, esta outra, muito mais esguia,
do talhe sagital de hastes de giestas,
ao que murmuram, nada tem de fria,
e em amorosos braços se abandona.
Toda cortada em vértices e arestas,
cotovelos pontudos,
lembra uma prima-dona
linda... e desafinando nos agudos.
e são, como[4] as das freiras,
lívidos grumos, da lutuosa cor,
suas fundas olheiras:

---

[2] Está: "pais"
[3] Está: "escolha"

são roxos amarantos em desfolhos;
e têm cintilações metálicas seus olhos
de ébria, de ébria de amor.

Grande, grave, solene, alabastral, fidiana,
surge, desorientando a vida urbana,
soberba em seu aprumo de obelisco,
Eleonora,
de pupilas fatais de basilisco
e gestos musicais em tom de fá
— essa Melpômene alucinadora,
com os nervos da rainha do Sabá
e calculadas compunções de santa.

Vendo-a, estremeço, porque eu amo a vida,
e lhe mora nas carnes veludosas
que a luxúria ataganta,
a alma caliginosa onde flutua
o[5] espectro de um suicida.
O que dela irradia, isso que ela insinua,
é mistério e o pavor das coisas tenebrosas.

É natural, portanto, que eu me enerve,
vendo-a, sob pavores delirantes:
é venenoso o vinho que ela serve
na taça dos seus lábios transbordantes.[6]

Leve, frágil, mignonne,[7] e que não anda – esvoaça,
toda alegria e moda e aroma e garridices,
esta – capricho estético da graça –
faz-me pensar em gulodices.
Das outras todas esta aqui difere:
pela linha ogival da sua fronte nobre,
que o cabelo, em bandós, em parte cobre;

[4] Está: "com"
[5] Está: "e"

por seu rosto litúrgico, tristonho,
dar-me impressões de miserere,
e por seus olhos místicos, de sonho,
lembrarem-me vitrais,
acho-a de estilo gótico: sugere
torres de catedrais.

De súbito, envelheço,
agrisalham-me o tempo e os desenganos,
vendo uma terracota de Mirina
esquiçada em quinze anos,
o que no andar travesso
põe muito ritmo para ser menina,
e alvoroços de mais para mulher
Há um mistério qualquer
que os sentidos lhe enturva,
em dolências sem causas faz sentir
as nebulosas da fecundidade.
Enfloreja-lhe o corpo a puberdade,
canta-lhe a primavera em cada curva
a glória do florir!
Entediada,[8] a seu lado, entanto, a irmã revela
que a virgindade já lhe vem cansando
o emagrentado corpo de pucela
que o tempo delusor vai devastando.

Tarântula do flirt tecendo a teria em torno
de aturdidos moscardos,
num grupinho incolor de casquilhos e bardos,
Cléu tiraniza, Cléu fulgura, Cléu perturba
com a expressão vitoriosa do contorno.
Sob o cilício do vestido leve,
seus relevos flexis alucinam a turba;
o seu cabelo louro

[6] No texto, estes quatro versos não formam estrofe à parte.
[7] Está: “Mignone”, e não em itálico.

tem os quentes tons de ouro
do estrídulo cantar de uma cigarra;
todo o seu vulto, devant-droit,[9] descreve
a linha curva de uma cimitarra;
pelos fecundos flancos seus, perfeitos,
os olhares escorrem;
e os suspiros no vale dos seus peitos
pedem asilo, e morrem.

A olhar Cléu, distraído,
com o meu impertinente interesse de esteta,
daquela que lá vai não pude ver o rosto.
Deve ser bela: o corpo é lindo, e o seu vestido
é de apurado gosto...
Sigo-a... (Às vezes eu tenho uns desvios
justificáveis só num doido ou poeta!).

O damasco da saia,
roçagando-lhe as gâmbias,
enrodilha-as, afaga-as, cinge-as,
dando-me volutuosos calafrios...
Vejo-lhe a carne rósea, sob a meia
que é de uma transparência de cambraia...
Imagino-lhe um rosto de madona...
Tão sinergicamente ela impressiona,
que apuro o passo... Alcanço-a... Fito-a... É feia!

E a radiosa teoria de Afrodite
prossegue urdindo a trama
das seduções que homem não há que a evite.

Antes que o madrigal, bem merece o epigrama,
Laura, por ser do atormentado grupo
da gente pobre que faz vida chic.

[8] Está: “Entendiada”
[9] Está sem vírgula

Passou, e o meu olhar segue-a como um apupo,
mas há nos gestos seus não sei que graça, um tique,
certos modos bizarros,
que os corações mais frios doma.

À porta de um bazar gloriosamente assoma
a Vênus imortal dos amores andejos:
Madame Hortênsia Alvim de Pais e Barros.
Apaga-se, a seu lado, a figura da filha.
Seu dramático vulto, airoso e alto,
Modelado em violette e doirado por lendas,
a um tempo é inferno e é céu.
Sarjam-lhe o corpo os sádicos desejos
da açulada matilha
dos dons-joões da alta roda,
pois os olhares seus – luxúria ao léu –
devassam-lhe o pudor e rompem-lhe de assalto
as muralhas dos linhos e das rendas.

Ei-la agora, ei-la aí, a hetaíra da moda,
feliz escrava de fatais desígnios,
a escandalosa Yvette
de glaucos olhos e cabelos ígneos.

E esta outra (que se fosse menos magra
— pois é quase incorpórea como um som —
bem pudera servir de modelo em Tanagra)
tudo a todos promete,
através do lorgnon.

E aquela...
Essa farandulagem cansa, esgota
as energias do meu ser sensual,
sem feição de janota,

mas submisso à mulher quando a mulher é bela,
sempre as mulheres me fizeram mal,
porque sempre me aturdem.

A princípio eu me esforço,
preso, envolto na rede[10]
das tentações que estas aranhas urdem.
Vão esforço esse esforço
pois já me arde no sangue
uma espécie de sede que abrase
outro sangue, outro ser, outro corpo mais langue.

Essa é a crise suprema, a tantálica fase...
Mas aos poucos se aquieta esta alma ardente, assuste-a
embora a evocação do pomo de Eva...

E então o que me vem são sensações de angústia...
Fugindo, o pintor sol mancha, à espátula, os céus,
com o jalde e o cinabrino e o cinéreo e o violáceo.

Começa o exodo[11] e já debanda a leva
dos peralvilhos e dos chichisbéus
convencidos de ter a distinção de linha
dos maneirosos quírites do Lácio.
Ao esmaiar da luz perdem trapos e adornos
o prestígio da cor e das minúcias.
Já se confundem sedas e pelúcias
nos bruxuleios deste fim de tarde.
E apenas se adivinha
pelo perfeito ritmo dos contornos,
quem seja certa esguia figureta
que à meia-luz, que tudo encarde,
se esgueira recortando a fina silhueta.

[10] Esta palavra vem seguida de vírgula.
[11] Exodo (paroxítono), pronúncia errônea, mas bastante usada, seria certamente a que adotava o poeta. É muito mais conveniente ao ritmo do verso do que êxodo. Note-se que na edição de que se transcreve este poema, feita de acordo com a ortografia simplificada, que exige acento nos esdrúxulos, está êxodo.

Isso é quando, num vórtice,[12] a saudade
me envolve e arrasta
para junto da que é a inconfundível, ínscia
do exasperado anseio da vaidade...
a que acalanta os meus lamentos...
a vitoriosa na postura casta
das místicas madonas do quinhentos...

aquela que ficou lá na minha província...

(In: MURICY, Andrade (Org.). Panorama do movimento simbolista brasileiro. 2.ed. Brasília: Conselho Federal de Cultura/ INL, 1973. V.2, p. 721-727).

Em todos os casos, a poética brasileira se enriqueceu de colorido dramático, acentuando nuances do mito de Don Juan de forma renovada e, não raro, criadora. Emblemático dessa natureza é o poema Fausto e Don Juan, de Menotti, onde se arma o debate entre as forças da razão, da lógica cerebral do velho Fausto e a humana e instintiva transparência de Don Juan. A brancura do malmequer desfolhando-se é simbólica do amor inatingível de Margarida, para Fausto. Distante desse amor suspirado e sem conseqüência, desprezando toda lógica, toda moral, todo racionalismo pela eleição de um sonho, seu ideal de Amada buscado em todas as mulheres que goza, Don Juan não sabe ao certo o que deseja. Acreditando seja coisa tão vasta e vaga, que não caiba num corpo único de mulher, Don Juan declara-se em permanente busca de todas para completar o retrato desesperado da Eleita:

eu, fragmento a fragmento, a amada recomponho
pois, em cada mulher, há um pouco do meu sonho![8]

Não é muito extensa, conseqüentemente, a contribuição. Em parte porque a formação cultural brasileira foi gradativamente atraída para outras referências culturais, deixando o que há de melhor na produção espanhola. Com razão, lembra José Carlos Lisboa, em seu

[12] Está sem a vírgula.

Tirso de Molina: Pena que a formação brasileira tradicional apenas nos inicie em Corneille e Molière, quase nada nos dê de Shakespeare e tudo nos negue a respeito de Cervantes, Lope, Calderón ou Tirso de Molina. Essa afirmativa, de 1950, contém uma verdade candente que não se alterou de lá até esta parte. E podemos dizer até que este quadro piorou consideravelmente...

NO TEATRO

O teatro brasileiro não se mostra fecundo na absorção do don-juanismo. A rigor, diretamente como concepção temática, somente o D. Juan, de Guilherme Figueiredo, representa, e em igual nível de outras literaturas, a impregnação do herói burlador de mulheres em nossa dramaturgia.

Na investigação que procedemos no gênero, concluímos o quão pouco expressivo há, em nossa cultura, que trate, ainda que indiretamente, do tema. Os poucos exemplos, na verdade, apesar da sugestão dos títulos, nada têm a ver com o tema. É assim um Da necessidade de ser polígamo, de Silveira Sampaio, cujo assunto segue outra direção da inicialmente sugerida e objeto de nossa pesquisa. De igual forma é A mulher de D. Juan, peça em 3 atos de Eduardo Guimarães, publicada na Revista Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, 1929. O imperador galante, de R. Magalhães Jr., ao contrário do que possamos imediatamente concluir, é uma peça histórica, tendo Pedro I como personagem, sem maiores elementos tematicamente relacionados com o Burlador. Há uma extensa lista de títulos, cuja relação aqui transcrita sairia irrisória e sem acrescentar grande valia ao nosso trabalho, embora mereçam referência O galante conquistador, de Paulo Orlando, D. João de Lira ou o repto, de Martins Pena, a tradução de Tereza Pizarro Filho para O amigo das mulheres, de Alexandre Dumas Filho, o Auto das guerras de amor, de João Ribeiro, Amo todas as mulheres, de Daniel Rocha, O homem que não soube amar, de Ferreira Rodrigues, O libertino, de Clemente Falcão Rodrigues, O segredo de D. João, de J. A. Batista Jr.,

[8] In: PICCHIA, M. del. Poemas. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1946.

Minhas duas mulheres, de Quintino Bocaiúva, Para que serve a mulher, de Francisco Soares Brandão Sobrinho, O príncipe galante, de Cristóvão de Camargo, a opereta O sargento sedutor, de Silvino Lopes, O amante misterioso, de João Clodoaldo Moreira da Costa, Os amores de um cadete, de Lobo da Costa, O libertino, de Júlio de Freitas Jr., Viagem ao redor das mulheres, de Bastos Tigre, entre outros.

Além da talentosa comédia dramática de Guilherme Figueiredo, vale a pena comentar, ainda que ligeiramente, outras criações de nosso teatro que, de alguma forma, umbilicalmente, limitam-se com o donjuanismo colhido em nossa literatura. As peças, aqui comentadas, não trazem grande contribuição ao nosso teatro, nem ao nosso estudo; valem, porém, como registro preciso de que o tema de Don Juan foi, ainda que às vezes mal, tratado em nossas letras.

D. JUAN, DE GUILHERME FIGUEIREDO

Aqui estamos, afinal, em face de uma obra que retoma o mito de Don Juan de forma inteiramente diversa das outras versões conhecidas, e não só no Brasil, senão em todo o mundo. O herói liberta-se do influxo barroco da obra de Tirso e da escalada romântica de Zorrilla, projetando-se livremente na modernidade consagrada pelo autor.

Figueiredo talvez esteja mais próximo de Molière, no que tange ao espírito cômico que investe nesta peça, instalado na maioria das bem cosidas cenas em que aparece a figura picaresca de Leporello. Senhor de seu ofício, entretanto, Guilherme Figueiredo veste o texto com um infinito de possibilidades dramáticas ou cômicas, com uma riqueza muito pessoal de situações e de diálogos.

Há um detalhe muito curioso da história desta peça. Escrita em português e levada à cena, pela primeira vez, em 1951, no Teatro Copacabana, com Paulo Autran, Armando Couto, Tônia Carrero, Vera Nunes e Geraldo Pacheco Jordão; direção de Armando Couto e cenários de Carlos Thiré, D. Juan não conhece publicação em nossa língua. A edição que parece a única é uma argentina, em tradução de César Tiempo. Representada, depois da estréia no Brasil, na Tchecoslováquia, Argentina, no Chile, Peru, em Cuba e Madrid é, das peças de Figueiredo, uma das mais aquinhoadas com encenações em outros países. Perguntado por que não havia o seu texto sido editado em

português, o autor respondeu que não houve interesse dos editores. Nada mais disse, nem lhe foi perguntado...

Para compreender-se esta peça de Guilherme Figueiredo, é preciso igualmente conhecer-se o profundo erudito que é seu autor, dramaturgo experimentado em outros temas, outras literaturas e em outras culturas. Porque é preciso um perfeito domínio do mito de Don Juan, tratado por não se sabe quantas versões em todo o mundo, para poder libertar-se, como ele o fez, do jugo do mito gerador e primordial, e dar curso à originalidade de sua concepção. Pois é com originalidade que o escritor brasileiro aqui se manifesta sobre um dos mais correntes temas teatrais e literários.

O que é original na peça de Figueiredo é seu gradual abandono do arquetípico Don Juan para emprestar-lhe uma nova identidade, simbologia e um mutante significado humano. Retirando, por princípio, qualquer rastro de maniqueísmo da personagem, e transferindo ao lacaio Leporello uma engraçadíssima faceta contrapontística ao herói, só aí a peça já ganha foros de legitimidade. O que lemos não é o Don Juan de Tirso, nem o de Molière, nem o de Zorrilla, nem o de Byron, nem o de tantos outros recriadores do mito. O que lemos é um Don Juan renovado pela natureza de suas ações. Em cena, não há um só instante de sedução propriamente dita. Tudo o que se sabe sobre o herói provém das referências que as outras personagens lhe atribuem. E se há um espírito ágil e fanfarrão, intrometido e burlador, em cena, este é Leporello, que instiga o patrão a novas conquistas e faz questão de anotar o numeroso espólio das seduções donjuanescas em toda a Europa.

Mas, vamos por partes. A peça começa justamente por onde as habituais versões de Don Juan dão um fim ao destino do mito. Aqui a cena inicial representa o diálogo entre Don Juan e Leporello, sós, na casa do primeiro. Don Juan anuncia que espera uma visita e o lacaio pensa ser uma nova conquista do amo. Ao saber que o visitante é um homem, o serviçal não esconde seu desapontamento: Don Juan recebendo homens em sua casa... Mas, logo se verá que a visita não é outra senão o velho convidado de pedra, Don Gonzallo de Ulloa. A frieza com que anuncia este fato aterroriza o criado, que se põe a tremer, comicamente, mas não afeta Don Juan. Estamos em Sevilha, época indeterminada. As personagens se vestem ao estilo do século 17 e vão aparecer em cena, além dos já nomeados, as duas mulheres seduzidas por Don Juan: Doña Isabel – intelectual e arrogante, que

não larga Don Juan e Doña Aña de Ulloa, recém-saída do convento, donde veio para ser seduzida e possuída por Don Juan.

Ao saber quem virá à casa, Leporello tenta persuadir seu amo de que tudo não passaria de um equívoco: Tu estás louco. As estátuas não falam. O que ouviste foi a voz da tua consciência. Don Juan, contudo, insiste em receber seu convidado, a quem desafiou na praça, mexendo-lhe nas barbas de pedra. Batem à porta. Leporello faz a cena clássica e afinal a estátua de Don Gonzallo entra. O sangue frio de Don Juan, aqui, é muito mais verossímil e próximo da exata compreensão de seu destino. O sedutor tenta ser gentil com seu convidado de pedra, oferecendo-lhe assento e cigarros, que o outro não aceita. É muito rica a matéria dos diálogos que aí se travam entre o herói e sua vítima. O sangue frio de Don Juan fica demonstrado quando o seu perseguidor do Além pergunta sobre a frieza com que o herói declara ser seu assassino. A reação de Don Juan surpreende: Por que não? Estou frente ao irremediável. E como no juízo final: nada a fazer.

A todas as acusações do Comendador, Don Juan tem uma pronta resposta. Não é cínico, é o burlador de Sevilha; nem crápula, mas um homem amado pelas mulheres e invejado pelos homens. E protesta, com sinceridade, que nunca seduziu mulher alguma, elas é que o seduziram. Isabel vivia a persegui-lo e ele a considerava uma mulher vulgar. E quanto a Doña Aña, foi esta quem o seduziu, em realidade. Mas o Comendador implacável chama Leporello para nomear a lista de todas as conquistas amorosas de Don Juan. E aí ficamos diante de uma das mais impagáveis cenas cômicas, sem quebra violenta da carga dramática a que estamos assistindo. Entre cômico e teatralmente arrogante, por ser partícipe das aventuras do amo, Leporello vai fazendo a nomeação dos amores donjuanescos, desde a camareira da mãe do herói, quando este tinha apenas treze anos, até os dias das cenas presentes. Em trinta e poucos anos de aventuras, de Sevilha a Salamanca, de Veneza a Nápoles e Paris, somente duas mil, trezentas e quarenta e oito e meia conquistas. Intrigado, o Comendador quer saber porque meia conquista e o criado ajunta que Don Juan foi flagrado pelo marido de uma, em Lisboa. À medida que vai ouvindo a lista geral dessas conquistas, o Convidado vai emitindo julgamentos, que alcançam uma invulgar hilaridade. Ao saber, por exemplo, que de Lisboa só havia cinco linhas de conquistas, a estátua comenta: Que cidade fraca! Ao todo, num cálculo por baixo, Don

Juan teria conquistado sessenta mil mulheres. A cifra astronômica provoca arrepios no Comendador e risos na platéia.

A estas acusações, também, Don Juan apresenta seu protesto. Não tem culpa nenhuma de despertar a cobiça das mulheres e o ódio dos homens: Em volta de mim há uma conspiração permanente. Vivo envolvido numa atmosfera de lendas que nem sequer invento.

E assim transcorre um vivo diálogo, em que se armam o desejo de vingança do Comendador e a lógica diabólica de Don Juan.

A desenvoltura do espetáculo descreve novo quadro, onde se desenrolarão as ações passadas que geraram o desenlace que já conhecemos. Aqui, mais uma vez, fica demonstrada a originalidade da concepção de Guilherme Figueiredo, originalidade de resto já apontada por uma ensaísta espanhola, Mercedes Saenz-Alonso, para quem a peça do autor brasileiro é insubstituível dentro das versões teatrais de Don Juan,[9] justamente por valorizar outras situações que representam um Don Juan inteiramente renovado. As ações vão sendo corridas em cena, e vamos travando conhecimento com um cínico e amoral herói, perigosamente convincente. Ele reqüesta a simpatia popular exatamente por seu discurso franco e cheio de picardia. Leporello, seu criado, é o elemento picaresco do espetáculo, tão ou mais cínico que seu amo. Doña Isabel e Doña Aña perseguem Don Juan durante todas as cenas e este passa de sedutor a seduzido — pela insidiosa presença dessas mulheres.

Finalmente, o Comendador não é o Vingador incorruptível que aparece no Don Juan de Tirso, Molière e Zorrilla, mas um homem comum, com apetites sexuais e evidente inveja do herói que persegue. O que era de uma tragicidade terrificante, nas célebres versões primitivas do herói barroco, vira, na peça do Figueiredo, uma farsa retumbante, na qual se procura explorar várias situações do cômico humano, como nas cenas da conquista de Doña Aña a Don Juan travestido em Leporello, ou a impagável situação dos três casais que se encontram no escuro, sem se saber, a princípio, quem ficara com quem. Tudo isso descaracteriza o tom de mórbida libertinagem com que antes o Don Juan era tratado e acrescenta ao mito mais uma inspirada e renovadora interpretação.

---

[9] *In*: Don Juan y el donjuanismo (1969), p. 233.

Com tal desenvoltura, a peça não poderia ter outro final. O Comendador, que, como se vai saber, na verdade se suicidara com a espada de Don Juan, é derrotado em seus propósitos de vingança e o herói, libertado da culpa, declara seu amor a Aña de Ulloa, com quem, acredita-se, ficará finalmente.

A peça ressalta a beleza física de Don Juan e sua interpretação plástico-estética e moral:

> Las mujeres no sienten predilección por los hombres virtuosos, y yo soy como una Lady Godiva al contrario: vestido de pecado (FIGUEIREDO, Cit., 84).

Guilherme Figueiredo segue assim a trilha molièresca porque é pela intensificação do cômico que a peça se traduz. Leporello atua na linha do pícaro, escritor falido de Florença trabalhando para Don Juan, satisfeito em almoçar e jantar diariamente porque faz bem à saúde... O Don Juan de Figueiredo é um disfarçador de embustes. Diz não ter seduzido nenhuma mulher, mas é por elas perseguido, mesmo por D. Isabel, que tanto interessa a Don Gonzallo. Sua opção é pelo tragicômico: instado pelo Comendador, Don Juan declara-se vítima da legenda: as mulheres se lhe oferecem sem que dê um único passo. A lógica diabólica parece convencer o Comendador, que se interroga e responde com palavras do próprio Don Juan: por que as mulheres perseguem Don Juan? Porque las mujeres no sienten predilección por los hombres virtuosos (Cit., 14).

Don Juan se queixa ao Comendador o quanto é sacrificada sua saga, sofrendo com os sucessivos oferecimentos que lhe fazem, as chaves de alcova que lhe mandam, as mechas de cabelo, a má literatura amorosa que tem de suportar, deplorando os lugares-comuns da retórica das oferecidas. E consola o Comendador por, estando morto, não sofrer mais os enganos do mundo, ao passo que ele, Don Juan, não tem como escapar aos assédios permanentes: No sé cuál es peor: la mujer que nos persigue o la que huye de nosotros (Cit., 15). Leporello é seu ajudante de ordens nas atividades de conquista, ajudante especial, que se acredita discípulo de mi maestro Maquiavelo (Cit., 16). Como Don Juan, Leporello é leitor assíduo das táticas da arte, assédio e conquista das mulheres, lições extraídas de Ovídio (A arte de amar) e Juan Luis Vives (El arte de hacer amantes y conquistar mujeres). Don

Juan deplora as lições do criado e este adverte o amo: Que és lo que entiendes de amor? En esta materia siempre fuiste un inepto (Ibidem).

Leporello concentra as qualidades da Celestina, do Lazarillo, do Buscón, do maquiavélico preceptor de caracteres para a boa campanha da sedução. Os homens, mesmo o Comendador, antes de ódio ou vingança, sentem inveja da potência sedutora da dupla. Vitimado pela legenda, Don Juan aconselha a oferecida D. Aña de Ulloa a escapar do Burlador, enquanto a moça só deseja a ele entregar-se... Para escapar de D. Aña, Don Juan se faz passar por Leporello e dissimula sua condição real numa projeção de vida sonhada, monogâmica e enamorada.

Esse Don Juan é uma abusão e um desalento para Leporello, inteiramente desapontado com seu patrão em repouso. O criado está sempre empunhando um *manual do conquistador*, invectivando um lento e inerte Don Juan à ação sedutora. Papéis invertidos, Leporello se aproveita da confusão e cobra Don Juan em seu papel de criado, numa saturnal involuntária e cômica. D. Aña ao falso Don Juan: Te gusta hacer frases? Eres un conquistador fuera de moda (Cit., 29). Com ironia, para um lerdo Don Juan: Don Juan da horas como los dentistas? (Cit., 30). Ao Leporello (fingido em Don Juan): Tu carta tenía cinco errores de ortografia (Cit., 31).

O desenvolvimento da trama e a agilidade da construção dos qüiproquós lembram a narrativa de Oscar Wilde sobre uma família americana num castelo mal-assombrado de Londres. Guilherme Figueiredo constrói uma versão do mito absolutamente surpreendente, como um herói esquivo, sedutor involuntário que, mesmo sem o querer, conquista e seduz, ainda que dizendo as mais inverossímeis banalidades. D. Aña foge do convento para estar com ele e lhe diz: Cuando Don Juan dice "Buenas noches" es como se prometiese esas noches, porque sólo él puede darlas (Cit., 37). Um Don Juan súplice implora a D. Aña que a ele não se entregue, Don Juan recusante, inverossímil, seduzido, tímido, com cócegas, pateticamente enamorado, fugindo da pulsão sexual e lastimando a legenda que o impede de ser simplesmente um amoroso, terminando por dizer a uma oferecida D. Aña de Ulloa completamente desapontada: Yo no quiero ser el burlador para ti, quiero ser una persona a quien ames (Cit., 41).

Confessional, Don Juan protesta que as mulheres o buscam como se ele fosse uma prostituta. Quer casar-se com D. Aña, que o repele

e ao casamento. Esse modelo de Don Juan absolutamente invulgar é fonte de riso para todo o mundo. O diálogo entre ele e D. Aña fica entre o cômico da situação inusitada e patética e o filosófico da teoria do destino do sedutor e da sedução, a noção do passado como marca desse destino. Já o Comendador é um bufão lúdico, ainda fogoso na direção de Isabel, por quem sucumbe de delírio passional. Isabel é misto das alcoviteiras Celestina e Brígida. Pelas leis do qüiproqüó, o Comendador termina dormindo com a rainha de Espanha, que fora a Don Juan para com ele dormir. O final é mais que surpreendente. Don Juan desmascara o Comendador (que se suicidara com a espada de Don Juan porque não sobreviveria moralmente depois de ter dormido, por engano, com a rainha, pensando que era Isabel) e também Leporello que, na verdade, era o verdadeiro sedutor, substituindo Don Juan no escuro. E o *sedutor* sevilhano termina feliz ao lado de D. Aña, ambos enamorados.

Nada mais imprevisível e singular no tratamento de mito tão circular e totêmico. É uma farsa cujo cinismo é perigosamente convincente...

O DON JUAN DE CASTRO ALVES E BENJAMIN LIMA

Há uma dificuldade inicial para a análise da peça D. Juan ou a prole dos Saturnos, de Castro Alves, a partir do fato mesmo de que ela não nos chega completa. Sem data que aponte sua hipotética primeira publicação, das três partes anotadas na rubrica introdutória do drama, apenas foi possível recuperar a primeira. Assim, só se poderia compreendê-la integralmente em vista do conjunto. De qualquer forma, não é intransponível o entendimento da peça, desde que se leve em conta a visão parcial que a simples leitura da primeira parte enseja.

Numa primeira análise, e baseando-nos na indicação das partes seguintes à que o tempo recuperou (a II, A morte na vida, e a III, Saturno) podemos entender o drama — a primeira parte insinua A vida na morte — como um libelo contra o adultério. Este dado, porém, não exclui a possibilidade de que o autor pretendesse combater o adultério não pelas normas morais em voga. Há um elemento de fantasia trágica e muita imaginação operística. A intriga é relativamente simples: Marcus, médico jovem, insinuado como conteúdo

latente de um Don Juan, apaixonado pela Condessa Ema, convence-a a abandonar o marido e o filho e fugir com ele. A mulher, embora igualmente apaixonada, declara ser impossível abandonar o lar, por razões morais e se presta a tomar um fantástico narcótico oriundo da Amazônia e produzido por indígenas, que a fará parecer morta por alguns dias. Sob este artifício, os amantes podem fugir e viver a felicidade a que aspiram sem constrangimentos. Narcotizada e dada como morta, a Condessa é enterrada e, após, desenterrada pelo amante, que a leva consigo.

A terceira e última cena desta primeira parte mostra o Conde Fábio e o menino Romeu, marido e filho da adúltera, assistidos pelos fugitivos, no cemitério, de luto fechado, martirizando-se pela ausência da esposa e mãe, enquanto a Condessa tem crises de consciência passageiras, contidas pelo amante.

Que se pode dizer além disso? Muito pouco. Como todo drama romântico, este incompleto denuncia forte conteúdo idealístico, fantasioso e um tanto mórbido. Os diálogos são por demais longos e a psicologia das personagens é insubsistente. Somente por esta primeira parte do drama, fica difícil estruturar uma fundamentação do mito donjuanesco em Marcus, aqui apenas um amante apaixonado usando da imaginação e da persuasão para seduzir sua amada.

Como curiosidade, registre-se que Saturno, na tradição medieval, é o planeta da melancolia. Uma prole de saturnos... o que sugerirá? A utilização do narcótico pelo casal de amantes é uma clara alusão ao *veneno* aplicado por Fr. Lourenço a Julieta e a Romeu...

* * *

A farsa O martírio de Don Juan, de Benjamin Lima, em três atos, parece nunca ter sido representada, a julgar pelo depoimento do autor no prefácio de sua obra. Pediram-na Procópio Ferreira e Jaime Costa, segundo depoimento do autor, mas, conhecido o seu texto, ambos os produtores rejeitaram encená-la, por considerar O martírio de Don Juan uma peça hermética e ininteligível para o grande público do teatro de massa à época, aí por volta de 1943, ou 1944. Reagiu o autor pela publicação, junto a duas outras de suas peças mais festejadas, O homem que marcha e O homem que ri. O motivo por ele invocado para a edição: surpreender um aspecto inexplorado do velho tema constituído pela figura lendária de Don Juan. Conseguiu-o?

São personagens da peça: o Homem, a Esposa, a Amante, a Escrava, a Datilógrafa, o Confessor, o Secretário, o Médico, o Chofer, o Criado de quarto e as três Aias da Escrava. A Secretária, a Datilógrafa, o Criado, o Médico e o Reverendo usam óculos escuros. Todos se referem misteriosamente ao Homem. A Amante, em tom de sereno reconhecimento, sem mágoa ou queixume, refere-se ao abandono de que foi vítima pelo Homem. Adiante, a Esposa a ele se refere como alguém de muita reputação, por conta de quem as mulheres o adoram e os homens o respeitam. Assim, todo o prestígio desse homem repousa na sua reputação de Don Juan (Cit., 240). A ação se passa em qualquer grande cidade e o tempo, qualquer período do século 20. A atmosfera de começo da peça é de um denso mistério, com as personagens preparadas para testemunhar um duelo que o misterioso Homem vai travar com o marido de uma de suas conquistadas. Um ingênuo médico ainda questiona: Achará, mesmo, que seja respeitável o duelo de um sedutor com o marido de uma de suas vítimas? (Cit., 218).

As cenas se desenvolvem sob uma aparência caótica surpreendente. A peça é fechada, embora impressionante sob a camada de caos em que se desdobra a intriga. No diálogo entre a Esposa e a Amante, por exemplo, há por destacar a cordialidade e o afeto reciprocamente manifestados. Ambas falam do Homem que lhes é comum, cada qual ressaltando qualidades que nele enxergam e a experiência de felicidade, em exaltação lírica, ao lado desse Homem, o herói disposto a viver a eterna vertigem... o eterno burlador... (Cit., 240)

A figura do próprio Homem — o que seduz — vem envolta em forma e conteúdo de intenso mistério. Ele defende a possibilidade das múltiplas conquistas mas considera dramaticamente: Há quantos séculos as morais e as religiões engendram punições para o "eterno burlador"! Trabalho inútil. Não pode existir penalidade igual a essa que a própria vida instituiu: querer fugir à vertigem, e ser por esta cada vez mais violentamente arrastado. (Cit., 267). No diálogo do Confessor com o Homem, o primeiro pergunta o que as mulheres perseguem em Don Juan. A resposta do Homem é que as mulheres querem ver o Don Juan humilhado e por isso perseguem-no com despeito, inclusive pelo prazer de causar outros despeitos em outras mulheres.

Assim, as mulheres passam de vítimas a algozes. A sociedade condena e despreza o sedutor, severamente julgado. Mas esta mesma

sociedade impede que Don Juan abandone seu ofício. Acuado pela fama e pela persistente procura das mulheres, o Don Juan sente na pele a impossibilidade de fugir ao que é, de escolher ser outra coisa. É justamente por sua inconstância que as mulheres o escolhem. Sua alteridade será repelida pela sociedade que já não o aceita senão como ele é — ou seja, vilipendiado. As mulheres também passarão a repudiá-lo. Ideologicamente, é a vida que institui o Don Juan e este passa, de forma violenta, a ser mártir de sua própria legenda. Do mito não pode fugir e por ele será inexoravelmente arrastado em delírio, a que as mulheres adicionarão o veneno da busca contínua.

O Homem desenvolve, ao final, uma curiosa filosofia: as mulheres são as grandes responsáveis pela impossível fuga do homem à vertigem da eterna conquista e da eterna burla.

Algumas falas da comédia dramática de Benjamin Lima testemunham a natureza de constância nessa busca das mulheres, e com uma natural impaciência das que se sentem logradas pelo Sedutor. A Esposa, por exemplo, incorpora outros dados à psicologia sedutora, afirmando que o desdém reacende o desejo no coração dos homens, e a plena liberdade do prazer tira-lhes o melhor de sua sedução (Cit., 240). No diálogo que mantém com a Amante, diálogo remissivo e inflado de agudas protestações contra o desaparecido Homem, a Esposa deplora ironicamente a decadência explícita do Sedutor: — Um D. Juan aposentado, antes da compulsória!... Que coisa grotesca!. O diálogo entre o Confessor e o Homem (este presumível seqüestrador-requestador das atenções e dos interesses das mulheres que o perseguem), apreende um curioso registro de inversão da lógica. Diz o Confessor: — De sorte que elas amam em D. Juan... ao que o Homem arremata imediatamente: ...— o possível despeito... a possível humilhação... A possível dor de outras mulheres (Cit., 268).

De toda forma, a conclusão da peça é pela isenção de culpas ao Sedutor, mais vítima que algoz, uma vez que, conforme o discurso do Homem ao Reverendo (no final da comédia dramática), salienta-se a natureza distintiva do Sedutor e da Sociedade em que ele se movimenta:

> A sociedade é o ser mais estranho, mais incoerente, que é lícito imaginar-se. O sedutor, o D. Juan, é por ela severamente julgado. Censura-o. Combate-o. Dir-se-ia, até, que o despreze. Entretanto, tudo nela parece impedir que um mistificador, por bem dizer profissional, de mulheres abandone esse ofício (Cit., 267).

Após elogiar o amor monógamo e teorizar sobre as características da felicidade conjugal, o Homem acentua essa impossibilidade de o Don Juan corrigir-se:

> São as próprias mulheres que fazem mais despótica essa contingência. Vítimas de D. Juan – chamam-lhes comumente. Mentira! Embuste! Algozes de D. Juan é o que elas são, na realidade (Cit., 267).

Como se a legenda devesse representar a carga das penas do Don Juan, a expiar num Inferno particular as muitas culpas atribuídas ao seu sucesso, o assédio feminino ao herói parece converter-se em advertência, em ameaça, a conduta das mulheres induzindo a fala agressiva e com jeito de repto: Foi por seres inconstante que te escolhemos. Se te transformares, passaremos a ter nojo de ti, a desprezar-te, a odiar-te (Cit., 267-268).

Ou seja: Don Juan é condenado a permanecer sempre Don Juan, assumindo a face trágica da incompletude da perversão, causando despeito a umas, humilhação a outras, mas sendo o mesmo e inamovível e tortuoso e cínico e mentiroso Burlador de Todas as Mulheres.

* * *

Excetuando-se a comédia de Guilherme Figueiredo, o tratamento temático de Don Juan na literatura dramática brasileira não terá uma relevância que equipare nossa produção com a de outras culturas. Mas quanto à impregnação donjuanista como motivo de abordagem ou adaptação literária, temos exemplos de apropriação que não envergonhariam nossa produção cultural, tendo em vista a felicidade da contribuição autoral, onde avultam ecos de donjuanismo que se desenvolvem com aguda percepção, notadamente quando bafejada, essa produção, dos sopros interpessoais que ventilam na obra de um Álvares de Azevedo (Macário) ou de um Jorge Amado (O amor do soldado), em que novos contributos são repassados de notação desvairista ou passional através de dois modelos sedutores: o ficcional Macário, com seu tônus decadista e o biografado Castro Alves, cuja transfiguração donjuanista foi acentuada por historiadores e analistas do percurso sedutor na literatura brasileira.

O drama Macário, de Álvares de Azevedo, tem, além de uma boa arquitetura teatral, um jogo cênico convincente e diálogos de alguma reputação, sobretudo no primeiro dos dois episódios, ambientado numa "estalagem de estrada". As situações dramáticas operam na freqüência do decadentismo romântico, com direito ao *spleen* e a expressões do mal-do-século, aquela trágica vocação dos jovens para a morte, física e metafísica, face a um determinismo metódico de desencanto existencial. Os litigantes da ação, Macário e Satã, revelam-se com a correspondência analógica de outras duplas (Don Juan/Convidado de Pedra, Fausto/Mefistófeles etc.), acentuando o noturno das precoces angústias e dúvidas existenciais da juventude pânica, celebrativa de Byron e Musset, da revolta abissal, do sarcasmo desvairado e outros elementos.

Pronunciando-se sobre a natureza do seu drama, Álvares de Azevedo garantirá que seu protótipo de demonismo seria um misto dos descompassos humanos encontrados entre ingleses, espanhóis e gregos, no contraponto de Shakespeare, Marlowe, Otaway; Calderón e Lope; Ésquilo e Eurípedes, além do Fausto de Goëthe e do espírito inquieto de Schiller. O poeta brasileiro esbanja erudição e cultura letrada na abertura do Macário, introdução, aliás, com o esquisito título de "Puff". Tal erudição leva Álvares de Azevedo a Milton, que extrapola a medida no Paraíso perdido, o que conduz Álvares de Azevedo à reflexão vulcânica, que poderia sincronizar-se com a motivação pulsional do Don Juan: É difícil marcar o lugar onde pára o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto, onde a paixão se torna ferocidade (Cit., São Paulo: Ed. Três, 1973, 98).

Ainda sobre o Macário, diz o poeta que não é seu drama definitivo, mas tão somente uma inspiração confusa, rápida, que realizei à pressa como um pintor febril e trêmulo (Cit., 99). Diz também não chamar seu drama de *drama*, *comédia* ou *dialogismo*, mas um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio (Ibidem). E declina suas inspirações: A tempestade, de Shakespeare, o Beppo e o IX Canto do Don Juan, de Byron, além de Hoffmann e Musset. Tais *inspirações* denunciam uma indisfarçável impregnação donjuanesca, com a enumeração gradativa típica do decadismo romântico: Quando não há o amor, há o vinho; quando não há o vinho, há o fumo; e quando não há amor, nem vinho, nem fumo, há o spleen (Cit., 102), donde se conclui que, na esteira dos sucedâneos viciosos, frutos do Mal, cabe o *spleen* na

essência dos que buscam a embriaguez dos sentidos, observando-se, ironicamente, que, na ponta original, encontra-se o amor.

O Desconhecido na taverna é o Diabo, com quem Macário dialogará e formalizará um *pacto*. O estudante cínico, de apenas 20 anos, é o filho dileto do Don Juan de Byron e revela seu espírito decadente conjugado com a rebeldia sem causa e a insatisfação degradada pela lacuna da ordem moral que apascenta (porque disciplina) os desvarios: Amo as mulheres e odeio o romantismo (Cit., 109), falsa disposição, byroniana ao extremo e, como em Byron, mentirosa. À pergunta do Desconhecido sobre se enjoa a bordo, a resposta de Macário é para lá de ambígua: É a única semelhança que tenho com Don Juan (Cit., 111).

Carregando o escorço trágico dos 40 anos (tendo apenas a metade), Macário define, para o Desconhecido, sua tese sobre o amor: Se chamar o amor a troca de duas temperaturas, o aperto de dois sexos, a convulsão de dois peitos que arquejam, o beijo de duas bocas que tremem, de duas vidas que se fundem... tenho amado muito e sempre!... (Cit., 112). A extravagância cínica revela-se um tanto ingênua e essa será a marca extemporânea de Macário que, finalmente, encontrará no Desconhecido o Satã a quem deveria estar procurando, pois declara, convicto: A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles (Cit., 118). Macário parte na garupa de Satã, na direção da *Cidade*, onde, pela voz satânica, as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os estudantes vadios (Cit., 120).

A dicção sedutora livremente inspirada no Don Juan também se encontra em Macário: Aplicarei contudo o ecletismo ao amor. Hoje uma, amanhã outra (Cit., 122). Ele e Satã partilham estâncias de blasfêmias, perjúrios, sacrilégios, exercitando-se na Filosofia e na Metafísica, com Satã enfatizando, categórico: perguntai ao libertino que venceu o orgulho de cem virgens, e que passou outras tantas noites no leito de cem devassas, perguntai a Don Juan, a Hamlet ou ao Fausto o que é a mulher, e... nenhum o saberá dizer (Cit., 125). É assim, sobretudo pelo primeiro episódio (ou Ato), que o drama de Álvares de Azevedo ainda guarda um interesse, e não apenas para a percepção do donjuanismo, senão pelas tonalidades shakespeareanas de sua textura. O segundo, ao nosso ver, revela-se caótico e desconcertante, com um satanismo de ocasião e um pathos descontrolado.

* * *

O amor do soldado, de Jorge Amado, dramatiza a biografia do poeta romântico Antônio de Castro Alves, tido como um Don Juan na poesia e na vida, traçando-se um perfil donjuanesco para o relacionamento do poeta com algumas mulheres de seu tempo, incluindo-se uma seduzida e conformada Eugênia Câmara, cotejada com a paixão do poeta pela liberdade.

A peça tem desenvolvimento de exaltação ao caráter amoroso e idealista do *Poeta dos Escravos*, de forma a ilustrar sentimentalmente o percurso poético e pessoal do vate baiano. Algumas situações do texto acentuam a perspectiva idílica do biografado, particularmente na assunção idealista da abolição da escravatura, em razão de que os surtos amorosos não resistem. Amante da liberdade, Castro Alves só podia dedicar-se ao amor no modelo de um amante erradio, como Don Juan. Por isso mesmo, o texto descreve uma linhagem romanticamente donjuanesca: Assim era ele... D. Juan adolescente, por ele as mulheres se apaixonavam (Cit., 1986, 103).

Na fala do autor do hipotético drama, sobre o poeta, declara-se: Aquele triunfador invejado por muitos e em silêncio amado por muitas, teve porém de lutar bravamente pelo seu amor (Cit., 104). As mulheres sucederam-se nos seus braços numa longa lista de nomes apaixonados (Cit., 205). E aí se nomeiam as *eleitas* de Castro Alves: Cândida Garcez e Maria Cândida, Eulália Filgueiras, Leonídia Fraga, Agnese Trinci Murri...No epílogo, na carta que destina ao poeta e amante, Eugênia Câmara reconhece o grau de donjuanismo singular na figura de Castro Alves: Sim, nenhuma mulher é digna da tua vida. Nasceste para um destino maior e qualquer mulher que tentasse dominar teu coração, te mataria (Cit., 220). A mesma Eugênia completaria, em outro trecho: As mulheres para ti só podiam valer como alegria ocasional, só podiam estar perto de ti como escravas de tua vida, jamais senhoras do teu coração (Cit., 221). (...) Teu coração sempre foi da liberdade (Cit., 220).

NA POESIA

Provavelmente na poesia brasileira se situa a mais prolífica quadra de impregnação do mito de Don Juan em nossa literatura. Tratado intelectiva ou emocionalmente, o tema do sedutor de mulheres apaixonou muitos nomes representativos de nossa poética, que o retrataram de forma a mais ampla, constituindo-o de acordo com os estilos de época e a cosmovisão de cada autor, provavelmente começando pela visão do corpo sensual e da sedução mascarada em Gregório de Mattos, passando pela sedução reprimida ou libertária no fetiche romântico, pela ousadia com travas de Olavo Bilac, pelo decadismo simbolista e desaguando na pluralidade de signos modernistas.

Já sob a influência dos românticos ingleses, franceses ou espanhóis, ou mais propriamente Byron, Lamartine, Victor Hugo, Zorrilla e Espronceda, os poetas românticos brasileiros imprimem força considerável a temas da época, e particularmente ao mito de Don Juan, inspirado em Byron, sobretudo. O primeiro e o mais importante poeta romântico da primeira fase, Gonçalves Dias, não se mostrou esquivo ao tratamento temático do sedutor amoroso. Prova-o O soldado espanhol, cujos versos, candentes de aventura e paixão, dão passagem à interpretação do espírito donjuanesco como inspiração e como fortuna amorosa, a exemplo do que se verifica na estrofe 1, canto II: É o espanhol viril, nobre e formoso,/ No bandolim / Seus amores dizia mavioso,/ Cantando assim. O poema, de colorações épico-líricas, mas incluindo intensificações dramáticas e, mesmo, trágicas, fala de um guerreiro espanhol que se aparta da esposa, de si não dizendo notícia. Mas na volta surpreende-a com outro (pois a mulher julgara-o morto). O final é trágico e ardente de passionalidade. O soldado espanhol mata a esposa e o noivo e num relance fugiu, minaz no vulto:/Como o raio que luz, um breve instante,/Sobre a terra baixou, deixando a morte (*in*: Primeiros cantos. Poesia completa e prosa escolhida. Rio de Janeiro: 1959, 112-120).

Ainda que não se tenha referido diretamente ao Don Juan, no poema Amor e vinho, que tem a peculiaridade de ter sido escrito numa nota de 10 mil réis (série 4ª, nº 63.357, conforme notícia da Livraria

Garnier), Fagundes Varela proclama a orgia e o prazer como ideais de libertação e superação de limites:

Cantemos o amor e o vinho,
As mulheres, o prazer;
A vida é sonho ligeiro,
Gozemos até morrer.
Tim, tim, tim,
Gozemos até morrer.

A ventura nesta vida
É sonho que pouco dura;
Tudo fenece no mundo,
Na lousa da sepultura
Tim, tim, tim,
Na lousa da sepultura.

Não sou desses gênios duros,
Inimigos do prazer,
Que julgam que a humanidade
Só nasceu para morrer
Tim, tim, tim,
Só nasceu para morrer.[10]

Um outro exemplo de impregnação do mito de D. Juan vem inscrito em outro poema de Fagundes Varela, Visões da noite, em que o poeta é o amante cansado e desencantado invocando a morte. Mudado o título para uma referência direta à célebre personagem espanhola, o poema seria donjuanesco pela intenção original. Ainda assim, são evidentes as imagens e os símbolos atinentes ao legendário sedutor:

Passai, tristes fantasmas! O que é feito
Das mulheres que amei, gentis e puras,
Umas devoram negras amarguras,
Repousam outras em marmóreo leito!

[10] In: Avulsas. Poesias completas de Fagundes Varela. V.I, Rio de Janeiro: s.d., 199.

Outras no encalço de fatal proveito
Buscam à noite as saturnais escuras,
Onde empenhando as murchas formosuras
Ao demônio do outro rendem preito!

Todas sem mais amor! sem mais paixões!
Mais uma fibra trêmula e sentida!
Mais um leve calor nos corações!

Pálidas sombras de ilusão perdida,
Minh'alma está deserta de emoções
Passai, passai, não me poupeis a vida! (Cit., II, 188)

Em outros curiosos modelos de apreensão donjuanista, Fagundes Varela permanece produzindo simulacros de analogia do mito do sedutor de mulheres. No poema "Ideal", por exemplo, do livro Vozes da América, ele dissimula seu interesse sensual, disseminando-o por uma distância conveniente, sem deixar de assinalar sua presença insinuante entre possíveis *eleitas* e com um surpreendente toque de sutil ironia:

IDEAL

Não és tu quem eu amo, não és!
Nem Teresa também, nem Cipriana;
Nem Mercedes a loura, nem mesmo
A travessa e gentil Valentina.
Quem eu amo, te digo, está longe;
Lá nas terras do império chinês,
Num palácio de louça vermelha
Sobre um trono de azul japonês.

Tem a cútis mais fina e brilhante
Que as bandejas de cobre luzido,
Uns olhinhos de amêndoa, voltados,
Um nariz pequenino e torcido.

Tem uns pés... oh! que pés, Santo Deus!
Mais mimosos que uns pés de criança!

Uma trança de seda, e tão longa
Que a barriga das pernas alcança.

Não és tu quem eu amo, nem Laura
Nem Mercedes, nem Lúcia, já vês;
A mulher que minh'alma idolatra
É princesa do império chinês (Cit., I, 65-66)

A poesia de Fagundes Varela é de um denso alumbramento noturno, como uma valsa ou um noturno de Chopin, plectro arrebatado como uma sonata de Beethoven ou uma saturnal de Wagner. No poema justamente chamado "Noturno", que está em Cantos meridionais, a voz elegíaca insufla-se de um tom nitidamente donjuanesco ou do Childe Harold, de Byron, mesclando as distintas variedades de composição anímica do herói desviado da luz:

Minh'alma é como um deserto
Por onde o romeiro incerto
Procura uma sombra em vão;
É como a ilha maldita
Que sobre as vagas palpita
Queimada por um vulcão!

Minh'alma é como a serpente
Que se torce ébria e demente
De vivas chamas no meio;
É como a doida que dança
Sem mesmo guardar lembrança
Do cancro que rói-lhe o seio!

Minh'alma é como o rochedo
Donde o abutre e o corvo tredo
Motejam dos vendavais;
Coberto de atroz matizes, (sic)
Lavrado das cicatrizes
Do raio, nos temporais!

Nem uma luz de esperança,
Nem um sopro de bonança
Na fronte sinto passar!
Os invernos me despiram.
E as ilusões que fugiram
Nunca mais hão de voltar!

Tombam as selvas frondosas,
Cantam as aves mimosas
As nênias da viuvez;
Tudo, tudo, vai finando,
Mas eu pergunto chorando:
Quando será minha vez?

No véu etéreo os planetas,
No casulo as borboletas
Gozam da calma final;
Porém meus olhos cansados
São, a mirar, condenados
Dos seres o funeral!

Quero morrer! Este mundo
Com seu sarcasmo profundo
Manchou-me de lodo e fel!
Minha esperança esvaiu-se
Meu talento consumiu-se
Dos martírios ao tropel!
Quero morrer! Não é crime
O fardo que me comprime
Dos ombros lançá-lo ao chão;
Do pó desprender-me rindo
E, as asas brancas abrindo,
Perder-me pela amplidão.

Vem, oh! morte! A turba imunda
Em sua ilusão profunda
Te odeia, te calunia,
Pobre noiva tão formosa

Que nos espera amorosa
No termo da romaria!

Virgens, anjos e crianças,
Coroadas de esperanças,
Dobram a fronte a teus pés!
Os vivos vão repousando!
E tu me deixas chorando!
Quando virá minha vez?

Minh'alma é como um deserto
Por onde o romeiro incerto
Procura uma sombra em vão;
É como a ilha maldita
Que sobre as vagas palpita
Queimada por um vulcão! (Cit.,.II, 117-119)

O CASO PECULIAR DE ÁLVARES DE AZEVEDO

A contribuição de Álvares de Azevedo é, provavelmente, a mais significativa para o entendimento da presença de Don Juan em nossa poesia. Espírito de reflexão, voltado para a erudição e a poética, intimamente influenciado pelo *spleen* perverso, esse poeta paulista, tão cedo arrebatado à vida pelo *mal do século*, pode ser apontado como o mais original dentre os poetas que se ocuparam tematicamente da figura do sedutor de mulheres. Sob uma ótica romântica, byroniana e satânica, que alcança até mesmo o que uma leitura psicanalítica poderia interpretar como a incapacidade congênita de amar, Álvares de Azevedo vislumbrou no donjuanismo uma forma de aprofundar sua cosmovisão crítica e estrutural da realidade romântica. Mas esse donjuanismo nada tem de hispânico e é bem possível que Azevedo desconhecesse Tirso de Molina, ainda que conhecesse Espronceda ou Zorrilla, ambos cultores do mito do Burlador de Espanha.

Em sua poesia, aparecem com freqüência imagens de virgens adormecidas, brancuras de alabastro, cabelos longos, figuras de anjo e languidez, orvalho, beijo, sonho e, muito especialmente, a Itália — terra de Dante e centro de irradiação cultural, via Byron, para o mundo

inteiro, como beleza e passado histórico. Também nas epígrafes, de farto uso no período romântico, freqüentemente Álvares de Azevedo denuncia seus moldes e suas referências éticas, cuja direção aponta também para um sentimento de desejo e gozo, uma idealização desse desejo, como se observa, por exemplo, na epígrafe que o poeta colheu de Propércio para ilustrar o poema À T...: No amor, basta uma noite para fazer de um homem, um Deus. Outras imagens vão se sucedendo, como luar, serenata, donzela e mar. E, nalguns poemas, o poeta vai caracterizando sua impregnação pelo desejo amoroso, a vontade de ter nos braços uma mulher: "No mar", "Cismar", "Ai, Jesus", "Fui um doudo", "Saudades", "Hinos do Profeta", "Lágrimas de sangue", entre muitos outros.

Nestes, como em outros poemas, Álvares de Azevedo deixa evidenciada sua íntima apreensão do fenômeno romântico do Don Juan, o sedutor de Byron e, no máximo, o de Molière, que ele leu. Assim, vão aparecendo citações como: Meu Deus! e quantas eu amei... Contudo / Das noites voluptuosas da existência / Só restam-me saudades dessas horas. Ou, no poema "Hinos do Profeta": Passei como Don Juan entre as donzelas. Ou, ainda, no poema "Lágrimas de sangue", declarando incapacidade psicológica de crassa enunciação donjuanesca: Oh! se eu pudesse amar!...— É impossível. Tal incapacidade se manifesta muitas vezes na poesia sensual do bardo culto, arrastado à convicção de que só um amor pode a tudo resistir e só este é sincero e verdadeiro: o amor de mãe. Edipiano e cristão, pois crê que o único amor... o amor eterno [...] é o amor de Deus, Álvares de Azevedo é contraditório em seu devir amoroso. Recusa aparentemente o que é de seu mais fundo e íntimo desejo. Amoroso por fantasia e imaginação, compôs a maioria de seus poemas como um dândi surpreendente, sem a prática do amor e sob o efeito das muitas leituras que fez. Mas, isso pouco importa. Gabriel Téllez também era frade e foi quem compôs o atrabiliário burlador de Sevilha...

No prefácio da segunda parte da Lira dos vinte anos, o poeta adverte para o espaço fantástico em seu livro, parte 2. Nela, abandona o que chamou de mundo visionário e platônico, para entrar em terra fantástica, onde convivem Quixote, Sancho, John Falstaff, Bardolph, as alegres comadres de Windsor, Henriques IV e V e Sganarello. Vê-se, desde logo, a familiarização do poeta com o teatro de Molière e Shakespeare. Adiante, ainda no prefácio, chama a atenção para o

surgimento de Don Juan, personagem byroniana, antecedida por Parisina, Giaour e Caim. Para Álvares de Azevedo, Don Juan começa como Caim pelo amor, e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica. Mesma descrença, mesmos satanismo e sarcasmo estarão presentes nos contos de Noite na taverna.

A erudição de Álvares de Azevedo fá-lo passear por todas as literaturas e mitos literários conhecidos. Demonstram-no não só os prefácios que o poeta escreveu para suas obras, como também a inscrição em verso dessas influências de leitura. No poema "Idéias íntimas", por exemplo, dá-se amostra parcial do que afirmamos: Quantas virgens amei! que Margaridas,/ Que Elviras saudosas e Clarissas / Mais trêmulo que Faust eu não beijava,/ Mais feliz que Don Juan e Lovelace / Não apertei ao peito desmaiando!. Aí vão referidas leituras do Fausto, de Goethe, do Don Juan, de Molière, da Clarissa Harlowe, de Samuel Richardson.

O *spleen* azevediano segue Byron e Musset. Utiliza a epígrafe do Don Juan, de Byron, II, CCVII na abertura da 1ª parte de O Conde Lopo — eat, drink and love, what can the rest avail us. (Comer, beber e amar, é o que nos resta aproveitar). E a isso se dedicará o poeta, brindando à vida donjuanescamente, enquanto vida há e embora sob a capa da fantasia.

Onde o donjuanismo azevediano, bebido em Byron, está tematicamente mais manifesto é, sem dúvida, no poema "Sombra de D. Juan", e nos poemas dramáticos "O Poema do Frade" e "O Conde Lopo". No primeiro, a sombra do herói é invocada e se põe a cantar uma nostálgica melodia de amores passados e ardores do peito espanhol. O poema lamenta a morte do herói, cuja fronte esverdeou da morte à sombra / Como lâmpada exausta! Lembra as amantes de Don Juan, particularmente a Haidéia, bela e rica herdeira grega do drama de Byron. A imagem voluptuosa do libertino é aqui acendida com a convocação de que o herói reviva das cinzas, que se acorde e se erga da branca mortalha para brindar à vida. Convocado, o herói renasce, em sua sombra espanhola, bandolim à mão, para entoar sua melancolia. "A canção de Don Juan", que se intercala no poema, é um hino romântico ao amor livre e à paixão que o sedutor desperta em suas conquistadas. O ardente canto lembra os beijos de amor, brisas noturnas, o luar, o sonho, as noites, as donzelas seduzidas, a paixão arrebatadora e os desmaios que o sedutor produziu. À sua melancolia, responde a realidade com o sarcasmo do além-túmulo. Don Juan está

velho e morto. Retoma o canto, com protestos de perenidade, com a memória de seu amor instilado na Sultana, na loura alemã, na grega herdeira e, sobretudo, na espanhola. Mas, só a sombra e a cisma noturnas respondem ao seu lamento. Finalmente, Don Juan emudece, como cala o vento / Do trópico na podre calmaria.

É uma visão romântica, não preconceituosa como no realismo positivista de Guerra Junqueiro, e certamente idealística. Um Don Juan sepulto que, convocado, canta nostalgicamente suas glórias, num lamento de serenata e bandolim. Desprovido de ação, acorrem ao poema imagens vivas do colorido mitológico do herói espanhol, cuja passagem pelo mundo foi marcada pela paixão irrefreável que despertou e buscou nas mulheres. Esta é a base de recuperação do mito, no poema, a partir do sentimentalismo byroniano, de que Álvares de Azevedo se embebe para exercitar-se, em seu estilo e no estilo de época, sobre tão curiosa e instigante personagem.

Muitas são as analogias que se podem estabelecer entre o Don Juan de Byron e "O Poema do Frade" e o "Conde Lopo", de Álvares de Azevedo. Poeta da inquietude romântica, da dúvida existencial, da descrença e do ceticismo, Álvares de Azevedo verteu em versos toda a pulsação intelectual e afetiva que logrou de suas experiências, as mais das vezes, livrescas. Amando na mulher apenas o anjo, ou gozando a mulher por desprezo ao futuro, o sexo para o poeta tinha configurações de recalque profundo, e isso se pode depreender dos desenhos obscenos que ele deixou inscritos nas paredes da casa em que viveu em São Paulo. O espírito romântico instilou-o de caracteres de contemplação fantástica da realidade e, não raro, de auto-punição, o amor tomado quase sempre não como uma força positiva, mas como algo diabólico e maléfico.

Assim, pode-se tomar os poemas de Álvares de Azevedo como exercício de evasão do eu, uma espécie de vida exterior crivada de imaginação do amor idealístico e do amor carnal, que o poeta, no fundo, parece desconhecer ou recusar. É um profundo cultor de Byron e, particularmente, do demonismo especial do Don Juan byroniano, que produz os versos d'"O Poema do Frade" e d'"O Conde Lopo". O primeiro vem reforçado em oitava rima, nos dois primeiros cantos e, a seguir, do terceiro ao quinto cantos é na sextilha que se vão desenvolver as várias estâncias. Narrativa dramática e mórbida de um jovem amante Jônatas, em busca de sua Consuelo, o amor amado e

idealizado, cheio de imagens próprias do movimento romântico. O frade é um cínico, que adverte para a face epicurista da vida e que faz de Jônatas um tipo donjuanesco a errar pelos caminhos do mundo. O modelo é sempre Byron e sempre Don Juan.

Na epígrafe desse longo poema, Álvares de Azevedo transcreve o diálogo mais prático e cético entre o Don Juan e Sganarello, de Molière (ato II, cena I de D. Juan), quando o famoso ateu afirma que dois mais dois são quatro e que só por esta verdade é que o mundo se move. A escolha dessa epígrafe mostra, de um lado, que o Don Juan molièresco não era desconhecido do poeta brasileiro e, por outro, que a epígrafe funciona como contraponto não romântico ao herói romantizado. O amor cínico, de herança byroniana, complexo de castração numa leitura psicanalítica, é que dispara toda a dinâmica dramática d'"O Poema do Frade". Máxima que se pode reconhecer, no Canto I, estrofe XXXIII, em que o narrador conta as qualidades de seu Jônatas: Amar, beber, dormir, eis o que amava:/ Perfumava de amor a vida inteira,/ Como o cantor de Don Juan pensava / Que é da vida o melhor a bebedeira. Este herói devasso, pressuroso de sua desídia com a existência, tem pontos em comum com o espanhol Don Juan, filtrado de Byron ou de Molière, mais naquele que neste. Tem a mover-lhe a melancolia da época — de tudo descrê e em nada acredita. Jônatas, sempre sedento, sempre libertino,/ blasfemando do amor e do destino, só quer extrair da realidade prazeres e gozos. E o poema coa o desvario do herói através do sonho, do espírito de profanação quase necrófila, da atmosfera mórbida que erra em quase todos os versos, nos cantos que são loas não ao amor, mas ao prazer que leva à morte. Diferente do Don Juan originalmente espanhol, o de Tirso, que é um ser humano alegre, abertamente libertino, destinado à vida, ao prazer pela vida, ao gozo de existir e de burlar. O Don Juan de Tirso tem assim um compromisso mais existencial, ao passo que o romântico do *mal do século*, este filho do *spleen* perverso, praticamente criou seus vínculos com a morte.

Assim, o amor do Don Juan romântico brasileiro é um amor de egoísmo mortificado e sem alegria. Ao tempo em que recomenda amar! amar e sempre! eternamente!, este Don Juan vai percorrer os rumos que o levam ao não-amor, à renúncia do prazer concreto, senão ao prazer invocado a musas do ceticismo e da melancolia. A estruturação caótica do poema confunde-se com a organização caótica

do mundo descrito e disso resulta também um herói fragmentado, distorcido por uma ação equívoca e por uma ótica existencial melancolicamente refratária.

O mesmo espírito acompanha o outro poema, "O Conde Lopo", em que um libertino rico e nobre gasta sua vida e sua fortuna em orgias e na desesperada procura do indefinível. Sobre este poema em oito cantos, Álvares de Azevedo se pronuncia, ainda uma vez, caudatário das influências de Byron e de Don Juan. Num extenso prefácio, onde anota as principais idéias de sua obra, defendendo-a de hipotéticas acusações de ordem moral e alinhando-a como manifestação artística — cujo julgamento tem de ser estético —, o poeta compara, sob o prisma da moralidade, o seu Don Juan ao de Byron, por ele considerado primor da palheta multicor do Bretão sarcástico e desesperançado. Álvares de Azevedo aqui vê no Don Juan romântico um invejado gozador da vida que não se poderia dar como nenhum modelo [...] — brilhante, porém, sumamente imoral. Adiante, o poeta irá repetir suas preferências byronianas e donjuanescas, considerando o poema de Byron, do ponto de vista da beleza e da imaginação, uma consagração poética.

O que se descreve n'"O Conde Lopo"? Um celerado de devoção ao prazer: Amemos! que na terra a vida é o gozo! Mas a decisão e a prática desse prazer e desse gozo, imperceptíveis ou inconquistáveis, se circunscrevem aos estreitos limites da retórica romântica, de melancolia e desejo de amores irrealizados. Permanece aqui um donjuanismo castrado, limítrofe da loucura sem Deus e sem pecado, além de defensor da soberba e da auto-eliminação existencial. Recorrente e circular, o poema carrega seu herói para os efeitos do donjuanismo byroniano, e homenageia, a cada passo, o poeta inglês, comparando-o ao mitológico herói sedutor e niilista: Em vinho e beijos — afogaste em gozo / Os teus sonhos de vida./ E sempre sem amor, vagaste sempre / Pálido Dom João!

No prefácio da segunda parte da Lira dos vinte anos, Álvares de Azevedo adverte: Cuidado, leitor, ao voltar esta página! Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica [...] Depois de Parisina e o Giaour de Byron vem o Caim e Don Juan – Don Juan que começa como Caim pelo amor, e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica (*In*: Poesias completas de Álvares de Azevedo, São Paulo: Saraiva, 1957, p. 151; 153).

Claramente, o Don Juan espelhado por Azevedo é o passivo e belo, magro e fraco, órfão de pai, rico, tutelado pela mãe, D. Inês (que o submete a rigorosa ordem moral), o herói de Byron, vítima do destino aventuroso e desvairado, o apolíneo em graça e santidade, o dionisíaco amante de D. Júlia, que lhe declara ser o amor, na vida de uma mulher, toda a duração da existência. Esse Don Juan especial é o náufrago feliz, o escravo transformado em odalisca, o servo predileto de uma imperatriz. Não é devasso, nem libertino. É instável e temeroso e sua beleza é feminil, a ponto de confundir um sultão e inspirar a gentileza de mulheres aparentemente hostis.

A apropriação romântica do mito apreende-lhe um conjunto de sugestões acumuladas no Byron do Childe Harold, no poeta arrivista d'O Corsário, no espírito de danação próprio do repertório do Romantismo à deriva do mundo objetivo, o estilo de época à margem dos processos sociais regulares, do desarranjo metafísico que culminou na *escola de morrer jovem*. Álvares de Azevedo apropria-se da inexperiência do amor físico, da absoluta evasão do *eu* como refúgio dual, o que o faz – como outros de sua geração sem esperanças – amar o anjo, não a mulher. Disso resulta um sentimento permanentemente transgredido e desencontrado, cultuando-se a forma cínica de amar num registro típico de auto-punição, ou de força maléfica, como nos contos de Noite na taverna. As invocações azevedianas ao mito de Don Juan trazem sempre esse instilamento da dúvida noturna, da desesperança ou do ceticismo diante do sentimento amoroso, com a afirmação conseqüente da volúpia despropositada, do demonismo saturnal, do delírio mórbido que se origina da morte e do beijo de horror que evola da eternidade pânica.

Com tudo isso, o poeta brasileiro percorre a linha divisória do humorismo irônico. O lúdico e brincalhão de "É Ela! É Ela! É Ela! É Ela" associa-se ao cultor do *spleen*, do vinho, do chiste e do donjuanismo mascarado em sortidas de ousadias passageiras, particularmente n'"O Poema do Frade" e n'"O Conde Lopo", com imagens capitaneadas nas figuras do *Espanhol* e da *Espanhola*, a descrença à base do desalento: Desta vida o que mais vale um suspiro? O humorismo sardônico – A minha musa [...] distrai-se às vezes apanhando moscas (poema "O cônego Felipe") e A vida é um escárnio sem sentido (poema "Glória Moribunda"). O poeta se comporta donjuanescamente (Eu não te posso amar. Meu peito morto/É como a rocha que o oceano

bate/E branqueia de escuma), confundindo seguidamente os destinos do peregrino satanista e do próprio poeta romântico.

N'"O Poema do Frade", os ramais da influência donjuanista são os do Decadentismo e se exprimem logo na escolha das epígrafes: um diálogo do Don Juan de Molière em que se expressa o ceticismo dos dois mais dois são quatro e quatro mais quatro são oito, racionalismo matemático para enfatizar frieza e indiferença para com a Metafísica; um outro, do Don Juan de Byron, quando o homem radica a vida pela embriaguez dos sentidos: Amar, beber, dormir, eis o que amava:/ Perfumava de amor a vida inteira,/Como o cantor de Don Juan pensava/Que é da vida o melhor a bebedeira. O olhar afogado de desejo, *spleen* e ironia alia-se à desistência de lutar, à languidez, à paralisia, ao isolamento galvanizado na deserção imobilista: Da vida tudo o mais não vale o sonho.

O devasso romântico encarna um papel: é estudante pálido e donjuanista byroniano; bebe, fuma, joga e exalta os vícios. E ama, *malgré lui*, num século *da luz* em que todos são poetas, não havendo Bocage d'esquina, vate imundo,/Que não se creia um Dante vagabundo. Poeta/Don Juan, ainda que pretenso e falso, cultua Narciso pela antinomia: Não quisera mirar a face bela/Nesse espelho de lodo ensangüentado, inadaptado e incontente do mundo, a que via como ruína imunda que lambera a chama/Cadáver que aves fétidas roíam. O donjuanista melancólico é um ser à deriva, sem presente e sem passado. E sem futuro, pois vivia nos vapores do vinho assombreado e a tudo preferia das noites na demência/Boiar (como um cadáver) na existência. De um Byron sempre reiterado, fruto do donjuanismo, Álvares de Azevedo cria n'"O Poema do Frade" um narrador obscuro que promete cantar em épica sublime, mas chora de amor lendo uma carta da *Espanhola* que, junto com a *Sevilhana* e a *Italiana* são remissões votivas ao Poeta Lord.

"O Poema do Frade" é composição em decassílabos heróicos, oitava rima camoneana, traindo-se, aqui e ali, pelo arrebatamento e humorismo próprios do espírito decadentista: Além imagens vãs! a oitava finda:/Só posso vos dizer que ela era linda. O espírito de profanação desse Libertino Jônatas traz a atrofia mórbida de um Don Juan dormindo,/De fome, sede e frio embranquecido, reverberando o *spleen* peregrino sob inspiração de Byron e os rescaldos típicos de um Don Juan adaptado: Em todas vos amei! Cri no mistério/Que o libertino Don

Juan levara,/nas noites profanadas de adultério [...] Amar! Porque das convulsões do peito/A hora mais divinal se esvai no leito. O humorismo deixa o solene e assume o popular: Depois findou-se de licor meu corpo/E a seco poetar jamais eu topo! O poeta graceja também com a mudança de ritmo d'"O Poema do Frade" – de oitavas para sextilhas – desenvolvendo-se, assim, todo o terceiro canto, no qual o Frade se anuncia como Autor, seguindo a tradição iconoclasta e anti-clerical, declarando-se devasso, amante do vinho e das paixões humanas. É n'"O Poema do Frade" que Álvares de Azevedo exercita, talvez, seu melhor humor cínico, recusando o tedioso emendar que gela a veia, gastando-se na paixão insana do mundo e mostrando-se cético, feroz e niilista: Quebrei os sonhos meus n'alma descrida./E do meio do mundo prostituto/Só amores guardei ao meu charuto.

Trata-se de um donjuanismo redutor, que se incompatibiliza com o mundo contingente e imanente, suspenso no ar como um atleta amoral e alado, disputando incongruências. Álvares de Azevedo alterna inspirações hamletianas, fáusticas e donjuanistas. Inspirado epígono também de Shakespeare, alterna momentos de euforia individualista da concepção do gênio aos de nítida e apelativa dramaticidade do pathos: Da morte no fatal despenhadeiro/Desfolho apenas uma flor sem cheiro! Imagens dantescas ainda perpassam, ao lado das incisivas, reiteradas e permanentes invocações do Don Juan de Byron, o libertino que cria no mistério e mais se afirmava no afundamento do abismo, quando a alma sedenta evaporava!

"O Conde Lopo" é um longo (e extravagante) poema dividido em três partes de oito cantos, com um prefácio onde Álvares de Azevedo exprime suas teorias de poética e de experiências humana e sentimental, suas expectativas sobre a sublimidade da arte, aqui considerada sob o ângulo da queda do gênio, ilustrada com o poema *imoral* de Triboulet, O rei diverte-se, aquele rei-sedutor que a uma engana, a outra estupra, enquanto *baixa* aos prostíbulos, esquecido de sua condição. Também esquecido de sua condição é o próprio Álvares de Azevedo, que, poeta, podia dispensar-se do moralista. Em conseqüência, a razão difere quando o poeta contempla, como a um primor, a criação do Don Juan de Byron para além das considerações morais e, cotejando tais produções com seu "O Conde Lopo", chega a dizer: A razão porque comparei os cantos do meu poema à devassidão dos poetas clássicos foi unicamente para lembrar que há uma diferença entre o imoral e o torpe (*In*: Obras completas, 2000, 373). Acreditava

o poeta, assim, e guiando-se pela sensação da Beleza inerente à obra de arte, que ao artista lhe basta a experiência intrínseca. Classifica o que existe de belo nas personas e obras *imorais*, mas ressalva que há também o imoral que só consegue ser torpe – e tão somente torpe. Como, na maioria, esses critérios são subjetivos, Álvares de Azevedo alinha argumentos no prefácio ao "Conde Lopo", ilustrando-os com exemplos e detalhes igualmente subjetivos.

"O Conde Lopo" é o poema dos endemoninhados, dos impenitentes, dos opostos à lucidez. É poema dos humilhados, moribundos, cobertos de opróbrios, de chagas morais, os que deploram e assistem às amarguras alheias como ao espetáculo onde se requerem as *almas frias*. É impressionante o número de referências (diretas e indiretas) a Byron. O Conde Lopo não tem amigos, como o Childe Harold. Também a impossibilidade psíquica do amor cândido assalta, como eterna danação, essas personas, como se fossem assinaladas pela irredenção: O sentimento cândido não posso/Dar-te, bela – mirrou-mo aqui no peito/O gélido sarcasmo e o fel do escárnio (Cit., 404).

A trajetória donjuanista em Álvares de Azevedo compõe-se, fundamentalmente, da fantasia poético-romântica de que se nutre, Lopo/Don Juan celebrando a taça de férvidos desejos, abraços voluptuosos, mulheres entregues e lânguidas, ansiosas de gozos, vinhos e beijos a transbordar. O poeta e seu protagonista comportam-se como o anjo que se perdeu do Paraíso, ansiando por a ele voltar e lastimando-se pela perda, que julga irreversível. Em homenagem e nênia, Álvares de Azevedo dedica todo o Canto II de "O Conde Lopo" a George Byron. Lopo é noturno amante da lua. O diálogo com o Desconhecido (simbólica e alegoricamente) assemelha-se ao mantido por Mefisto com Fausto e ao de Satã com Macário. O Desconhecido agora se traveste em *Fantasma* cheio de interrogações e comentários maliciosos. Um fantasma de mulher convida Lopo a com ela dormir. Lopo encarna o viciado em tempo integral (bebida, fumo, jogo, devassidão, tédio, descrença, *spleen*), tudo à moda byroniana, peregrina, universal e romântica, impregnada de impulsos dos epígonos, a que se junta a moção de pathos, para comoção do mundo romântico, que patenteia uma compassividade solidária e estética. "O Conde Lopo" centraliza os nervos dos amores contrariados, *traições* e rupturas, os sonhos desfeitos de uma geração de poetas sem rumo ou norte, justificando os cantos danadamente quiméricos, marcados pelo *spleen* e pela deserção.

OS TRÊS AMORES E OUTROS POEMAS DE CASTRO ALVES

No lirismo e na vida de Castro Alves, a atitude donjuanesca parece convergir para uma comunhão. Os biógrafos do poeta costumam atribuir-lhe uma poderosa veia de sedução pessoal e se teriam notabilizado seus casos de amor em Recife, ao tempo da Faculdade de Direito, em que ganha notoriedade o célebre e rumoroso caso com a atriz portuguesa Eugênia Câmara. Do Castro Alves homem, sedutor de moças e instilador de paixões, a ensaística brasileira e estrangeira já se ocupou, bastando lembrar os estudos de Afrânio Peixoto e Múcio Paixão, o do português Urbano Tavares Rodrigues e a biografia romanceada de Jorge Amado. Aqui, vamos nos ater apenas às demonstrações de inspiração do mito donjuanesco na poesia lírica do vate baiano.

Pode dizer-se que o donjuanismo percorre toda a poesia sentimental de Castro Alves, sem que ele tenha dedicado nenhum poema exclusivamente ao tratamento do mito de Don Juan. A emoção donjuanesca será distribuída por vários dos poemas castroalvinos, aqui e ali pespontados por imagens ousadas, imagens eróticas, dirigidas a algum modelo vivo que o poeta colheu em sua vida sentimental. A série de sonetos d'"Os anjos da meia noite" ficou famosa como repositório de sedução. Nela aparecem anjos mulheres que, em versos, o poeta insinua como suas conquistas. Reais ou não, essas personagens conquistadas desfilam nas imagens febris de amor e prazer do poeta e se afiguram criaturas por ele seduzidas: Marieta, Bárbara, Ester, Fabíola, Cândida e Laura, Dulce e Último Fantasma, cuja sombra não se distingue claramente à vista do poeta, que investiga: Quem és tu? Quem és tu? — És minha sorte / És talvez o ideal que est'alma espera / És a glória talvez! Talvez a morte!...

Além dessa série, outros tantos poemas podem ser apresentados como inscrevendo elementos de donjuanismo: "O vôo do gênio", "Boa noite", "Os três amores", "A uma estrangeira", "Murmúrios da tarde", "Pensamento de amor", "Amemos", "Os perfumes", entre outros. Este caráter donjuanesco seguirá curso nas belas palavras encastoadas no verso, palavras que funcionam como um canto seresteiro, ou ao ouvido da amada, para conquistar-lhe os favores. As imagens românticas são mais ágeis e ousadas: Boa noite, Maria: Eu vou-me embora./ A lua nas janelas bate em cheio./ Boa noite, Maria! É tarde... é tarde.../ Não me apertes assim contra teu seio.

Na terceira estrofe de Os três amores, há uma citação direta do Don Juan, em quem o poeta se incorpora para melhor afirmar sua sedução:

> Na volúpia das noites andaluzas
> o sangue ardente em minhas veias rola...
> Sou D. Juan!... Donzelas amorosas,
>
> Vós conheceis-me os trenos da viola!
> Sobre o leito do amor teu seio brilha...
> Eu morro, se desfaço-te a mantilha...
> Tu és —Júlia, a espanhola!...

O modelo desse herói aqui plantado tanto poderia ser romântico, de Byron ou Zorrilla, quanto barroco, de Tirso. Parece mesmo de inspiração byroniana, pois é com este nome — a espanhola Júlia — que o Don Juan de Byron faz sua primeira conquista. Dos três amores apontados no título do poema (que tem três estrofes), as duas primeiras são: Eleonora, de Tasso e Julieta, de Romeu. Nada mais natural que concluir, por conseguinte, que a Júlia de Don Juan, tal como aparece no célebre poema de Byron, é a referida por Castro Alves.

No poema "A estrangeira" — que o estudo de Jorge Amado pretende descritivo do amor que o poeta manteve com uma espanhola a bordo de um navio que o levava de volta à Bahia, onde viria a falecer — o sentimento aberto e alegre conta o amor de Inês, a espanhola, com o lírico narrador. Em "Pensamento de amor", o poeta leva longe seu ideal de gozar o amor da mulher. Entre gemidos e carícias, desejos e paixões, sussurros e beijos, um apaixonado Don Juan declara, afoito: — Amar-te ainda é melhor do que ser Deus. Já em "Amemos", a divinização do amor alcança o paroxismo da glória condoreira e lírica: Oh! amar é viver... Deste amor santo / - Taça de risos, beijos e de prantos / Longos sorvos beber.../ No mesmo leito adormecer cantando.../ Num longo beijo despertar sonhando.../ Num abraço morrer.

Para o poeta que declara: amar é ser Deus ("Amemos"), o donjuanismo é de natureza romântica, mas não mórbida. De formação lírica já na voga do pré-realismo, insuflado de ideais abolicionistas e republicanos, o amor tinha para Castro Alves um sabor concreto

e uma idealização não apenas livresca, ou fantástica. Em que pese o tratamento diluído no aspecto temático do donjuanismo, o cantor dos escravos soube trazer à lírica uma aparência de alegria de amar, de gozar as delícias do amor livre e multiplicado. Menos erudito que o de Álvares de Azevedo, o mito de Don Juan versado por Castro Alves alcança maior base popular e se impregna no substrato sentimental do nosso povo, que melhor entende e fundamenta o fenômeno amoroso de maneira direta e emocionalmente lúdica. Sedutor o homem, sedutor o poeta, se tomarmos ambos como conquistadores de mulheres, catálises de paixões. É assim que, no poema "Consuelo", convida a amada para um passeio por terras de amor, por Itália, França, Inglaterra, Espanha e Grécia, para gozar delícias e prazeres. O poema é dedicado a Agnese Trinci, e representa a súplica do homem apaixonado a quem não lhe aceita a corte abertamente.

Narcisista, como todo Don Juan, o poeta foi, ao seu estilo, um homem preocupado com a aparência. Por isso, conta-se que passava pó-de-arroz nas faces pálidas e prevenia os pais de família, olhando-se ao espelho: Tremei, pais de família. Don Juan vai sair. Sua biografia registra bravura pessoal no episódio da amputação da perna a fim de impedir o avanço da gangrena, numa clara demonstração de estoicismo herói-romântico.

Ideologicamente assente com o estilo, poeta da aventura idealista, seus versos apresentam imagens feminis que denunciam a fixação da libido romântica em seios femininos ("no seio da mulher", "no seio da amante", "no langor do teu colo", "morenos seios", "teclas do teu seio", "o globo do teu peito", "teu seio é vaga dourada", "dá-me o teu seio", "dá-me abrigo nos teus seios tímidos", "não me apertes assim contra teus seios" etc.). Don Juan da morte, em virtude da tragédia pessoal do aleijão que carregou até morrer, Castro Alves encarnou muito bem o espírito de sua época: amou e seduziu pela beleza masculina, fez versos glorificando a mulher e o amor livre, ao tempo em que, corajosamente, tal um guerreiro sentimental, produziu os mais candentes versos de formação libertária, responsável também pela extinção da cruel prática da escravatura em nosso país.

* * *

Filgueiras Sobrinho declara-se *cínico* na composição de um romance poético pouco afeito à sugestão de serenidade proposta por

seu título: A fênix do amor (Bahia: Tip. Poggetti, de Tourinho & C., 1865). Sem ater-se a um costume de época — o do prólogo, em que o autor, invariavelmente, se auto-invoca à condição de explicador das propostas de seu texto ao previsível leitor — o *romancista* lança-se diretamente ao relato, com evidente demonstração de domínio técnico: Há cinco anos entrei em casa de Henrique... Como há sempre órfãos ou enjeitados nesses dramas, a menina órfã Diana é a protagonista das principais imagens do melodrama romanesco, que descarna corações ensangüentados e mortes na alma, além de amores desencontrados, bizarros triângulos amorosos e corações que fazem vacilar as temperanças do gênio.

A personagem principal, Henrique, tem uma espécie de guia de seus vícios: a bíblia de Don Juan, livro do eu-sozinho, diário que traça o perfil de seres humanos chagados pelos desencontros existenciais. O sedutor classifica as mulheres conforme sua idade, cor da pele, olhos e mãos, diagnosticadas para registro de impressões e sensações de corte mítico: E não amava eu todas as mulheres numa só? (p. 26). No encontro Henrique/Luiza há um pouco de satanismo decadentista produzido por um discurso de despeito ressentido. Henrique se vingará das adversidades, seduzindo Luiza, casada com um negociante viajeiro, ocasião em que cantarolará quadras típicas das serenatas de Don Juan, tanto o de Tirso de Molina quanto o de Molière:

> Eu amo as mulheres belas;
> Meu coração é um harém;
> Venham, tímidas donzelas
> E esposas castas também
>
> Eu quero o amor de Virgínia;
> De Heloísa o coração;
> Helena, Aspásia, Lucrécia
> E a feminil criação.
>
> Tragam todas enfeitadas
> Beijos, rosas e canções;
> Arda a mirra da volúpia
> Dentro de seus corações.

Ó minhas pálidas filhas,
Qu'importa da vida o fel?
Vossos olhos têm orvalho,
E vossas bocas têm mel!

Juventude é — primavera!
A vida — o festim dos céus
O amor — a taça doirada
Qu'em vossos lábios pôs Deus.

Flores que abris vosso cálix
Da noite ao doce orvalhar,
Quero beber vossos prantos,
Como os rios — bebe o mar.

Ó minhas pálidas filhas,
Ornadas de riso e flor.
Ressucitamos no Éden,
Quando morremos do amor (33-34)

ÁRIA NOTURNA, DE RAIMUNDO CORREIA

Da trindade reverenciada como a mais representativa do Parnasianismo brasileiro, Raimundo Correia foi o que dedicou maior atenção direta ao mito de Don Juan, seja pela impregnação de títulos e assuntos relacionados às mulheres (Dolores, Filomena, Conchita, Jéssica), seja por referências ao ardor erótico, na forma remissiva de sofreguidão de beijos, orvalho, amor e sonho. Bilac só tratou do tema, indiretamente, ao passo que Alberto de Oliveira praticou uma poesia o menos donjuanesca possível.

Tanto Primeiros sonhos, quanto Sinfonias, Versos e versões e Aleluias, os principais livros de Raimundo Correia, constantes em nossa pesquisa, trazem conteúdo de inspiração donjuanesca, embora apenas em um poema, "Ária noturna", do livro Versos e versões (1884), o tema apareça explicitamente:

Da janela em que olhando para fora,
Bebes da noite o incenso a longos tragos,
Claro escorre o luar... Em sonhos vagos,
Atrás da sombra espreita, rindo, a aurora...

Longe uns dolentes, músicos afagos,
Sentes?... Não é o rouxinol que chora
Nas balsas, nem o vento que desflora
A toalha friíssima dos lagos...

É ele; e vaga toda a noite, enquanto
O luar macilento e o campo flóreo
Tressuam mole e pérfido quebranto...

Não lhe ouças, filha, o canto merencóreo!
Fecha a janela e foge, que esse canto
Vem da guitarra de D. Juan Tenório!

Há um nítido caráter censor e de prevenção, no poema, contra o conquistador. É como se um hipotético pai de família, próprio do espírito formal e moralista do estilo parnasiano, se pusesse a advertir uma incauta donzela contra o terror das casas e dos conventos — o fantástico burlador Don Juan Tenório. A atmosfera noturna, de seresta e balcão, de luar e incenso, quase beira o quebranto romântico, mas é evidente a preocupação realista exatamente no aconselhamento do autor. Não é um estímulo livre e romantizado ao gozo e ao prazer da sensualidade, antes um movimento de cautela, de alerta, de correição de costumes.

É curioso o levantamento de imagens que vão acentuando o perigo da presença do sedutor. Aurora sorridente e cúmplice, janela (aberta), o luar, a princípio claro, macilento, a música dolente, o campo flóreo, a guitarra e o sedutor vagando na noite, o canto merencóreo, tudo isso lembra a zona de encantamento e o clima envolvente da chegada do burlador. O tom sentencioso do poema, porém, trai um caráter de reconhecimento da inteireza do conquistador irresistível. Daí o apelo para que a donzela feche a janela e fuja, senão será tarde demais para escapar ao fascínio do sedutor.

* * *

A passagem do mito de Don Juan pelo parnasianismo brasileiro seria nula se nos ativéssemos apenas aos títulos de suas criações originais. Lidos os poemas dos autores, porém, a impressão inicial se desvanece e o resultado é uma considerável percepção da angústia existencial inscrita em alguns cultores da escola de Gautier, angústia coincidente com aquela típica do Don Juan. Olavo Bilac e B. Lopes, além do Raimundo Correia já referenciado, registram tematicamente a sintonia clivada de danação, aposta ao mito, produzindo algumas imagens de um donjuanismo agonizado pelas dúvidas e hesitações metafísicas e pela constância irremissível de seu destino.

Bilac adverte, no soneto XIV de Via Láctea:

> Viver não pode sem que o fel provasse
> Desse outro amor que nos perverte e engana:
> Porque homem sou, e homem não há que passe
> Virgem de todo pela vida humana.
>
> Por que tanta serpente atra e profana
> Dentro d'alma deixei que se aninhasse?
> Por que, abrasado de uma sede insana,
> A impuros lábios entreguei a face?
> Depois dos lábios sôfregos e ardentes,
> Senti duro castigo aos meus desejos –
> O gume fino de perversos dentes...
>
> E não posso das faces poluídas
> Apagar os vestígios desses beijos
> E os sangrentos sinais dessas feridas! (In: Poesias. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 54)

A notação evidente de dilaceramento do poema corre parelhas com o caráter de impossível retorno do mito à redenção e à paz de espírito. A perda da *virgindade* da natureza humana agrava a sensação de *queda*, do irremisso que assinala a trajetória anímica, uma vez travada a freqüência cumulativa da errância existencial. Bilac como que pressente (ou intui), de forma inconsciente, o próprio trajeto donjuanista nesse poema, evidenciando as marcas da destinação do mito, emparedado ante o duro castigo aos meus desejos, impotente ante

a legenda degradada, contraídas as faces poluídas do herói, arrojado em lamento e banhando os sangrentos sinais dessas feridas.

Em "Na Tebaida", o poeta assume a voz da seduzida, ou seduzido, arriscando-se ao tecido das redes de envolvimento, da irrecusável sensação da presa ante a força e o poder de quem a seduz: Luto: porém teu corpo se avizinha/Do meu, e o enlaça como uma serpente.../Fujo: porém a boca prendes, quente,/Cheia de beijos, palpitante, à minha... (Cit., 88). "Satânia" testemunha um erotismo arrebatador e cheio de ousadias. O discurso abrange a perspectiva corpórea da mulher nua, acentuando-se as características da sedução pelo volume do assalto ao corpo, pela rede de delícias proporcionadas (Lambe-lhe o ventre, abraça-lhe a cintura,/ Morde-lhe os bicos túmidos dos seios) (Cit., 97). É absolutamente surpreendente esse poema de Bilac, quase solto na voragem positivista dos inumeráveis maneirismos do poeta. Poema erótico da mais legítima expressão, cinzelado com aquele apuro formal obsessivo nos parnasianos, de uma arquitetura tão lídima quanto espicaçadora é a disposição da libido encerrada no objeto. Em "Beijo Eterno", é o donjuanista com arroubos quase místicos diante do corpo da mulher, Don Juan impossível de conter, a exclamar maravilhado: que doce é a dor/Que me entra as carnes, e as tortura (Cit., 116). Outro exercício de sedução produz Bilac no poema "Tercetos", onde um amante desvairado recusa-se a deixar o leito da seduzida, desde a noite escura aos primeiros raios da aurora. De "Dualismo", que abre o presente capítulo, pode dizer-se que expressa a qualidade ambígua do peregrino herói da sedução e burla, celebrado de um determinismo fatalista tão tortuoso quanto certeiro. Em "Abstração", Bilac reconhece que há na terra milhões de mulheres formosas,/Ao alcance do teu desejo. Mas o destino gracioso do sedutor é também seu fadário: morrerás, sozinho, entre duas miragens:/As estrelas sem nome – a luz que nunca viste,/E as mulheres sem corpo – o amor que não tiveste! (Cit., 349). Já o insinuante "Penetrália" mais esconde que demonstra o donjuanismo, dissimulado pela recusa em mostrar que amou com desejo fugaz, que brilha e passa, recusa acompanhada da discrição de mostrar os nomes [...] ao sol da praça (Cit., 356).

Onde, talvez, Bilac mais se reconheça donjuanista é no poema "Última Página", modelo de comportamento sexual avultado pela variedade de tipos, estações e circunstâncias. Com ele praticamente se encerra a transfiguração do mito de Don Juan na perspectiva parnasiana:

Primavera. Um sorriso aberto em tudo. Os ramos
Numa palpitação de flores e de ninhos.
Doirava o sol de outubro a areia dos caminhos
(Lembras-te, Rosa?) e ao sol de outubro nos amamos.

Verão. (Lembras-te, Dulce?) À beira-mar, sozinhos.
Tentou-nos o pecado: olhaste-me... e pecamos;
E o outono desfolhava os roseirais vizinhos,
Ó Laura, a vez primeira em que nos abraçamos...

Veio o inverno. Porém, sentada em meus joelhos,
Nua, presos aos meus os teus lábios vermelhos,
(Lembras-te, Branca?) ardia a tua carne em flor...

Carne, que queres mais? Coração, que mais queres?
Passam as estações e passam as mulheres...
E eu tenho amado tanto! e não conheço o amor!

Outro parnasiano a demonstrar sua sensibilidade reativa ao mito de Don Juan é o fluminense Bernardino Lopes, ou simplesmente B. Lopes, instado também pelo Simbolismo de muitas imagens. Num trecho dos poemas de Dona Carmen, um pressuroso amante anuncia:

Bebi, talvez, as lágrimas de Safo!
        Todas as maravilhas
Do teu corpo delgado e florescente
Puseram-me no verso o olor das malvas:
Desde a cabeça italiana e loura
Ao sinal preto das espáduas alvas,
        Como um limite posto
        À indiscrição felina
De meu olhar, quando em lascívia estoura!...
        Cantei a rara e fina
Palidez da camélia do seu rosto.

Das fanfarras florais estava eu farto!
Afivelei os esporins da briga,
Emplumei o chapéu, e monto, e parto!

Eu queria, no entanto,
Uma ponta de ferro na barriga,
Numa peleja bruta,
E lavado em suor de esforço tanto,
Ouvir tambores e o clarim da luta!

(In: Poesias completas de B. Lopes. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1945, p. 134).

No poema "Ária do Gozo", B. Lopes traça perfis das seduzidas de Don Juan, particularmente encarnadas em Dona Elvira. O herói frui a volúpia de um caracol, sentindo-se um dos órfãos do Gozo, de alma apagada (Cit., 30 e 31), absolutamente eivado da impressão de distância dos afetos e indiferença às tragédias pessoais, dilacerando estátuas morais e desafiando a memória dos vingadores: A mim que importa lá fora chova,/Que açoite as frondes o vento em ira!/Sonho, entre beijos, preso na alcova/De Dona Elvira (Cit., 32). No poema "Luxúria", B. Lopes ressalta a colméia de sonhos e desejos (Cit., 78), mas radicalizará sua impregnação do mito de Don Juan num poema do livro Sinhá Flor, absolutamente descompassado com o harmônico conjunto de imagens da obra:

SERENATA

Freme a Noite romântica e propícia
Aos acordes letais da serenata...
Que suspirosa e trêmula carícia,
Que constelado pálio o céu desata!

Chega à varanda. O átrio chameje; e trata,
Desflorando o sorriso da Malícia,
De abrir todo o palácio ao luar de prata...
Cante e fulja a baixela da Delícia!

Que a criadagem nos salões se mova;
Vinho e flores na mesa e outro na alcova,
Ouro e vinho! e um frouxel no leito flóreo:

Guitarra aos dedos, redondilha à boca,
De aventuras de amor na febre louca,
Bate-te à porta D. Juan Tenório (Cit., 82)

Os simbolistas, por seu turno, vestirão o Don Juan de novas e ardentes imagens. Fontoura Xavier, no livro Opalas, destila os saberes do mal que a todos assalta. No "Pomo do mal", aparentemente dirigindo-se à mulher dissoluta, com fragrância metonímica, parece estar falando de perversos salteadores da moral: Dimanam do teu corpo as grandes digitalis,/Os filtros da lascívia e o sensualismo bruto!/Tudo que em ti revive é torpe e dissoluto,/Tu és a encarnação da síntese dos males (Cit., Porto Alegre: PUC/RS, 1984, p. 71). A carapuça cabe aos padroeiros libertinos da contrafação ética, os que dirigem um canto de morte ao ritmo dum sonho e perpetram o poema da carne a dobres de martírio (Idem, Ibidem). O poema insinua um desejo dos instintos satisfeitos para além de qualquer norma sócio-moral e expressa um conteúdo tão singular quanto as imagens e a forma que propugna. Assim se distingue o desejo latente do amador noturno: Morder-te o coração como se morde um fruto! (Loc. Cit.). Do mesmo Fontoura Xavier, os poemas "Noturno" e "Nevrose" caracterizariam ainda a vaga decadentista na figuração mórbida dos sonhos recalcados, da ironia agressiva, da mortalha do amor como sentimento positivo.

Outros simbolistas seguiriam diapasão semelhante. O poema "Mulheres", de Marcelo Gama, tipifica uma permanência temática de imperiosa circunscrição simbólica e imagética, sobretudo na seqüência de modelos convergindo para a notação de decadentismo assimilado distintamente por cada autor. Emiliano Perneta, em Ilusão e outros poemas (Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966), assinala essa impregnação no poema "Punição do Herege" (Tinha de D. Juan a maneira cortês – p. 123), em toda a seção chamada de "Sátiros e dríades" e, claro, na série de oito sonetos dedicados exclusivamente ao mito de Don Juan (Ver *Anexos*). Don Juan encontra-se entre os motivos, lendas e personagens lendárias de maior recorrência no movimento simbolista brasileiro. Mesmo quando não se presentifique como elemento temático direto, faz-se indiretamente relevante quanto ao assunto, conforme testemunha o poema "Alma", do livro A lâmpada velada, de Hermes Fontes:

Eu estou com Platão; a mulher não tem alma!
Alma é grandeza oculta, harmonia interior,
luz íntima. Beleza é forma expressa e calma,
moldada em proporção, em graça, em brilho, em cor.

Ora, para ser bela, a Mulher se desalma:
a alma vem toda à face e esvai-se ao se transpor.
Tu, por exemplo, a quem deponho a Pluma e a Palma,
não tens alma senão nos olhos, meu Amor.

Na essência, a alma te é só lembrança transitória,
insensibilidade espiritual que acalma
a febre, a inquietação dos enigmas do Além...

E está nisso, talvez, a tua maior glória...
Eu estou com Platão: a mulher não tem alma...
E ai de mim, que, de a ter, amo a quem não tem!
(in: Poesias escolhidas. Rio de Janeiro: EPASA, s.d., p. 260-261)

Carvalho Jr. compara as formas opulentas da mulher a um bando voraz de lúbricas jumentas e ainda reconhece movimentar-se por instintos canibais [que] refervem-me no peito. Teófilo Dias pressente o desastre à vista da pressão do teu lábio saboroso, o que faz naufragar a razão em sombra densa. Venceslau de Queirós tem todo um "Poema da Carne" ao desvario do gozo ilícito dedicado. Sua "Missa de Amor" entoa hinos à missa do deleite, o poeta transformado em ministro de teus sonhos raros, convocando à missa de beijos cantantes, rompendo a orquestra do teu sangue! Cruz e Sousa expõe o Cróton selvagem, tinhorão lascivo,/Planta mortal, carnívora, sangrenta no esplendor da carne viva, todos os desejos e sexos expostos, vulcânicos, explodindo no lábio mordente e convulsivo. Os cabelos flavos de Satã se agitam ao contato da carne explosiva em pólvoras e fúria/De desejos pagãos. Uns mais, outros menos, outros nada, o certo é que os simbolistas fizeram reflorescer de motivação e ânimo a têmpera donjuanista, distinguindo-a com as fissuras de uma alma impenitente e galvanizando na forma as expressões litúrgicas de um novo culto: o do herói emparedado em seus próprios descaminhos e na aflição de suas impossibilidades existenciais, anímicas, redentoras.

UMA NOITE DE D. JUAN E *UMA IMPRESSÃO DE D. JUAN*, DE VICENTE DE CARVALHO

Colorido e diverso, sutil e irônico, sensível e lírico, cativante e dominador, assim se definiria o donjuanismo em Vicente de Carvalho. É um dos poetas brasileiros que mais intimamente alcançaram compreender o ideário do mito donjuanesco e ao legendário espanhol dedicou belas dúzias de versos. Há, nos poemas de Vicente de Carvalho, um seguro prenúncio de atração do poeta pelo mito. Em "Velho tema", tal determinação está manifesta de forma a não deixar dúvidas sobre as características de apaixonado sensualismo e atitude de Don Juan:

> Quero que meu amor se te apresente
> — Não andrajoso e mendigando agrados,
> Mas tal qual é: — risonho e sem cuidados
> Muito de altivo, um tanto de insolente.
> Nem ele mais a desejar se atreve
> Do que merece: eu te amo e o meu desejo
> Apenas cobra um bem que se me deve.
>
> Clamo, e não gemo; avanço, e não rastejo;
> E vou de olhos enxutos e alma leve
> À galharda conquista do teu beijo.

No poema "Rosa, rosa de amor", Vicente de Carvalho deixa-nos a impressão do íntimo desejo de fêmea, realçando as principais características femininas que despertam esse desejo. As imagens são audaciosas, de um erotismo pulsante e desnudado, num deslumbramento de formas poéticas que tentam se aproximar das formas que descrevem:

> Ó lábios da mulher palpitante de amor
> Ó lábios que umedecem o orvalho do desejo,
> Doces lábios servis onde abotoa o beijo,
> Prestes a se deixar colher como uma flor;

Ó seios brancos onde a paixão, a ofegar,
Chama a paixão, atrai a carne, acena ao gozo;
Ó seios brancos onde uns olhos de amoroso
Vêem reflexos do céu na ondulação do mar;

Encantos da mulher amada; comovidos
Deslumbramentos; gosto indizível, sabor
Da única hora feliz de toda a vida; amor
Sonho em que a alma é que sente gozo dos sentidos.

Trata-se de um donjuanismo de exaltação à beleza sensual da mulher e o elogio do prazer dos sentidos. Por isso, as imagens que se destacam são dos lábios e dos seios, encantos femininos que acolhem a paixão. Donjuanismo que não se esquece de qualificar de servis os lábios prestes a se oferecerem. O aparelhamento da sedução já se instalou na mulher *palpitante*, cujos seios ofegantes de paixão despertam a fantasia do amoroso. O espírito donjuanesco ainda está presente na análise dos encantos e, sobretudo, na definição da única hora feliz de toda a vida: o gozo, o desejo, o prazer, a posse da mulher. São versos de persuasão, de feliz chamamento à vida, ao lado mais erótico da existência e que atendem ao exclusivo apelo donjuanesco: gozar e gozar. O poeta, porém, idealista, defende que, nesse gozo dos sentidos, quem ganhe seja a alma amorosa, capaz de experimentar toda sorte de prazer mais e mais constante.

Mas onde Vicente de Carvalho se inspirou mais diretamente no mito de Don Juan Tenório é nos poemas "Uma noite de D. Juan" e "Uma impressão de D. Juan". O primeiro é uma vibrante tertúlia do amor noturno, em que o irresistível conquistador vai vencendo a tíbia resistência da amante, atraindo-a para mais e mais amor e gozo. O peculiar do verso de conquista demove a mulher de sua intenção em mandar embora o conquistador, pois o dia já vem vindo e ela teme que os surpreendam em seu quarto. Paulatinamente, o poema vai desenvolvendo a força sedutora de Don Juan, que, retórico, vai minando as fraquezas femininas de uma maneira ardilosa e definitiva. Flagrante mesmo da sedução, em que o conquistador é mostrado em plena ação de persuadir a vítima, esse poema tem seu espírito romântico ainda mais pronunciado pelas imagens e sugestões dos versos, enquanto assenta o herói no instante glorioso de sua arte. A

mulher, vencida pelos protestos de Don Juan, cai-lhe desfalecida nos braços, com ele apresentando-se para fugir e/ou abandonar a casa.

O poema oferece um aspecto pitoresco de Don Juan. Quando Maria, a seduzida, ordena que o herói deixe seu quarto, pois já é dia, ele aparentemente concorda e, num gesto teatral e cômico, ameaça suicidar-se com a espada, o que provoca a definitiva derrota feminina e sua entrega total ao sedutor: Perdida de amor,/ Sigo-te... Sigo os teus passos.../ Vamos! – Leva-me em teus braços!/ A sombra fresca dos ramos / Cobre as estradas em flor... Assinala-se aí a vitória do sedutor, a impossibilidade de as mulheres lhe resistirem aos encantos, ao dom da conquista, à febre da palavra ardente e do artifício amoroso.

Perspectiva diferente segue o soneto Uma impressão de D. Juan. Aqui registra-se um momento de cansaço e desencanto do conquistador, sua hora de fadiga de tantos amores, seu momento de expiação, não dos pecados ou das conquistas, mas da impossibilidade ingênita de amar:

> Gastei no amor vinte anos – os melhores
> Da minha vida pródiga: esbanjei-os
> Sem remorsos nem pena, em galanteios,
> Colhendo beijos, desfolhando flores.
>
> Quentes olhares de olhos tentadores,
> Suspiros de paixão, arfar de seios,
> Conheci-os, buscaram-me, gozei-os...
> Li, folha a folha, o livro dos amores.
>
> Quanta lembrança de mulher amada!
> Quanta ternura de alma carinhosa!
> Sim, tanto amor que me passou na vida!
>
> E nada sei do amor... Não, não sei nada,
> E cada rosto de mulher formosa
> Dá-me a impressão de folha inda não lida.

O desalento do conquistador vem acompanhado de suas reflexões sobre o imenso número de mulheres seduzidas. Os vinte anos gastos, esbanjados, não lhe trazem a angústia do arrependimento, somente

o reconhecimento de que gastou-os em vão. Beijou e colheu virgens e matronas, provocou desfalecimentos, paixões irreprimíveis, gozou mulheres e mais mulheres. Mas, ao cabo desses vinte aniversários de conquistas amorosas, mais velho e certamente mais amadurecido, o sedutor reconhece seu inteiro desconhecimento do sentido do amor, ou do próprio sentimento. Por isso, conclui que cada nova face feminina é página impressiva que seus olhos não percorreram e vai em sua direção, na esperança de encontrar ali o amor inencontrável.

Temos uma interpretação nova do Don Juan. A do herói que, por um momento, pára e olha para trás, recompondo os cacos de seu estratificado mundo. Uma impressão sensível, partida de poeta sensível, com alta vocação para cantar o amor galante, o poema de Vicente de Carvalho atravessa de luz a incorporação do mito de Don Juan em nossa literatura, porque capta o herói em raro momento de lucidez e desconforto. Um Don Juan que pensa estaria mais para Fausto do que para o burlador sevilhano. Mas isso já seria dogma. Aberto às interpretações, Don Juan pode muito bem ser visto como o vê Vicente de Carvalho nesse poema: sensível, reflexivo, cheio de *humour* sem desespero, um reconhecimento de si não sombrio e nem mórbido, finamente melancólico, talvez, enxergando seu destino como algo prometeico. Uma espécie de Sísifo do amor, dotado pelos deuses de todos os encantos da sedução, um amoroso livre e, no entanto, sutil e desencantado por sua inadaptabilidade anímica ao Amor.

Outros poemas de Vicente de Carvalho seguem essa acurada percepção do poeta para com o mito de Don Juan Tenório. Em "Belas, airosas, pálidas, altivas", capta-lhe a indisputada sensação de inutilidade quando o cortejador se depara com a estranha procissão de suas conquistas:

> Belas, airosas, pálidas, altivas,
> Como tu mesma, outras mulheres vejo:
> São rainhas, e segue-as num cortejo
> Extensa multidão de almas cativas.
>
> Têm a alvura do mármore; lascivas
> Formas; os lábios feitos para o beijo;
> E indiferente e desdenhoso as vejo
> Belas, airosas, pálidas, altivas...

Por que? Porque lhes falta a todas elas,
Mesmo às que são mais puras e mais belas,
Um detalhe sutil, um quase nada:

Falta-lhes a paixão que em mim te exalta,
E entre os encantos de que brilham, falta
O vago encanto da mulher amada
(in: Poemas e canções. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944, p. 35)

Como se observa, a multidão de conquistadas não se equipara àquela que o poeta donjuanesco busca. O tema da Mulher Ideal, da Eleita, da Bem-Amada é ainda uma vez revisitado, com a atenção despertada para o peculiar, o singular, o vago encanto verberado pelo amador. Também em suas "Trovas", Vicente de Carvalho preenche o motivo de Don Juan com novas agregações de sentido, pontificando-lhe atributos jocosos e decadentistas de burlador e sedutor sem culpas a expiar, assim defendendo-se:

Ouve: se amor é pecado
Eu, pecador, me confesso
De tudo quanto anda impresso
Em meu olhar enlevado.

Se com isso estou perdendo
A minh'alma transviada,
— Minh'alma não vale nada...
Eu peco, e não me arrependo.

.....

Confesso-me, nada nego:
Amo-te... E nisto de amar-te
Só tenho de minha parte
A culpa de não ser cego.

É meu destino, que queres?
Eu te amo porque me encantas
— Tu, a mais linda das santas
E a mais santa das mulheres (Cit., 175, 178)

Aqui, Vicente de Carvalho incide no complexo sentimental de Don Juan, na forma semelhante à desenvolvida pelo humorista baiano Roberto Correia, que nos Epigramas (Bahia: A Nova Gráfica, Snt.) assim se expressou sobre o mito:

> Sempre o Don Juan se confere
> O poder de não reagir,
> Se no ferro com que fere
> Acaso se vem ferir!...

D. JUAN, DE MANUEL BANDEIRA

> Ser de eleição em cujo olhar a natureza
> Acendeu a fagulha altiva que fascina,
> Tu trazias aquela aspiração divina
> De realizar na vida a perfeita beleza.
>
> Creste achá-la no amor, na indizível surpresa
> Da posse – o sonho mau que desvaira e ilumina.
> Vencido, escarneceste a virtude mofina...
> Tua moral não foi a da massa burguesa.
>
> Morreste incontentado, e cada seduzida
> Foi um ludíbrio à tua essência. Em tais amores
> Não encontraste nunca o sentido da vida.
>
> Tua alma era do céu e perdeu-se no inferno...
> Para os poetas e para os graves pensadores
> Da imortal ânsia humana és o símbolo eterno[11].

A interpretação bandeiriana é decisivamente centrada no Don Juan burlador de mulheres, o de Tirso, muito mais que o de Zorrilla, porque vê o herói na direção do inferno. O poema não engendra um Don Juan, não o traveste em fôrma brasileira, antes cunha a análise lírica e sensível sobre a persona e sobre o mito. Para Bandeira, Don Juan foi um ser humano bafejado misteriosamente pela natureza, que o elegeu filho dileto a hipnotizar as criaturas para o amor e para

o gozo. O mundo cristão que o gerou prometia-lhe o condão dos céus e das maravilhas e glórias da misericórdia divina, mas ele a tudo recusou para formar sua própria ideologia ou filosofia existencial, em que imaginava colher as glórias no amor, na posse da mulher, no desvario do gozo ininterrupto e infecundo.

Desprezando a moral burguesa e escarnecendo das virtudes católicas, Don Juan termina seus dias ludibriado pela procura do Amor, que não encontra. Ama e ama corpos e mais corpos femininos, a todos burlando e a todos abandonando, sem jamais descobrir uma alma que o possa satisfazer e o pacificar junto à vida. Alma desviada, caída, anjo mau que era bom e que, finalmente, foi juntar-se aos belzebus, Don Juan, no entanto, para Bandeira, permanece em eterno estágio, simbólico da angústia humana do amor, um desafio intelectual e afetivo para poetas e pensadores, que o reinterpretam e reconstituem, sem conseguir definir-lhe os justos e exclusivos contornos míticos e simbólicos.

Conforme insinua, o poema compreende Don Juan como um mito literário, um enigma a desafiar decifrações. Tal como o demônio católico, que morava na mansão celeste e de lá fugiu por recusar as glórias e benesses do Paraíso, Don Juan reinstaura outros mitos, os de recusa à sabedoria cristã pela escolha de um mundo à parte. No caso do sedutor espanhol, porém, o mito se amplia por força de sua constituição humana e seu plasma psicológico. Ele escolhe o gozo e a burla como ideário de vida; e só existe, como mito, nessa direção, confundindo a nossa psicologia e nossa formação ética. Situado na zona do proibido, da repressão às liberdades do sensualismo e do erotismo desenfreado, ganha maior importância e significado. Perderia substância se habitasse um mundo em que todas as conquistas amorosas não estivessem sob o crivo da moralidade e da religião. Num mundo consentido, de múltiplas conquistas mas sem burlas, Don Juan fatalmente desapareceria, porque todos poderiam sê-lo e porque a figura da angústia amorosa não teria razão de ser. A angústia humana do amor é fruto do interdito.

[11] (*In*: A cinza das horas. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Aguillar, 1974, p. 127).

OS ARREPENDIMENTOS DE D. JOÃO, DE MEDEIROS E ALBUQUERQUE

Espírito cético, intimamente influenciado pelo Decadentismo simbolista, cujo pai é o Charles Baudelaire de Les fleurs du mal, Medeiros e Albuquerque, como n'A arte de conquistar as mulheres, mostra-se descrente no amor como categoria espiritual durável e sólida. Este poema interpreta um Don Juan duplamente arrependido. O arrependimento de uma vida pregressa voltada à burla e à desonra das mulheres, procurando corrigir-se do passado e indo amar somente aquela que considera a mulher ideal, a finalmente encontrada; e o arrependimento posterior e conseqüente deste primeiro, que é o de ter-se entregue a uma só mulher, pois todo amor durável é tedioso ou infiel:

> D. João, de gozo em gozo, a alegre vida arrasta.
> Seu furor de prazer nada suprime e apouca.
> Mal acaba, a sorrir, de beijar uma boca,
> logo outra boca o atrai. Nisto se exaure e gasta.
>
> Mas um dia afinal alguém lhe diz que basta
> um só amor – e até que uma existência é pouca,
> se ele é grande e sincero. A sua vida louca
> D. João, para o prover, arrependido, afasta.
>
> Acha a mulher ideal, a mais bela, a mais pura,
> a melhor. E ele ama e é amado. E, entanto,
> acaba por notar que todo amor que dura
>
> dá em tédio ou traição. E D. João, num gemido
> de saudade, a lembrar da antiga vida o encanto,
> se arrepende com dor de ter-se arrependido...[12]

Poema que se divide entre a revolta decadentista e a ironia sáfica, este soneto representa o amoralismo, que, sob o influxo baudelaireano, foi uma das vertentes de nosso movimento simbolista. Invoca o mito do sedutor burlesco, acrescentando-lhe elementos cínicos e lascivos, gasto em múltiplos amores, furiosamente amoral na burla, como na

conquista e no prazer. Emprestando ao herói o condão renascentista e camoneano de revalorização do amor, enseja-lhe a possibilidade de recuperar-se, pelo espírito idealístico de um só amor, com a mulher ideal, para, ao fim, confinar o herói num desencantado acesso de impotência e intransponibilidade do sentimento donjuanesco, pois remete-o de volta à angústia da procura, amargura ainda mais dilacerada pelo duplo arrependimento.

Trata-se aqui de um poema enquadrado no espírito de profanação, muito próprio das primeiras correntes do nosso Simbolismo e, em especial, do cantor das Canções de decadência. Profanação do valor humano do amor, daquilo que o poeta descrê com uma extraordinária força negativa, cética que é e cínica, talvez. O Don João não passa de um caudatário dessa força. Fruto de outro decadentismo – o do embate entre o racionalismo e o repressivo barroco – o mito do espanhol conquistador de mulheres cede passo à razão e impele a colheita cristã ao pacífico de um só amor. Ao demonstrar a impossibilidade de Don Juan pertencer a uma só mulher, o poema demonstra também a proposta do amoralismo decadentista, que não crê senão no sensualismo e refuta a natureza humana capaz da permanência amorosa. Este, no entanto, é apenas um dos donjuanes simbolistas – herói que se remete ainda ao cínico da burla ininterrupta, por crer impraticável o devotamento a um único amor.

D. JUAN E OUTROS POEMAS DE EMILIANO PERNETA

Ao lado de Medeiros e Albuquerque, Emiliano Perneta é dos que mais se interessaram, na poesia simbolista, pelo mito de Don Juan. Dedicou-lhe nada menos que oito sonetos consecutivos, todos de 1903 e versando sobre o mito donjuanesco de maneira sensível e particular. São eles: "D. Juan", "Não sei que poeta...", "D. Juan, mas porque foi...", "Um dos sonetos de D. Juan", "Outro soneto de D. Juan", "Ainda outro do mesmo autor", "Ainda outro...", e "E finalmente o último..."

O primeiro deles traça um retrato de corpo inteiro da legendária personagem espanhola, cuja sombra gerou desesperos e arrastou

[12] (ALBUQUERQUE, M. Fim. Rio de Janeiro: Revista do Brasil, 1921, p. 154-155).

consigo centenas de mulheres. Nenhuma lhe escapou, a todas ele mordeu de beijos / Enraiveceu de amor, poluiu de desejos, como um louco furioso em busca da embriaguez que nunca veio. Cruel, nervoso, pessimista, Don Juan passou-se às centenares experiências amorosas, sem nunca satisfazer-se. Aqui, o poeta mantém-se fiel aos cânones da escola simbolista e faz de Don Juan quase um réu neurastênico, alguém sob impulso irrefreável, infeliz e sem esperanças, que toma posse da mulher como se o animasse uma fúria diabólica, mortal, terrível, oriunda de uma vontade nunca satisfeita.

O segundo poema, "Não sei que poeta..." é, na verdade, uma resposta à versão de Guerra Junqueiro, A morte de D. João, aquela que põe o mitológico herói sob andrajos, faminto, sem orgulho, sem glória e sem beleza. Perneta faz a defesa de Don Juan como herói simbólico de um sonho, cujo ideal não passa de miragem e, como tal, serve a mitificar um aspecto da condição humana. Protesta contra a iconoclastia e filosofia plebéias do modelo do poeta português, acusando-o de fruto de leitura equivocada quanto ao destino de Don Juan, pois compreende o mito apenas de uma maneira positivista e hierática.

"D. Juan, mas porque foi..." incorpora-se ao veio decadentista do Simbolismo brasileiro e mostra o herói absorvido pela sombra do veneno de sua vida, impossibilitado de conhecer a limpidez e a brancura da alma de lírio, só podendo curtir o desejo letal e o fel da paixão desenfreada e inextinguível. O poema testemunha Don Juan como uma vítima, cujo destino trágico o impele ao lodo e à impureza. Daí repontarem imagens de vermes e de serpentes, de fel e de veneno.

Do terceiro ao oitavo poemas, Emiliano Perneta põe na boca do herói sua própria destinação aventureira, de mulher em mulher — com a paralela amargura de não poder possuir o bem supremo da alma, junto a uma só amada, longe da embriaguez, da orgia, das ânsias do beijo e do desejo. É o próprio herói que se exprime em versos sofridos, expondo as vísceras de uma dor lancinante de não poder amar, senão corromper-se na posse de corpos e mais corpos de mulher. Seu desespero atinge o paroxismo do ódio e da revolta quando diante de uma nova conquista, ou de uma antiga seduzida, que lhe surge a lembrar seu destino inexorável. O herói declara então sentir mais ódio talvez [...] do que amor. E, a cada nova amante, nova agonia, a cada nova conquista, nova ilusão. De qualquer forma, a cada nova mulher, Don Juan se lança a novo corpo feminino. Mas, nova

ilusão e nova esperança se evolam, como acendendo e apagando a luz da hora tardia do sedutor, que abre os olhos à esperança e, a seguir, os fecha ao certo pesar. Cansado de tanto perseguir e tanto gozar, o herói se abate diante de seu próprio símbolo de paradoxal solidão e ingente ubiqüidade. O que o faz suspirar, mesmo estando no gozo de uma dona, em ânsia e desespero por outra mais além.

O donjuanismo em Perneta é simbólico de um estigma, de um profundo e trágico estigma, que não liberta o herói para a vida, senão o condena ao eterno seduzir, gozar e abandonar corpos femininos. Don Juan passa assim de sedutor a seduzido, implacavelmente perseguido por uma legião de sombras femininas, como almas penadas. E mesmo quando intente parar e encontrar o sossego de um único amor, prometeicamente não o conseguirá. Um deus terrível lhe dará nova disposição para a aventura e nova ânsia com que carpir seu inflexível destino.

Essa tragédia pessoal do herói escapa ao molde do Don Juan primitivo. Esse, alegre libertino votado à vida e ao ar zombeteiro da existência, derrotado apenas pelas forças do Além, passa aqui a sofrer seu próprio inferno na fatal e trágica destinação. O feiticeiro que não sabe o que fazer para parar a mágica, assim parece desenhado o perfil donjuanesco para o poeta paranaense Emiliano Perneta, que aprofunda o mito entre nós e dá-nos novas fontes de reflexão e análise.

A SERENATA DE D. JUAN, DE PÉTHION DE VILLAR

O poema, datado de 1901, traz como um sub-título indicativo — "Música de Mozart" — entre parênteses, que revela conhecimento, pelo autor, da ópera Don Giovanni, cujo libreto, de Lorenzo Da Ponte, influiu também, curiosamente, na concepção de alguns donjuanes. É sobre esse libreto, aliás, que Péthion de Villar vai citar o lacaio de Don Juan, Leporello, e faz ouvir-se no ar a guitarra envolvente do sedutor. Outros pontos de aproximação com a ópera mozartiana são a voz ardente do seresteiro e os floridos balcões onde as mulheres se debruçam ao luar para ouvir o temível conquistador:

> Noite aromal e quente: escondida na sombra,
> Plange de D. Juan dulcíssima guitarra...
> Linda canção de amor, que as virgens malassombra
> E os pobres corações como rolas agarra!

Como é triste essa voz, diabólica e bizarra!...
Leporello sorri, deitado sobre a alfombra;
Sabe que a honra mais firme, ouvindo o amo, se escombra
E o mais rijo punhal no seu punhal se esbarra.

Ao som daquela voz que, tatalando as asas,
Nos seus peitos inflama um runimol de brasas
E dos beijos provoca o perfumado bando,

Dos floridos balcões, silentes, de mãos juntas,
Sonâmbulas de Amor, brancas como defuntas,
Mulheres, ao luar, se debruçam chorando...[13]

Um aspecto curioso a destacar neste poema: a inclusão de Leporello. Esta personagem não aparece em nenhum outro poema visto até aqui neste estudo e em todo o material que reunimos, com exceção da peça de Guilherme Figueiredo, em que o lacaio aparece como um pícaro e endemoninhado ajudante de ordens do Burlador.

O clima noturno e misterioso do poema de Péthion de Villar, a presença de sombra, de guitarra e canto fazem intencional a influência de Mozart. O odor de fêmea, inscrito no Don Juan mozartiano, também aqui se transplanta, com a voz do sedutor, a sua canção inebriando as donzelas e fazendo-as cativas mesmo à distância. A voz triste do seresteiro, que seria um atributo levemente romântico, voz diabólica que assombra as acordadas e desperta as dormidas, canta com a bizarra complacência do escudeiro Leporello, que do amo conhece todos os recursos. Ao trino da voz e da canção, mulheres se debruçam nos balcões, presas ao sortilégio da presença irresistível de Don Juan.

Há uma aproximação evidente entre este poema e aquele "Ária noturna", de Raimundo Correia. A diferença está em que o do poeta parnasiano é pouco desprovido do *humour* simbólico inscrito neste de Villar. Raimundo Correia adverte a donzela à janela para que se cuide, fuja daquele canto, não ouça do sedutor a balada terrível, do contrário a ele se entregará inapelavelmente. Péthion apenas observa, descreve, compondo a atmosfera de seu poema com uma intensa magia, como se, num transe hipnótico, testemunhasse o perigo da passagem do

burlador e nada pudesse (ou quisesse) fazer, senão testemunhar e descrever. Menos moralista e mais aberto ao símbolo mítico, o poema da serenata donjuanesca apreende o oculto mistério de Don Juan e o expõe, não pelo racional, mas pelo simbólico.

D. JOÃO D'AMOR, DE DOMINGOS DO NASCIMENTO

Mais uma vez, a passagem fulgurante e arrebatadora do conquistador que rouba noivas e faz plangir seu violão, vem fazer o tema de poeta simbolista. Don Juan, de olhos vagos — duas fontes lacrimais —, que se esconde e aparece, acompanhando uma procissão, é o ladrão do sossego de todos e, particularmente, da noiva tão bela em seu vestido. Roubada e entregue aos encantos de tão irresistível embusteiro, Rosa, a noiva, vai ao patíbulo do abandono, à morte certa pela burla para onde a condena o conquistador.

O poema de Domingos do Nascimento contrapõe a serena beleza das pessoas na procissão do casamento com a aparência furtiva e embuçada do Dom João d'amor, que acompanha ao violão o gemido dos ventos em horas tristes e melancólicas. É investido dessa melancolia dos saudosistas que o poeta coloca a figura de Dom João interferindo na felicidade dos simples. Insinua a morte da noiva, com véu de noiva para o céu, depois de ela ter sido arrebatada pelo sedutor: — Antes trocasses, noiva, o teu caminho!/ Antes trocasses o teu véu!

Ritmicamente desenvolvido como se fora uma balada, "D. João d'amor" descreve no ar a sinuosidade dos sortilégios da conquista donjuanesca. A presença do sedutor se compadece na configuração da atmosfera e introduz um elemento de choque e de suspense nas ações corriqueiras onde haja mulher. A dama, que vai alegre para o seu casamento, tão logo veja Dom João d'amor, vergará o torso como um chorão. Dom João a assalta, prende-a fortemente e a seduz pela simples presença e passagem: Que dama é aquela que vai sorrindo,/ Mas verga o torso como um chorão?/ É D. Rosa que nunca mais / Será – mais nunca! Rosa em botão! Adiante, o poeta perguntará, insinuando, na resposta, a irresistibilidade do conquistador: Quem lhe roubara o coração?/ - D. João.

---

13 *In*: Poesias de Péthion de Villar. Poesia completa (1978), p. 287.

MADRIGAL DE DON JUAN, DE MARTINS FONTES

De Martins Fontes, segundo indicado por José Carlos de Macedo Soares, em seu ensaio sobre o criador de Don Juan Tenório, há mais dois poemas que tratam tematicamente do sedutor de mulheres: "A canção final de Don Juan" e "Julgamento final". Lamentavelmente, sem embargo de uma intensa pesquisa por bibliotecas públicas e algumas particulares, não logramos encontrar os poemas sob os títulos referidos pelo ensaísta. Logramos, no entanto, encontrar esse "Madrigal de Don Juan", que o poeta santista inclui em seu livro Verão, de 1917.

Do mesmo poeta, porém, é mister lembrar a impregnação donjuanesca inscrita em outro poema, do livro Vulcão, de 1926, com o título "Guitarra", cujo conteúdo latente deixa antever um misto de Don Juan na angústia do verso que declara ser impossível conhecer bem a mulher. É sensível a influência da personagem famosa na composição do poema, o que começa pelo título e permanece pelo clima que se insinua no sentimento do poeta:

> Ingênuo é quem neste mundo,
> Donjuanesco, supuser
> Que há muito conhece a fundo
> O coração da mulher.
>
> Ingênuo, sim, sem critério,
> Inexperiente amador,
> Porque a mulher é o mistério,
> E o mistério é todo amor
> (...)

É como se o poeta, antevendo a força imanente do percurso de Don Juan no embate contra as mulheres, compreendesse e até justificasse a experiência amatória do conquistador, que não pretende conhecer, mas só gozar e burlar a mulher. Porque a mulher é o mistério, e no mistério reside o amor, Don Juan é um avaro do mistério, amando na mulher o que ela tem de misterioso e amorável.

No "Madrigal de Don Juan", Martins Fontes percebe um herói atormentado pela busca infindável e infrutífera da mulher ideal. O poema perfila o mito cantando as excelências da beleza feminina,

beleza que, afinal, de nada lhe serve, pois o herói procura a alma companheira, que não irá encontrar jamais. Depois de louvar os encantos da mulher, que confessa ser a mais pura entre todas as flores,/ Que ao acaso colhi, desfolhando os amores, Don Juan reconhece que ela, como as outras, vivera um minuto apenas em suas mãos, murchada já ao calor dos beijos. E revive, pela descrição reveladora de sua personalidade, todo o perfil com que se marca seu modelo estrutural de sedução atávica:

> Ingrato, como sempre, eu te amei por costume,
> E esqueci-me depois de aspirar-te o perfume...
>
> Sou como alguém que visse espelhar-se uma estrela
> No abismo de um paul, e deslumbrado ao vê-la
> Mergulhando no lodo em que essa luz se inflama,
> Levantasse na treva as mãos cheias de lama!
> — E que os olhos fechados, e no horror de perdê-la,
> Continuasse ainda a ver essa longínqua estrela!

O herói segue demarcando os infinitos limites de seu devir existencial, sem divisar qualquer outro signo de vida senão a paixão de uma mulher sonhada. Não arreda caminho diante dos obstáculos que ferem a sua busca e não recua em face dos perigos que cercam a imagem modelar que persegue. Incansável, Don Juan aqui é um fantasma do insolente burlador primitivo, aquele que não admitia refletir sobre suas próprias trajetórias existenciais. Aqui, ele não só reflete sobre sua singular destinação, como ainda a expõe, edipianamente, na curiosidade de desvendar o enigma de sua tragédia futura:

> Quero, incessantemente, alcançar o impossível!
> Tenho a dor do ideal, a ânsia do inatingível!
> E pela perfeição, que ainda encontrar não pude,
> Injurio o pudor e profano a virtude!

O poema acelera a angústia donjuanesca dessa procura, porque marca-a de uma configuração mística, baseada numa fé e numa certeza do herói em encontrar na terra a beleza além do sublime, beleza divina que ele contempla e ama apaixonadamente, mas que

não conhece. Querendo fundir a mulher num complexo de beleza de corpo e de alma, querendo desesperadamente encontrar na carne da mulher o esplendor da poesia, o herói sente e sabe que sofre o flagelo de sua paradoxal diferença dos outros mortais. E, no entanto, permanece perseguindo o objeto de seu desespero e, conseqüentemente, possuindo cada corpo de mulher, tomando-a de beijos e paixões infindáveis, sem jamais encontrar a Desejada.

Sem desanimar, sem desistir, no esforço de domar o seu infausto destino, o herói segue o seu percurso de eterno sedutor do eterno feminino, mesmo considerando infernal o martírio a que se condena. Jura conseguir aquela que procura. Persegue sombras e símbolos, obscuras lápides onde espera descobrir o definitivo diamante; elege altares e louva a Arte; rompe as cadeias sensuais de todas as conquistas; e ama apenas o Amor. O herói ouve, por fim, a diabólica voz de Ahasverus-Satan a murmurar imprecações. Buscar o amor é buscar o céu, segundo essa voz. Cada mulher que Don Juan beija dá ao herói a visão da alma perfeita. Mas essa visão é filtrada pelo remorso do sedutor, que não poderá encontrar nenhuma alma perfeita, simplesmente porque esta não existe. Ahasverus-Satan então maldiz o sonhador, cuja alma sombria e luminosa prefere a tortura de amar a todas as mulheres.

Martins Fontes pratica no poema a mesma interpretação de que partiu Emiliano Perneta em seus oito sonetos sobre o tema. Ao sedutor endemoninhado é impossível transpor as linhas de seu destino e, por isso, vê marcado de tragédia pessoal o que antes não passava de alegre libertinagem, adorável Dom de conquistar e seduzir as mulheres. Assim, a alegria pela múltipla possibilidade de fazer da vida um caderno de posses e gozos, prazeres e burlas, torna-se, no drama incontornável da destinação, a herança trágica de um obscuro neo-barroquismo: o castigo de amar a todas e não alcançar a alma de nenhuma.

CREPÚSCULO DE D. JUAN, DE OLEGÁRIO MARIANO

> Velho e vencido, ao termo da jornada,
> Humilhado por tanto amor inglório,
> Chora num por de sol D. Juan Tenório,
> Tendo às mãos a guitarra espedaçada.

Que lhe resta da vida? Um quase nada...
Amor? Deslumbramento transitório.
Sonho? Desejo inútil e irrisório.
Glória? O contato da mulher amada.
Agora a solidão e este infinito...
Grita: o silêncio lhe estrangula o peito.
Tenta chorar: as lágrimas secaram.

Que importa que ninguém lhe ouça o queixume,
Se lhe resta a saudade que é o perfume
De todas as mulheres que passaram?!

O soneto recupera a mesma interpretação que atrás vimos de Vicente de Carvalho em "Uma impressão de Don Juan". Registra o ocaso do herói, a dolorosa solidão da velhice e a derrota de alguém eternamente apregoado como vencedor. Mariano não dissimula o largo tom sentencioso que assinala o seu poema. Vale como uma espécie de castigo, ao final da linha da vida, no por do sol existencial, para um burlador que desonrava e ofendia vítimas de seu poder de encanto e sedução. Esse tom, porém, permanece até o final do primeiro terceto. No último quadro do soneto, o poeta interpõe o bálsamo da saudade, a imagem de tantas conquistas femininas que fizeram a glória de Don Juan, para calcinar a ferida, o queixume final, cicatrizar o lamento do herói desesperado em seu grito e em seu choro.

As imagens do fracasso derradeiro do herói (velhice, derrota, humilhação, choro, crepúsculo, guitarra espedaçada, sentimentos do ilusório, do efêmero, do vazio, solidão e dor) são metáforas antitéticas de todos os símbolos de sucesso do guerreiro do amor, aquele que levou a vida a subjugar todas as mulheres. Ao herói, velho e cansado, abatido ante uma força maior – o tempo –, resta chorar a dor e o desencanto de uma vida ora findando – uma vida, enfim, de que ele experimentara os pedaços mais simbólicos de poder e de amor infecundo e transitório.

Don Juan, vivendo de saudade – único perfume de uma existência coberta das flores da conquista, não deixa de ser uma renovada recomposição do herói. Aquela que surpreende o mito em seus haustos finais, ante o amargo advento da velhice e da morte – a última conquista.

ANGÚSTIA DE DOM JOÃO, DE MENOTTI DEL PICCHIA

O poema de Menotti, de 1928, representa um inspirado diálogo entre dois mitos literários: o Fausto – sua lógica demolidora e metafísica – e a humana transparência do Don Juan – sua angustiada busca de amar, em todas as mulheres, o sonho de uma eleita e preferida. A angústia de Dom João tem antecedentes romântico-parnasianos n'A comédia da morte, de Théophile Gautier, 1838, quando Don Juan e Fausto passam em revista suas vidas, ações e reações, em ritmo oscilante entre a nostalgia e a inveja. No poema de Tolstói sobre Don Juan, em 1860, há uma fusão de elementos do Fausto e do Don Juan, com o Burlador merecendo a intercessão de um coro contra Satã, no sentido de ativar sua salvação. Também o Don Juan und Faust, de Christian Dietrich Grabbe (1829) justapõe descobertas dos dois mitos sobre o *ser* de cada um.

Reafirmando, na procura desesperada e aflita de Don Juan, a partir da pluralidade das mulheres que conquista e depois abandona, a mesma solução de busca angustiada e permanente do Don Juan vário e inconsútil da tradição literária, Angústia de Dom João mostra um herói trágico que aceita, se estimula e se conforma à pluralidade do prazer, pelo prazer e pelo engano, na busca desesperada do amor e da Amada. Dom João é aquele que se nutre da burla e do prazer, da conquista e da posse, do tédio e do abandono, mas principalmente da reiterada procura da Eleita.

O poema se abre inscrevendo um cenário de claridade ofuscante na noite (branca de luar) e num jardim (branco de malmequeres). Fausto, o lógico, cerebral e curioso Fausto, espera Margarida sob o balcão. Da noite e da distância, surgem o canto, a voz e o lamento de Don Juan, junto à angústia permanente do amor às mulheres, a procura do sonho, da inencontrável Amada: Existes – mas não te vejo / és bela – não te conheço / amo-te e – não sei quem és!

A voz de Don Juan anuncia sua inquietante descoberta da impossibilidade do achamento daquilo que procura (Por cidades, por aldeias,/ minha sina é procurar-te). Admite a pluralidade da Amada, a repartição que dela faz a Natureza nas muitas mulheres que ele goza, e, apesar de lamentar seu eterno desencontro, diz a si mesmo, em invocação, para sempre fugir e nunca dar-se à vista a Amada, pois sua sina é procurar e descobrir o sentir que morre a Amada,/ quando se encontra a Mulher!

Seguindo-se a essa introdução, Don Juan aparece e trava com Fausto o diálogo que consubstanciará o *leit-motiv* do poema: o debate entre a razão e a emoção, o lógico e o lúdico, o metafísico e o instintivo da experiência humana. Fausto é o inquiridor e Don Juan, o inquirido, que responde sobre sua destinação trágica, sua procura e descoberta da inexistência do amor, seu canto triste e desencantado. De inquiridor a inquirido, Fausto declara-se potencialidade suicidante, eternamente à espera de uma mulher (Margarida) que não virá jamais, mulher a quem ama por senti-la intangível, imaterialmente. Fausto é o que ama a indecisão, o desconhecido, o amor pelo amor, o poder, o ideal. O descompasso de interpretação da realidade amorosa assume caráter conflitante entre as personalidades de ambos, que mutuamente desconfiam da incapacidade do outro em amar. Don Juan, sem cálculo, ama e ama uma após outra de suas mulheres; goza-as e depois, pelo tédio, abandona-as. Fausto delibera que os amores de Don Juan não passam de cega exaltação dos próprios sentidos.

Após acentuado silêncio e de os malmequeres refletirem ainda mais a brancura da noite de luar, Don Juan concorda aparentemente com Fausto (muitos corpos possuí à procura de uma alma). Desalentado, reconhece que bebeu do amor os mesmos licores; mudou de taça e o licor permaneceu o mesmo. Reconhece ainda que nenhuma mulher encarna o seu sonho e que, cansado de amar, na verdade nunca amou. Resumida sua história, Don Juan acha-a vulgar: o sorriso, a mulher, a conquista, o olhar, a fala, o corpo, o beijo, a febre, o delírio e, por fim, a posse, após o que um bocejo...um cansaço e um arrependimento!

Fausto, ao contrário, acredita que o amor consiste na dor de se querer tudo o que não existe... Defende o inalcançável, o etéreo, enfim, a abstração da experiência humana e do amor. O diálogo vai ganhando intensidade entre lances metafísicos, do intemporal e do abstrato contra o instinto, a emoção, o subjetivamente concreto dos sentidos humanos. É assim na interpretação do beijo. Enquanto para Fausto, o beijo é como a flor na ponta de uma rama, para Don Juan o beijo é tudo! Um contato sublime / que tem gosto de amor e tem gosto de crime! Se, para Fausto, beijar é suspiro suave a desfazer-se em nada..., para Don Juan é febre [...] é a vida da esperança.

Desiludido, Fausto não acredita na glória do sonho de amor, glória eleita e ansiosamente buscada por Don Juan. Sem apego à emoção, lança em rosto de Don Juan a sentença cruel de que este partiu

a procurar na terra um bem que não existe. Don Juan rebate-lhe a desesperança apelando outra vez para a exacerbação dos sentidos, para o número de conquistas de corpos, de lábios femininos. Sem, no entanto, alcançar o sonho de sua vida, a glória do seu amor, Don Juan permanece buscando.

Mais ao final do poema, o debate entre as forças da razão, da lógica cerebral do "velho" Fausto e a humanidade transparente e instintiva de Don Juan despontam como elementos vitais. A brancura do malmequer desfolhando-se é simbólica do amor inatingível de Margarida, para Fausto. Distante desse amor suspirado e sem conseqüência, desprezando toda lógica, toda moral, todo racionalismo, pela eleição de seu sonho, seu ideal de Amada buscado em todas as mulheres que goza, Don Juan não sabe ao certo o que deseja, mas, acreditando seja coisa tão vasta que não caiba num corpo único de mulher, declara-se ainda em busca de todas as amadas para completar sua desesperada ânsia da Eleita:

> eu, fragmento a fragmento, a amada recomponho,
> pois, em cada mulher, há um pouco do meu sonho!

NA FICÇÃO

Apesar de pouco representativo, o donjuanismo na ficção brasileira ocorre em algumas de nossas mais importantes obras, de maneira a compreender alguns bons momentos. Com Alencar, n'As minas de prata, na figura do padre Gusmão de Molina, elemento donjuanesco com tinturas barrocas e modelo de sedução instalado na personalidade instável e terrivelmente inteligente do padre — que passa de uma a outra experiência de vida sem apegar-se a nenhuma delas, até descobrir na Companhia de Jesus o elemento de poder que persegue. O Romantismo inicia, assim, um ciclo de incorporação temática do Don Juan, que se prolonga até a contemporaneidade de um João Ubaldo Ribeiro, segundo o que nos foi possível investigar.

À parte as obras que adiante avaliamos quanto à sua impregnação donjuanesca, donjuanismo existiria também em outras que achamos oportuno referir, sem embargo da leveza que o tema inspira no tratamento.

Donjuanismo existiria, por exemplo, no Amor sagrado e amor profano, de Afrânio Peixoto, ainda que diluído entre as histórias de fundo amoroso de cunho moral. À pergunta se batera com muita força na mulher que há pouco espancara, a personagem José se lamenta diante da resposta afirmativa: Mau...Diz um provérbio espanhol: Pode bater em mulher, se queres boa amante; mas não muito — não te largará nunca. Citação explícita de Don Juan entre glosas de José: Amanhã os jornais diriam que marido enganado, depois de castigar a esposa, lhe havia alvejado o amante, e estava D. José *classé* D. Juan. Em outro momento, na crônica "A arte de escolher", Afrânio Peixoto desenvolve a teoria da ruptura nos casos amorosos, com base na concessão de razão às vítimas: É o que deve fazer Don João, sobrevivente a mil rupturas, porque de mil agravos culpado. Sobre a fealdade no homem, o autor a descaracteriza, acreditando que Don Juan não precisa ser belo, basta-lhe ser ousado.[14]

O tratamento donjuanesco em Jorge Amado é mais de referência passageira, sem desdobramentos conseqüentes na ação do romance. Surgem e desaparecem mulherengos que mulherengos permanecem, alguns com perfil pouco característico, como Baldo, o Antonio Balduíno de Jubiabá, rufião e *boxeur,* que sai da penúria existencial para o pleno ativismo político. Baldo exerce seu donjuanismo entre as mulheres da Bahia — de Joana, a sem dentes, a Maria dos Reis, da cantora de circo Rosenda Rosedá a outras tantas que povoam o mundo do proletariado urbano e suburbano de Salvador. O caráter donjuanesco aqui, porém, é sempre acidental, sem conseqüência no destino final da obra.

Esse mesmo caráter será observado quanto ao famoso mulherengo Tonico Bastos, filho do coronel Ramiro Bastos, em Gabriela, cravo e canela. Sua ação sedutora transparece no bloco narrativo do romance, em retrato pintado pelo narrador: Tonico Bastos, o homem por excelência elegante da cidade, olheiras negras e romântica cabeleira de fios prateados, o paletó azul e a calça branca, os sapatos brilhando de lustro, um verdadeiro dândi.[15] Pronto sempre a parecer Narciso, cioso de seu ar irresistível, a fama de conquistador como razão mesma da vida, Tonico, no entanto, resulta um poltrão, marido medroso da senhora gorda, atormentado pelos ciúmes da mulher, que empalidecia e perdia a coragem ao simples assomo da patroa — numa clara expressão do mais funeral antidonjuanismo. Sua façanha mais desenvolta,

no entrecho do romance, dá-se por seu envolvimento com Gabriela, quando é flagrado por Nacib e é por este batido e escorraçado. A este episódio, aliás, tão logo soube, a cidade de Ilhéus cobriu Tonico dos piores impropérios, desmascarando-lhe a má-fama: O Tonico Pinico / don Juan de puteiro / se fudeu por inteiro / — Tu és bem casada?/— Eu sou é amigada,/ E levou bofetada / O Tonico Pinico.[16]

O maior representante do donjuanismo em Jorge Amado, porém, à exceção do perfil lírico e biográfico de Castro Alves, nos dois livros que tratam do Poeta dos Escravos, corre por conta de Pedro Archanjo, em Tenda dos milagres. Este, sim, é o famoso comborça de negras e comadres dos candomblés da Bahia, colecionador de fêmeas, pastor de seu reisado muito particular e eterno, pai de uma porção de afilhados. Don Juan autor de mais de 20 filhos conhecidos: somente vinte? Bote filho nisso, camarado, não se acanhe; estrovenga poderosa, pastor de donzelas,[17] sedutor do mundo baiano, verdadeiro povoador. De suas mulheres reais mais conhecidas, presentes no livro, aparecem desde a fabulosa Kirsi — dinamarquesa ou sueca ou finlandesa — que um dia desembarcou no cais, foi bater-se com Pedro, que lhe fez a felicidade em dias e dias de amores, plantando-lhe um filho no ventre; Rosa de Oxalá, a não possuída e amada, louca por ele; e mais Rosenda, Sabina dos Anjos, Risoleta, Dedé e a famosa Dorotéia, a que foi incorporada por uma iaba de xibiu de fogo e bunda insubmissa, que um dia ameaçou derrubar o mito de garanhão de Archanjo, filho de Xangô e predileto de Exu.

É curioso como o donjuanismo aqui se exerce sem sentimentos de culpa, nem remorsos ou violências. As mulheres se dão a Pedro e ele a todas vai gozando, naturalmente votado ao amor sem problemas, ao sexo livre. Por força dessa natureza liberta é que uma iaba — ou diaba sem rabo, na mitologia ioruba — irada e ofendida com os desvarios de Pedro Archanjo, aprontou-se a dar violenta surra no garanhão. É sabido que as iabas são muito resistentes ao prazer sexual, impedidas, por esterilização, de gozarem. Avisado por seus orixás do perigo iminente, Archanjo cumpre as obrigações prescritas por Xangô e consegue abater, furiosamente, a iaba incorporada em

---

14 (*In*: PEIXOTO, A. (1947), p. 115-116; 231; 289).

Dorotéia, que se abre de gozo e vencimento. Vence-a por força de sua capacidade sexual e sua esperteza, e mais por seu bom relacionamento com os orixás, que tudo podem e tudo vêem e auxiliam, como forças da natureza, a um Don Juan ameaçado de derrota ou fracasso.

AS MINAS DE PRATA, DE JOSÉ DE ALENCAR

Não se pode, sem dúvida, falar propriamente de um tema de Don Juan neste romance de Alencar. Mas é evidente que no perfil do padre Gusmão de Molina, em sua instabilidade e seu percurso de natureza sedutora com que arrasta a mulher que o persegue implacavelmente em todo o romance, aparece nítida a inspiração donjuanesca para a composição da personagem. Claro que a obra é de mais ampla matéria, cobrindo os primórdios da colonização e do povoamento da Bahia de Todos os Santos. Claro igualmente que a natureza romântica de As minas de prata dá desenvolvimento e destaque a outra ordem de acontecimentos, de forma a intensificar a ação romanesca.

O percurso de Molina como sedutor e como elemento donjuanesco pode ser observado, lateralmente, tomando-se os episódios característicos dessa sedução à parte do conjunto da obra. É o percurso de um homem impregnado do espírito de época, de aventura e ambição, desejo de posse e de poderes sobre a Terra. Encruzilhado na busca de um ideal de ação, passa de Villarzito — um ingênuo rapaz das margens do Tinto — a Visitador da Companhia de Jesus na Bahia, a partir de uma curiosa viagem a Sevilha, onde vai assistir, fulminado, a uma pregação e lá se apaixona pelo púlpito, de tal modo que o encanto alterará radicalmente sua vida: Quero ser pregador! Hei de sê-lo!

Não será por mero acidente que Alencar põe roupeta e arroubos dramáticos nesse garrido rapaz espanhol que, depois de travestir-se em padre da Companhia de Jesus, exercitará todo tipo de ousadia temporal para alcançar maior espaço de poder para sua Ordem, e conseqüentemente maior valor pessoal para si mesmo em seu futuro

---

15 (*In*: AMADO, J. (1986), p. 141).

16 (Idem. Ibidem, p. 414).

17 (*In*: Tenda dos milagres (1986), p. 123).

de pregador. Será bom lembrarmo-nos que a ação do romance se situa nos começos do século 17, mesmos começos que marcam, em Espanha, o surgimento do Don Juan, de Tirso. O sobrenome Molina aplicado ao Gusmão pode ser mera coincidência e pode ser jogo intencional do romancista em aproximar sua personagem do célebre criador do Don Juan, confundindo criador e criatura num jogo de ações aventurosas e movimentadas. Alencar era um escritor erudito e certamente não desconheceria o teatro espanhol do *Século de Ouro* e, dentro deste, o mito do burlador de mulheres.

Mas é possível que tudo isso não passe de suposições e, assim sendo, bom será nos atermos somente ao que o romance acentua quanto ao mito de Don Juan que, ao nosso ver, se observa paralelamente às demais ações e qualidades temáticas do romance como um todo. A característica de impregnação donjuanesca pode ser apontada a partir do comportamento do padre Gusmão de Molina em sua chegada ao Brasil, sua ambição de poder e sua vertiginosa assunção dentro da Companhia. Tal ambição faz de Molina um espírito diabólico, meio fáustico até — porque é capaz de tudo para alcançar seus objetivos. Assim se comporta quando invectivado por um seu irmão de Ordem sobre a natureza da virtude numa donzela, que não é outra senão a Inesita, Inês, filha de abastado senhor da Bahia, que Molina deseja ver casada com alguém de seu interesse. A resposta do padre Molina vem de forma a inspirar arrepios na alma ingênua do outro padre:

> Padre Inácio: — E a virtude dessa donzela, Padre Molina, não a leva em conta?
> Padre Molina: — Que entende V. Paternidade por virtude? (Cit., 335)

O desbragado tom com que inquire e a suspeição em que coloca os termos de sua pergunta-resposta, como se duvidasse antecipadamente de uma correta definição para a virtude, não leva a dúvidas sobre o temperamento do padre Molina, seu maquiavelismo diabólico, na direção do qual os fins justificam plenamente os meios com que se arma. A ambição de poder será concretamente realizada com a sua posse como Visitador e Assistente do Colégio dos Jesuítas na Bahia, com nomeação secreta e misteriosa desfechada pela autoridade máxima da Santa Sé Apostólica.

O poder somente não chegaria a funcionar como indicador do donjuanismo, claro. O principal suporte da nossa interpretação reside no envolvimento de Gusmão de Molina com Dulcita, a Dulce espanhola, que ele seduz pelo amor cândido e sem violência, amor sem posse concreta, mas com casamento legalmente constituído e oficiado religiosamente. Ele, Villar, Villarzito, que já fora agüador, pajem, pintor, estudante, poeta e namorado de Dulce, com ela casara-se secretamente um dia, ainda muito jovens ambos. Atendendo a um pedido de Dulcita, Villarzito fora a Sevilha para cumprir promessa à Virgem, que abençoasse o novo casal. Já em Sevilha, Villar desvia-se do interesse original, após ter assistido a um sermão. Decidindo-se repentinamente por sua nova função, a de padre, Villarzito ingressa na Companhia de Jesus, onde o veremos mais tarde nas funções de Visitador.

O trajeto paralelo de Dulcita lembra o da pescadora Tisbea que, no Don Juan, de Tirso, persegue implacavelmente ao burlador, querendo-o como reparador da honra ultrajada. Dulcita vem embuçada no desespero, dilacerada atrás do amado, chegando à Bahia, misteriosamente enriquecida. Um dia, ao pedir confissão a um oficiante da Companhia de Jesus na Igreja principal da Cidade do Salvador, reconhece no confessor aquele seu Villarzito que, desde Espanha, vinha perseguindo, já meio desesperançada de reencontrá-lo. O choque e a surpresa do encontro, e o diálogo que a seguir se trava dão testemunho de características donjuanescas no padre Gusmão de Molina:

> — Meu marido!...
> — Quem sois, mulher? interrogou o jesuíta recuando de espanto.
> [...]
> — Fui Dulce, hoje me chamam Marina de Peña, porque assim me fizestes! disse a moça no rancor da sua paixão. Tão mudada me têm os pesares, que não me reconheceis!
> [...]
> — Como pudera reconhecer-vos, quem nunca vos conheceu?
> — Conheço-vos eu e vos requeiro, que meu marido sois!... Os olhos que as lágrimas secaram podem enganar-se; não este coração onde as vossas falas estão vivas como na noite em que me jurastes...
> — Calai-vos, mulher! Vosso marido morreu! Este que vedes, humilde servo do Senhor, não é já deste mundo!

> — Mentis! Deus vos deu ao meu amor, não podia roubar-vos à sua criatura! Se o fizesse, não seria Deus...
> — Não blasfemeis!
> — Não! Oh! não seria! E eu lhe disputaria o que era meu pelo sacramento e afeto que ele mesmo abençoou.
> — Senhor! exclamou o P. Molina cruzando as mãos para o altar. Perdoai a esta mísera pecadora, a quem as más paixões mundanas escureceram os lumes da razão. (Cit., 339-340)

O que se depreende desse diálogo, por parte de Molina, pode ser interpretado como elementos de donjuanismo: a dissimulação, o orgulho, a soberba, a inteligência e a burla. Casado antes e agora padre, o herói não reconhece o duplo pecado em que se acha imerso, pecado contra a mesma religião da qual se pretende humilde servo. É uma recusa deliberada e consciente à devoção cristã de respeito ao semelhante, de honrar e respeitar aquela com quem contraiu núpcias, desrespeitando dois sacramentos católicos: o do casamento e o da vocação sacerdotal. Molina é orgulhoso e dissimulado, como Don Juan, pratica a soberba e a burla para o engodo de sua vítima infeliz, como Don Juan, e desrespeita os sagrados ofícios da religião de que é temente, como Don Juan. Não é à toa que Dulcita, ou Marina de Peña, a desvairada mulher seduzida e abandonada pelo marido, invoca em súplicas a dignificação e o respeito de seu algoz:

> — Oh! por piedade, não me desampareis outra vez nesta solidão de minha alma, em que tenho vivido. Não quereis já ser meu; pertenceis ao Senhor? Pois eu virei adorar o Senhor a vossos pés. Me ensinareis a amá-lo, já que não me é dado mais amar-vos a vós (Cit., 340).

Mas a súplica cai no vazio do desprezo e da indiferença.

Molina, donjuanesco por sua instabilidade idealística, que se passou de uma a outra atividade vital sem se fixar, por muito, numa só, e sem definir integralmente seu destino, faz uso dessas experiências, como Don Juan o fez de suas mulheres. Molina saltou em cada atividade até tornar-se padre, da mesma forma como Don Juan passou de uma a outra conquista sem se fixar numa única. A diferença é que Don Juan não se casou, nem ordenou-se padre. Aí, porém, já é da

natureza do romantismo alencarino e da essência do próprio estilo romântico, que, em Zorrilla, faria um Don Juan apaixonado por Dona Inês e reconciliado com o Deus tantas vezes afrontado.

Adiante, novos exemplos podem ser colhidos n'As minas de prata que vêm ilustrar mais ainda a passagem do mito de Don Juan. Novamente abandonada pelo amado, agora padre, Dulce continuará perseguindo-o. Passa os dias na esperança de surpreender o Visitador e obrigá-lo a voltar para ela, assumindo o papel de marido e respeitando o compromisso assumido em matrimônio. Uma vez na missa, em que o pregador seria exatamente o Padre Molina, a mulher procura o melhor lugar para vê-lo e cobiçá-lo. Do alto de sua pregação, Molina fulmina a pobre com o olhar e esta não resiste e desmaia. Aproveitando-se do acontecimento, o padre completa, hipocritamente: Sucumbiste, mísera criatura, minada pela culpa, ao peso do remorso!... caíste fulminada ao sopro vingador da ira celeste!... (Cit., 454).

A seduzida, contudo, não desiste de seu intento. E, outra vez, no confessionário, trava com Molina diálogo mais que aterrador:

> — Aqui estou a vossos pés, Senhor; mas não para me confessar!...
> — A que vindes, então, pecadora, e por qual razão me dais um mundano tratamento, que não é aceito na casa de Deus por seus ministros?
> — Vim para vos suplicar!
> — Suplicai ao Onipotente!
> — E a vós!... Por piedade, restituí-me aquele que perdi e era o meu único bem e felicidade!...
> — Sois então muito desgraçada? murmurou o padre com um ligeiro estremecimento na voz.
> [...]
> — Sois meu marido!... Embalde tentareis fugir-me!
> — Enlouqueceu, a mísera! disse o P. Molina erguendo os olhos ao céu.
> — Não enlouqueci, não, apesar dos tormentos que por vós padeci durante quinze anos! Meu amor, que me trouxe o martírio, salvou-me!
> — Em suma, que quereis de mim?
> — É preciso que vo-lo repita?... Venho requerer-vos como meu marido que sois e me deveis proteção! (Cit., 409).

A áspera recusa e o continuado tom da súplica revoltada perpassam todo o diálogo entre o sedutor e burlador Gusmão de Molina e a seduzida e abandonada Dulcita. De nada adiantarão seus protestos, todavia. O soberbo, ousado e cínico Don Juan não cederá, à mínima possibilidade, o amor que dera e roubara, a partir de Sevilha. Dulce ameaça levar o caso ao Papa, mas não conseguirá sequer sensibilizar seu cruel antagonista. A relação de ambos se desenvolverá assim, de mútua oposição e desejos inconciliáveis. Molina sabe de seus deveres, mas deles não toma conhecimento, como um Don Juan romantizado, assente com a época de concepção do herói romântico. Sedutor de uma só mulher, do ponto de vista físico, dela se distancia, como antes já se distanciara de suas outras conquistas (amorosas, senão com pessoas, com coisas e atividades).

O desenlace desse projeto donjuanesco em As minas de prata se dá quando Dulce, fingindo-se moribunda em busca de absolvição, recebe Molina, que lhe dará a extrema-unção, o último dos sacramentos católicos a envolvê-los. Antes, a mulher mandara lacrar o quarto onde estariam com tijolos, de sorte a fazê-los mortos e unidos para sempre, na eternidade. A falsa moribunda declara, ainda uma vez, sua fervorosa adoração pelo marido, desde as margens do Tinto, o noivado, as bodas e o pedido que fizera ao noivo para este ir a Sevilha pagar uma promessa à Virgem. A cena dramática transcorre no espírito de um autêntico quadro romântico, revestida de profunda emoção. Molina sucumbe aos protestos amorosos da seduzida e reage às declarações de ardente amor com um não menos ardente e reprimido sentimento. Conta mais, para surpresa e incredulidade da falsa moribunda (e também do leitor), da paixão que também experimentava por vê-la ali, fresca e mulher, à sua disposição. Confessa sua luta interna contra a tentação e o desejo e o muito sofrimento e divisão psicológica pelo arrebatamento dessa paixão e a traição aos votos sacerdotais. É assim que se considera perante Deus, réprobo, perante vós, infame (Cit., 454). Aqui um distinto elemento donjuanesco registra as dúvidas do sacerdote e sua consciência de homem. Molina então será uma espécie de Don Juan atormentado e com crises de consciência? E por que não, se o mito se pode ampliar e robustecer em novos e renovados traços?

Ante o engano de que é vítima, pois a falsa moribunda afinal se revela viva e disposta a retomar aquele que também se declarara rendido, Molina se sente como um Don Juan logrado e um padre

em desespero de sua vocação sacerdotal. Recusa o abraço da mulher que a ele se lança apaixonadamente e lhe atira em rosto o anátema da condenação divina pelo sacrilégio e pela mentira. Mas, é muito tarde. A mulher, determinada em sua paixão, desafia-o: Não me pertenceste na vida, me pertencereis na morte (Cit., 460), com que desfecha o final desesperado, revelando que ambos ali estão lacrados, por sólidos tijolos, para sempre. Oferece ao amante, com desprezo — a ele que vivia perseguindo as minas de prata e as disputando ao herdeiro legítimo, Estácio — todo um tesouro em diamantes acumulado num cofre. Por último, vence o Don Juan pela força de sua paixão. Molina, que entrara no quarto ainda padre, sai de lá marido, com Dulce morta, asfixiada, atrás de si. O final melancólico mostra um donjuanismo romântico e sentimental. Molina, despedido já dos votos sacerdotais, e apenas um homem diante da mulher morta, ajoelhou-se de bruços sobre o corpo exânime de Dulce, e ouviram-se soluços abafados que lhe rompiam o seio e estalavam contra o gélido despojo (Cit., 460-461).

NOITE NA TAVERNA, DE ÁLVARES DE AZEVEDO

O donjuanismo inscrito nos contos de Noite na taverna corre por conta da saturnal boemia, de inspiração byroniana, divisória e tributária do *spleen* perverso e do inquietante e satânico universo dos contos de Hoffmann. Álvares de Azevedo compõe aqui um painel de seres torturados pelo pecado, alegres rapazes em negras orgias e dúvidas metafísicas, encharcados de intelectualismo, expiações cerebrais, remorsos tortuosos por ações pregressas de danação e fúria erótica. Essa mesma atmosfera sombria percorre a peça inacabada do mesmo Álvares de Azevedo, o Macário, em que o Diabo em pessoa, oriundo da tradição medieval, retoma o passo com o arcabouço humano da inquirição existencial e das dores do amor e da poesia.

É, pois, o donjuanismo desses contos, a crônica sombria de moços notívagos, a beber vinho e a maltratar-se de sombras e préjulgamentos, que orienta o romantismo fantástico e um tanto descabelado da escola byroniana no Brasil, cujo expoente e representante donjuanista típico é o autor da Lira dos vinte anos.

Os relatos de Noite na taverna, que constituem contos até certo ponto independentes na organização do livro, vêm dispostos

em capítulos (sete ao todo, cinco dos quais dedicados à narrativa de cada um dos boêmios participantes do grupo da taverna, numa noite do século) e trazem a marca de uma irresponsabilidade idealística e um certo travo de amargura nostálgica. O elemento obsidente e estimulante da produção desses notívagos torturados pelo remorso e pela dúvida é o vinho — retorno ao Baco das orgias romanas, ou ao Dioniso das festas gregas de elevação à Beleza e à Arte.

Não são personagens comuns, essas de Noite na taverna. Nem populares seriam, talvez, com seu intelectualismo desenfreado, com suas citações sucessivas, com seu desvairismo bêbado. Falam uma língua de artistas decadentes, de inspirados donjuanistas cansados do mundo e de seus próprios sortilégios. Procuram uma paz que não praticam nem aspiram a consegui-la algum dia. E bebem suas angústias e sua falta de motivação para a vida.

Pode considerar-se anti-donjuanismo o resultado final desses contos. Mas, traem uma funda inquietação e uma pesquisa erótica e de transgressão às normas morais, sociais e religiosas, e por isso podem ser arrolados como intimamente impregnados de donjuanismo. O Don Juan de Álvares de Azevedo é o Don Juan bebido em Byron, mais uma fantasia burlesca, uma amostra da Beleza como categoria personificada no masculino sedutor, diabólico e conquistador passivo de mulheres. Solfieri e sua moça morta no meio da noite; Bertram e seu donjuanismo satânico, de Espanha (Cádiz), onde conquista uma mulher que mata marido e filho para segui-lo e conquista uma outra, filha de generoso anfitrião, que ele vende depois como escrava e, finalmente, na Itália, conquista a mulher do comandante de um barco que o salvou do suicídio; Genaro e sua conquista da filha e da mulher de seu mestre — um pintor homicida e suicida, numa aventura diabólica de medo e terror; Claudius Hermann e seu rapto à mulher belíssima furtada a outrem, em noite de castelos e carruagens; Johann e o estupro à própria irmã e assassínio ao próprio irmão. Enfim, estão todos dominados pela magia do terrífico, apodrecidos de vinho e de existência gasta donjuanescamente.

As citações ao Don Juan — Don Juan de Byron, é sempre bom repetir — ou a Lovelace se sucedem nas narrativas. De Bertram, contando o naufrágio e o salvamento numa tosca jangada, quando foi obrigado a praticar a antropofagia: Vós que lestes o Don Juan, que fizestes talvez daquele veneno a vossa Bíblia, que dormistes as noites de

saciedade, como eu, com a face sobre ele (...) (Azevedo, 1973, 46). Do protesto de Bertram ao relato de Hermann: Romantismo! Deves estar muito ébrio, Claudius, para que nos teus lábios secos de Lovelace e na tua insensibilidade de D. Juan venha a poesia ainda passar-te um beijo. E do protesto conseqüente de Hermann: Ride, sim! Misérrimos! Que não compreendeis o que porventura vai de incêndio por aqueles lábios de Lovelace, e como arqueja o amor sob as roupas gotejantes de chuva de D. Juan — o libertino! (Cit., 67). Do poema de Hermann, lido por Johann: A máscara de Don Juan queimou-me o rosto / Na fria palidez do libertino [...] Sim! longas noites no fervor do jogo / Esperdicei febril e macilento / E votei o porvir ao Deus do acaso / E o amor profanei no esquecimento! (Cit., 77).

Um donjuanismo mais de citação que de ação? Nem tanto. Pois os heróis de Noite na taverna se movem, pelas narrativas, com satânica destinação ao pecado, ao anti-cristianismo, ao desespero de ações transpostas da morte na alma, da sensação da perda e da queda, próprios do *spleen* que Álvares de Azevedo bebeu em Byron e instilou em suas personagens. Um donjuanismo de penetração byroniana, fruto das desilusões e das fantasias amorosas, ou de uma mente febril, como a de Álvares de Azevedo, votada ao proibido e ao edipianamente reprimido. Pode com isso gerar um inconseqüente demonismo, cujos resultados artísticos não revelam grandiosidade. De qualquer forma, são símbolos da passagem do conquistador endemoninhado na literatura romântica. A imaginação alucinante ou a psicanálise poderiam explicar esse donjuanismo engendrado por Álvares de Azevedo ou, quem sabe, sua larga erudição. O medieval está presente e aproveita bem o mito do andante cavaleiro sem obrigações morais, cuja alma pertence mais ao Demônio que ao Deus dos cristãos e cujas conquistas amorosas estão impregnadas de magia e sobrenaturalidade.

Da imitação byroniana, pode-se advertir para o risco de Álvares de Azevedo e outros caírem no rebarbativo da paródia. Ou da glosa postiça, retoricizada, bravata juvenil fantasiada de perversão. O artificialismo, a suma de errâncias das personagens de Noite na taverna geram, para seus titulares e seguidores, a escolha da margem por onde expressar desconfortos existenciais, conquanto nunca deixem o centro pela periferia.

Álvares de Azevedo é responsável pela imago do Poeta na perspectiva de seu tempo e do estilo praticado à época, aliado à ironia

decadentista que se imprime ao amor e à arte românticos. A mulher e o Poeta se prostituem e descem os degraus do Idealismo na direção da comissura rasteira da blague, próximo mesmo da chulice. Nos contos de Noite na taverna predomina um espírito de sensualismo perverso, associado ao satanismo, jogos sadomasoquistas de desejo e posse, transgressividades que se combinam com a ambiência soturna da taverna, o vinho, o isolamento, a embriaguez, o fetiche noturno enunciando a *espontaneidade rude* do relato. A atemporalidade facilita os discursos, pondo em foco a evolução de níveis satânico/decadentista/donjuanesco para o fantástico, com um pouco de absurdo e ilogismo e o terror quase carnavalização do místico, seus contrastes e antinomias.

A necessidade da transgressão (pelo Mal) confere o reconhecimento da qualidade do Bem, espécie de homenagem que o Mal lhe presta, conforme diz Georges Bataille em A literatura e o Mal. Macário, Noite na taverna e O Conde Lopo seguem as trilhas que Byron legou a Álvares de Azevedo, relativizando o amor e pondo em crise a expressão amorosa dos humanos. Arturo Farinelli, no estudo sobre Don Giovanni (Milão, Fratelli Bocca Ed., 1946), reconheceu méritos no poeta brasileiro, acentuando o caráter de imitação de Byron no "Poema do Frade" e nel cinico canto: "Noite na taverna" (Cit., 480). Ao ingênuo lirismo, Azevedo alia um desabusado erotismo, zombeteiro, irônico, triste e escarnecedor, melancólico e cheio de embustes.

Estudantes enfastiados e sem ocupação, inchados de *spleen* e rebeldia sem causa, buscam a embriaguez do vinho e dos sentidos. A taverna os enuncia como fantasistas da descrença, do ceticismo cínico e da voragem da perversão donjuanista-byroniana. Johann, Bertram, Solfieri, Archibald, Claudius Hermann são nomes universais, cosmopolitas, numa intemporal *noite do século*. Repassam o mundo metafísico das hesitações, dúvidas e angústias. São moços sem futuro recheando de citações o vago da inteligência, desde o mito da caverna de Platão ao espiritualismo de Fichte, ao *materialismo* de Schiller etc.

No capítulo I, esses anatematistas saltimbancos, peregrinos ébrios, se apresentam, evidenciando suas lacunas de fumo, vinho e espírito, coalhados de donjuanismo desesperado e declarativo, como na fala de Solfieri: A realidade é a febre do libertino, a taça na mão, a lascívia nos lábios, e a mulher seminua trêmula e palpitante sobre os joelhos (*In*: Noite na taverna. São Paulo: Editora Três, 1973, p. 29). O ateísmo de Archibald, ainda que ingênuo e fantasista, é miragem do

de Molière, negando-se de contrapeso o idealismo místico de Schelling, o panteísmo de Spinosa [...] e o esterismo crente de Malebranche, para concluir que a verdadeira filosofia é o epicurismo e, conforme Hume, o fim do homem é o prazer (Cit., 30).

Ou seja: *autorizados* pelos filósofos, os moços poetas revisam os universos físico, sentimental, psíquico etc., redimensionando-os adaptados às suas circunstâncias, a nós que amarelecemos nas noites desbotadas de estudo insano (Cit., 30). Os auto-convocados para renomear o mundo louvam-se no vigor dionisíaco, na natureza de Baco, como se dissessem: *nada vale a pena, pois a alma é mesmo pequena*. A inspiração chega mesmo a ser declarada: que cada um relate memorialmente uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg! (Cit., 30). Solfieri abre o capítulo II prometendo uma história real, de terror assegurado, pois com ele próprio aconteceu. A epígrafe, muito apropriada, aliás, é do poema Caim, de Byron. O extravagante guia a história, que se inicia com a reminiscência escandalosa das sociedades lascivas, tendo Roma como cenário. Depois o narrador firma os estribos nos fetiches românticos, espaços misteriosos, palidez cadavérica, terror remissivo e necrofilia.

No capítulo II – "Bertram" – a epígrafe é do Childe Harold. Se Roma é o lugar memorial da história de Solfieri, Cádiz será o de Bertram, homenageando-se as pátrias da enunciação decadista: Itália e Espanha (Andaluzia). "Bertram" é o capítulo do adultério sangrento, com direito a degola de marido e assassinato de filho, de tanto era capaz a amante de Bertram, ironicamente chamada *Ângela*. Bertram é o Don Juan maldito que desonra um velho que o salvara da morte e seqüestra a filha desse velho. Dela enjoado, saciado e em tédio profundo, vende-a em um jogo de cartas. Depois seduz a mulher de um comandante, que também o salvara. Enfim, a história mais movimentadamente donjuanesca é também a história mais longa e cheia de peripécias perversoras.

O caráter devocionário desses poetas, na Noite na taverna, para com o Don Juan de Byron é plenamente confirmado. Bertram chega a considerar a Bíblia como um veneno. Eis a máxima sobre a qual se debruçam esses moços embalados pelo *spleen*: ser poeta aos 20; *libertino* aos 30; e vagal apátrida e niilista aos 40. As citações se avolumam: Sêneca, Rouget de l'Isle, Holbeim, Dante, Marlowe, Byron,

Shakespeare. Bertram acrescenta ao adultério, à danação, ao crime e à perversão, a antropofagia. Banha-se o relato de ilações, volúpias e... inverossimilhanças.

O capítulo IV é "Gennaro". Imagens de consagração aos velhos melhor alimentam a transgressão. Para o Romantismo, mesmo para o decadentismo de Álvares de Azevedo, *o anjo é louro*, a tez é branco-pálida, os olhos são azuis ou azulados. A narrativa é até sóbria para os padrões de Noite na taverna. Um aprendiz de Don Juan, instável, hesitante, um tanto amoroso, um tanto celerado, um tanto temeroso do remorso e do Inferno, desincumbe-se de sua jornada relatorial. O capítulo V – "Claudius Hermann" – traz epígrafes do Hamlet e citações do Fausto, de sedutores como Lovelace, o Don Juan insensível. Hermann acredita que Don Juan dissimula o amor sob a chuva da libertinagem. Covarde profanador, Claudius Hermann goza a condessa Eleonora aplicando-lhe narcótico.

Qualquer dessas personas de Noite na taverna, bem como o Lopo, o Frade, o Fra Gondicário etc., são uma só e mesma voz (coletiva) enunciando desertos da alma. Todos têm o mesmo ímpeto, os mesmos sintomas de perversão, o mesmo arrebatamento para os desvãos da lassidão e da lascívia, e não operam metamorfoses. E mesmo esse ser *devasso* e *libertino* só vive e se lamenta pelo amor de uma mulher – como o Don Juan de Byron suspirava pela Dona Júlia ou por sua Haidéia. Hermann diz num poema: A máscara de Don Juan queimou-me o rosto/Na fria palidez do libertino (Cit., 77). Eleonora se deixa seduzir pelo convencimento desse poema (Que prodígios a mais consegue o ser romântico?). O duque Maffio, enlouquecido, arrebata a condessa e a mata, culminando a trágica inspiração do relato V.

O capítulo VI – "Johann" – tem epígrafe de Dumas e atmosfera de donjuanismo noturno e espectral. Jogadores duelam até à morte, um morto tem bilhete de amor de sua prometida, que Johann seduz, goza e burla. Tem mais a noite de amor roubado: fratricídio e incesto. O capítulo VII é o "Último beijo de amor", como um epílogo dantesco, complementando a aura do *prólogo*, "Uma noite do século". A epígrafe é do Romeu e Julieta e reserva outras surpresas: a virgem desonrada por Johann aparece, prostituída e vingadora, matando o irmão que a desgraçara. Giorgia, que está à morte, acometida de tuberculose, reencontra Arnold, o amado que julgara morto, naquele duelo com Johann. Arnold, que se chama Artur, desalentado com a desmaiada

e enfraquecida Giorgia, suicida-se com o punhal vingador. É o final trágico coroando a atmosfera de todo o relato.

N'"O livro de Fra Gondicário", o credo donjuanista está mais próximo do mito (angústia de Tirso), com a Busca da Mulher Ideal, vestal do Sonho: Quero a mulher que realize sonhos/Que tantas noites me levaram d'ébrio/Absorto o coração, num quebro d'alma? A obra se abre com um poema, na seção "Dispersos" – "Prosa", depois de Macário e Noite na taverna (*In*: Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000). O poema é uma espécie de prólogo. O capítulo 1º tem epígrafe de Goëthe e canta a beleza solar e os canais da cidade italiana de Veneza, onde viveu o pálido Bretão, o forasteiro lívido George Byron, o poeta-rei que empalmou todos os ideais dos moços românticos do século 19. No capítulo 2º — "Sombras" —, com epígrafe do Namouna, de Musset, Álvares de Azevedo se auto-convoca, celebrando o Don Juan amante e fertilizando o seu relato com uma objetividade insuspeitada em matéria e autor tão acessíveis ao disperso: Mas ao assunto. Minha imaginação é um navio de velas brancas que ao desfraldar o vento livre enfuna e incha (Cit., 622).

"O Livro de Fra Gondicário" é uma festa de divagação, remissivo todo o tempo às leituras de Álvares de Azevedo, de quem se poderia dizer o que o próprio Álvares de Azevedo diz de sua figura de protagonista, o Conde Tancredo: a sombra de Byron que lhe corria em todas as idéias (Cit., 625). Falta-lhe o capítulo 3º. Do 4º ao 11º alternam-se epígrafes de Mendes Leal, Victor Hugo, Ferreira, Dr. Macedo, do próprio Álvares de Azevedo, Lamartine, O'Neill Jr. e Oehlenschläger. De todos, o capítulo 9º é o que apresenta o maior interesse do relato, com sua aura de mistério e solenidade quase ritual. Torna-se relato, de fato, romanesco, que lembraria o melhor Macedo. Guido/Tancredo tem um nítido perfil donjuanesco, que se acentua de rupturas com os deveres de honra, tal como o descreveu o modelo Tirso/Molière. Guido/Tancredo é salvo pelo pescador Giovanni. Como paga, seqüestra a filha do pescador, *Juana*, que se torna a *Belvidera*, prostituta veneziana famosa depois que o Conde Tancredo a abandona. No 11º capítulo, fechando o relato, acontece a vingança punitiva com o judeu Jediah golpeando sua irmã seduzida e o sedutor.

A ARTE DE CONQUISTAR AS MULHERES, DE MEDEIROS E ALBUQUERQUE

Este é um curioso manual, baseado nas leis universais provenientes do mito de Don Juan, que ensina os homens a seduzir e manter sob sua posse as mulheres, objeto de prazer e de burla. Espécie de fetichismo do amor, guarda os sortilégios da Ars amatoria e seria assim como uma exuberante mistificação da prática que imortalizou o conselheiro amoroso Ovídio, poeta latino.

Atribuído a um Armando Quevedo inexistente, pseudônimo sob que se escondeu Medeiros e Albuquerque, A arte de conquistar as mulheres trata do assunto como um receituário. Ou seja, ensina o que é impossível de aprender, ou o óbvio aos vigários abarrotados de padres-nossos. De qualquer sorte, assegura-se de um estilo capcioso e bem humorado, ganhando a confiança do leitor e divertindo-o com ilustrações sensuais de natureza, muitas vezes, peculiar.

No prefácio, o verdadeiro autor comenta o livro de seu pseudônimo, chamando a atenção para o fato de que a obra sob comentário partiu de uma idéia antes desenvolvida num conto do mesmo Medeiros e Albuquerque, O meu amigo D. João. A idéia central aí desenvolvida é a de que, para se ser um Don Juan, não é necessário possuir dotes físicos qualificadamente belos.

Já no corpo do trabalho, o suposto autor, Armando Quevedo, adverte introdutoriamente que o livro é a súmula de descrições de técnica amatória e de conquista de fêmeas. O pensamento da obra destina-se a orientar os conquistadores à arte de um donjuanismo a serviço e ao alcance de todos. Primeiro, vencendo preconceito romântico decadente: o de que D. João deve ser moço e bonito (ALBUQUERQUE, 1945: 28). A seguir, Quevedo assinala a passagem de muitos don-juans que não foram bonitos, o maior deles e o mais autenticamente voltado à conquista, posse e prazer das seduzidas, o italiano Giacomo Casanova, pastor de muitas cabrinhas, que não era nem um pouco bonito, mas era sagaz, inteligente e, acima de tudo, dispunha de muito tempo — fórmula indispensável a quem se dispõe a ser um perfeito Don Juan.

Algumas receitas são, de fato, curiosamente apresentadas pelo autor do surpreendente manual. Diz ele, por exemplo, que o donjuanismo é a arte integral: apela para todos os sentidos simultaneamente

(Cit., 29). E, como se estivesse numa operação de guerra, adverte para que o guerreiro conquistador se previna contra um ser que lhe está mil furos acima — a mulher — contra quem se deve muito bem escolher as melhores armas de ataque e de defesa. Tal atividade, belicosa ou esportiva, muito acima de outros esportes, como a caça ou a pesca, é digna de ser permanentemente enaltecida, pois é a arte mais nobre: a arte do donjuanismo.

A este dom de agradar às mulheres e convertê-las ao agrado de si, qualquer homem pode alçar-se. Não sendo inato, nem precisa que o candidato seja bonito: este dom pode ser adquirido mediante a prática do que aqui se declara como sendo qualidades excepcionais para um perfeito Don Juan. Para justificar o salto intermitente de mulher a mulher, Armando Quevedo (Medeiros e Albuquerque) convoca o juízo de Brillat-Savarin, cuja advertência vai citada: a descoberta de um novo prato, uma comida nova, tem mais importância para a felicidade humana que a descoberta de uma estrela (Cit., 31).

É justamente a partir dessa judiciosa e conveniente reflexão que o humor de Quevedo irá pontificar. Pois se a consideração de Savarin ajusta-se a pratos ou condimentos novos, que se poderá pensar ou fazer quanto à conquista e coleção de novas e renovadas amantes, sucedendo-se no leito como à comida de hoje se sucede a de amanhã? De fato, um prato feminino, a cada dia, enche a panela de um competente Don Juan. E nisso o manual alcança seu maior trunfo: não só ensina, como estimula o conquistador a conquistar sempre mais, com profissionalismo, o que lhe granjeará respeito e consideração.

Nessa espécie de glosa de Ovídio, A arte de conquistar as mulheres subverte alguns valores ditos morais da sociedade, como na recomendação de que se pode desenvolver aptidões humanas para um dom inato, como a sedução amorosa. Chama a atenção para o apetite e as armas secretas que têm as mulheres para prender conquistadores. Ensina ainda como prover o comportamento amoroso de novas e sábias atitudes, pois o bom amor é um prazer altruísta: goza pelo que goza e pelo que faz gozar (Cit., 48). Recomenda ao futuro Don Juan conhecer de perto a psicologia feminina, pois de nada valem conceitos prévios estabelecidos nesse ponto. Defende o primado do donjuanismo, contrário ao casamento e à fixação numa só mulher. O verdadeiro Dom João a nenhuma se prende, pois do que gosta mesmo

é de seduzir, amar e entreter-se com o prazer, por alguns instantes, para em seguida desaparecer, sem deixar vestígios.

Aprofundando o seu aspecto irônico, A arte de conquistar as mulheres graceja com os homens que gostam de fazer amor com virgens, pelo prazer da primeira vez. Estes seriam meros fanfarrões, exibicionistas. Dom João, ao contrário, deve ser discreto e prático, dando-se ao trabalho da conquista de forma a despertar a curiosidade de suas parceiras e o desejo de tê-lo mais vezes. Acentua a infecundidade de Dom João, conclamando o candidato à esterilização, porque esta estimularia a capacidade sexual. E pretende, por fim, que a mulher, toda vez que fizer o amor, pense imediatamente no prazer com seu sedutor.

* * *

O tratamento ficcional do motivo Don Juan compreenderia ainda, do mesmo Medeiros e Albuquerque, o conto "Tempos idos e vividos", que está no livro Contos escolhidos. No Amor sagrado e amor profano, de Afrânio Peixoto, no conto "Zuleica ou o prêmio da virtude", destaca-se o donjuanismo da burla ao marido, ao lado de considerações tipicamente donjuanescas, em que o Don Juan nem sempre ludibria, às vezes sai ludibriado: É tão difícil não amar a quem nos ama. Partindo do donjuanismo mitigado n'As minas de prata, de Alencar, a prosa de ficção brasileira incorporaria novos elementos de absorção, que passariam pelos romances de Domingos Olímpio (com a sugestão de uma Doña Juana, na figura de Luzia Homem), Oliveira Paiva (o doñajuanismo *incestuoso* de Dona Guidinha do Poço), Mário de Andrade (a pedagogia da sedução e didática do amor em Amar, verbo intransitivo), chegando à sedução sincretizada de Pedro Archanjo em Tenda dos milagres, de Jorge Amado, além de renovados contributos que trazemos aqui.

O donjuanismo, assim, entre nós, conheceria desde o aparato de desvendamento metafísico de um Don Juan sem pátria espiritual, ao arrivismo social e religioso, herdeiro do barroco contra-reformista, ao cortesão moderno, que toma a espada como símbolo fálico etc. Aos sucessivos modelos, poder-se-ia agregar a prosa poética do carioca César Câmara de Lima Campos (1872-1929), cujo simbolismo se desloca do etéreo ao homem comum, na crônica das cidades, como na análise que faz do guarda-noturno: É a chave de amor, Guarda-noturno, a chave

d'oiro da ventura, que a mão trêmula e branca de Dona Elvira atirou ao *sombrero* de D. João... (Crônica "Trio da vida", dedicada em elegia ao Guarda-Noturno, *in*: Panorama do movimento simbolista brasileiro, 2.ed., 1973, V. II, p. 558).

A SEDUÇÃO EM *CLARA DOS ANJOS*

Clara é filha única (única sobrevivente) da família do carteiro Joaquim dos Anjos e sua mulher, D. Engrácia. Tem 17 anos e é regrada por uma educação reservada, carinhosa, sem sair à rua nem conhecer o mundo exterior, aprendiz obsequiosa de prendas domésticas. Seu sedutor é apresentado como um rufião de rua, ignorante e mal-educado, mas tocador de violão e cantador de modinhas, causando frissons na sociedade suburbana.

Como é próprio de Lima Barreto construir sua obra subliminarmente, a *la clef*, Clara dos Anjos não fugiria à regra e nomes contemporâneos do romancista vão aparecer como actantes referenciais, Paula Nei e Luís Murat, sobretudo. Logo no primeiro capítulo, por iniciativa do português Lafões, parceiro de jogos no domingo, Clara vem a saber da existência de Cassi Jones de Azevedo, auto-conferido em fumos de remota aristocracia, que poderia vir à sua casa por ocasião de seu aniversário. O inteiro perfil do sedutor é apresentado no capítulo 2, inclusive com a pretensa sombra aristocrática do Jones, que proviria de um ancestral ilustre, o avô inglês Lord Jones, cônsul da Inglaterra em Santa Catarina.

A má vontade do narrador mostra Cassi com menos de 30 anos, típico sedutor de subúrbio, branco, sardento, insignificante, façanhoso ignóbil, mas sem traços de capadocismo. Trazia o cabelo ensopado de óleo e repartido no alto da cabeça, dividido muito exatamente ao meio – a famosa "pastinha". Sem *topete* nem *bigode*, mas apurado e elegante, Cassi Jones de Azevedo encanta e seduz as damas com o seu irresistível violão. A época: fins do século 19, começos do 20. O violão era um fetiche e, com o instrumento conjugado ao corpo, o Senhor Cassi Jones, de tão pouca idade, relativamente, contava perto de dez defloramentos e a sedução de muito maior número de senhoras casadas (BARRETO, 1978: 18). Além desse passivo de *qualidades*, Cassi era responsável por um sem-número de escândalos públicos e vexames, de que sempre saía ileso graças à *aristocracia* de sua cor e de sua condição social.

Esse simulacro de Don Juan, amparado na saia da mãe, D. Salustiana, injuriava suas vítimas e escapava de qualquer processo. Não era seletivo nem soberbo: Em geral, as moças que ele desonrava eram de humilde condição e de todas as cores. Não escolhia (Cit., 19). Lima Barreto traça um severo e algo divertido painel da sociedade dos subúrbios do Rio de Janeiro onde atua Cassi Jones. Os casos se sucedem, levando desonra e desgraça a lares pobres, a exemplo do suicídio da mãe de Nair, seduzida e abandonada por Cassi Jones, grávida de meses, contando com a solidariedade omissa do delegado e do escrivão, a indiferença cínica de D. Salustiana e a cólera do pai de Cassi, Manoel Azevedo, que expulsa o filho de casa, sem resultados.

O narrador, de muito maus bofes, testemunha o desmazelo da linguagem de Cassi Jones nas cartas e juras de amor, incluindo incontáveis erros de ortografia e sintaxe. Além de sedutor de péssimos antecedentes, Cassi Jones era dono de galos de briga e com eles apostava nas rinhas, jogador inveterado e preguiçoso para quaisquer atividades que cheirassem a trabalho. Era, portanto, o tipo rematado do vagabundo imprestável e o narrador aguça-lhe as desvirtudes com um primor de ausência de simpatia para o modelo de sedutor brasileiro da mais baixa extração. O juízo do narrador, porém, contempla em Cassi o próprio modelo de Don Juan: Na vida, ele só via o seu prazer, se esse prazer era o mais imediato possível (Cit., 24). Sem limite moral ou social e com a covardia e pusilanimidade dos fracos, o sedutor não se fazia rogar diante das moças, mas tremia diante dos irmãos e pais, desde que estivessem com um revolver de 6 tiros...

Cassi não é só sedutor. É também criminoso, de má índole, desde a adolescência – resmunga o narrador, mal-humorado, enquanto alinha as falcatruas do escroque: roubo, furto, tentativa de assassinato. O perfil é de um facínora completo, antes de um Don Juan *tout court*. A intensa atividade sexual é atribuída pelo narrador ao desregramento, a fraqueza moral e estupidez de Cassi. Suas vítimas são moças pobres, destituídas de inteligência, geralmente negras ou mulatas na ingênua busca de felicidade no casamento com o moço branco, bem falante, bem vestido. O sestroso sedutor de uma gaúcha é surpreendido pelo marido, que mata a mulher e persegue o indutor pelas ruas do bairro, um Cassi humilhado e de calças na mão. A cena lembra um pouco o episódio do flagrante de Nacib a Tonico Bastos com Gabriela, o Tonico don juan de puteiro no romance de Jorge Amado. Cassi Jones

é descrito pelo narrador como medroso e poltrão, galã fugitivo que, uma vez preso, dá sua versão dos funestos acontecimentos: Coisas de mulheres, meu velho. É o meu fraco (Cit., 36).

Lima usa a expressão contaminada pelo uso: mulher de *cor*. O romance, aliás, deveria chamar-se *Cassi Jones*. Clara é submetida ao regime fechado da família, sem amizades e sem informação. Apesar das cautelas, é seduzida, iludida, gozada, lograda, engravidada e abandonada, tudo sem o conhecimento dos pais e sem que possa safar-se das garras do poderoso garanhão. Nada acontece a ele numa sociedade branca, que compõe e dispõe dos preconceitos de classes. Lima Barreto, contudo, não escreve sobre ou descreve a continuidade do mito de Don Juan, mas sobre as desigualdades e injustiças num meio social que discrimina e anula as pessoas pobres e negras, embora reconheça quão poderosa é a fascinação de perversidade nas cabeças femininas (Cit., 41). Descrevendo o estremecimento que a presença de Cassi Jones provocava no universo feminil, ressalta o olhar guloso de grosseiro sibarita sexual (Cit., 42), olhar dirigido aos seios de Clara dos Anjos, demonstrando a fixação do desejo em Cassi que, apesar de vicioso e celerado, não bebia, nem gostava de beber.

O romance Clara dos Anjos é repleto do ressentimento e indignação do narrador (por extensão, seu Autor) contra os códigos de classe e as imposturas sociais. Contém, portanto, menos persona e mais tese, deblaterações contra a ignomínia a cargo da sedução da etnia privilegiada, de pele branca, colonizadora também de almas. Arrepia-se o homem Lima Barreto, instilando vórtices de paixão no narrador ante a sedução exasperada e a arrogância prática personificada na figura do sedutor barato que é Cassi Jones de Azevedo. Lima incorpora à sua obra poemas inteiros e trechos de poemas e modinhas populares, alternando dramaticidade ingênua ao cômico premeditado como um poema jocoso, estilo gregoriano burlesco, rimado em *arro*, *erro*, *irro*, *orro* e *urro*. Sem perder de vista o núcleo central da narrativa, o capítulo VII de Clara dos Anjos é dedicado à vida no subúrbio carioca, o bonde, a conversa, o cemitério de Inhaúma, a dose de parati, as vendas, as quitandas, os armazéns, as leituras de jornais, a vida própria e a alheia. O subúrbio é o refúgio dos infelizes (Cit., 70) – a conclusão é melancólica e *clef*, conflitando com a rica descritividade movimentada pelo narrador.

Cassi tinha em Timbó e Arnaldo seus Leporellos, asseclas, quebra-facas de ocasião. E usou, no miserável Dr. Menezes, prático de odontologia, todos os elementos de corrupção para aproximar-se de Clara. Menezes, que cuidava dos dentes da candidata a vítima, serviu de estafeta aos amores da moça com Cassi. Esse pretenso Don Juan dos começos da modernidade no Brasil, Don Juan adulterado, sem pouso e sem fibra, substituiria o bandolim (ou guitarra) do sedutor espanhol pelo violão brasileiro e as modinhas, finalmente para conquistar e burlar a negra Clara dos Anjos. Sem balcões e sem fantasmas ou convidados de pedra, desprezado pelo pai e pelas irmãs e perseguido pela polícia, Cassi Jones ainda sofre a antipatia formidável do narrador, que interpõe ao sedutor a figura fantasmal do funcionário público e padrinho de Clara, Marramaque, que lutará, até ser assassinado, contra o embotamento moral de Cassi. O padrinho modelar-se-á na figura da consciência ética no romance de Lima Barreto, cuja empatia com a personagem será compartilhada pelos pais de Clara, escandalizados com o cantor de modinhas que, quando canta, o faz indecentemente, revirando os olhos (Cit., 47).

O retrato expressionista que Lima Barreto traça da ambiência dos subúrbios da Central, desde o Rocha (ou São Francisco Xavier) a Sapopemba, passa-se ao desespero de Clara, que se apaixona pelo devasso Cassi, considerado pelo narrador um sedutor de quinta ordem (Cit., 58), um amoroso modinheiro (Cit., 59). O sedutor, no entanto, preenche o perfil donjuanesco ao distinguir-se, conforme o narrador, por uma qualidade cara ao mito de Don Juan: a atração por uma qualquer mulher não lhe desdobrava em sentimentos outros, às vezes contraditórios, em sonhos, em anseios e depressões desta ou daquela natureza. O sentimento ficava reduzido ao mais simples elemento do Amor – a posse. Obtida esta, bem cedo se enfarava, desprezava a vítima, com a qual não sentia ter mais nenhuma ligação especial; e procurava outra (Cit., 62). O narrador não hesita nunca em classificá-lo, indo da acusação de uma estupidez congênita à de uma perversidade inata (Ibidem), lendo e decorando versos pela metade para o objeto da conquista e burla. A síntese do narrador exprime a idiossincrasia de Lima Barreto. Cassi Jones resumia e sumariava a pior das qualificações. Nele, no sedutor de quinta ordem, o que havia era concupiscência aliada à sórdida economia, com uma falta de senso moral digna de um criminoso nato (Cit., 62). Ou seja: o narrador julga e condena Cassi Jones

e sua representação simbólica, sem a leitura dos autos do processo, a que se filia com um juízo moral em que se dispensam previamente quaisquer atenuantes.

Mas a técnica suasória de Cassi, feita de insistência em encontros, bailes, cinemas, bondes, com investimento preliminar e prolongado, extinguia-se completamente face a obstáculos concretos. Nessas circunstâncias, desistia facilmente o sedutor, sem perseverar, diante da recusa formal da *seduzível*. Dessa forma, é a conclusão do narrador: Cassi só atuava se fosse, de alguma maneira, encorajado, encorajamento patrocinado pelo violão e suas modinhas. Logo, Cassi Jones não é, de fato, um Don Juan moderno, dos começos do século 20, mas um breve hiato do imortal conquistador de mulheres na paisagem melancólica da vida suburbana do Rio de Janeiro.

Lima Barreto ainda adverte para o modelo de educação feminina: a reclusão de Clara, a natureza servil da mãe, a ausência ou lacuna da mulher, preparada não convenientemente para os desafios sociais, mas apenas para servir ao marido, ou pai. Essa extração da mulher quase nada educada para a vida prática ou uma mínima filosofia da existência conduziria, na sugestão do romance, a oblíqua Clara a cair nas malhas do *obtuso* Cassi. Embora cínico e ousado, intui o narrador, Cassi nunca seria um Don Juan convincente, porque se escondia na covarde chantagem, fazendo o *dentista* de pombo-correio para as tramóias da sedução barata. Cassi desce ao crime hediondo e covarde contra Marramaque, sem qualquer vestígio da mítica bravura do original Don Juan, o espadachim imbatível. O narrador, que tudo sabe, dissimula para o final da história o desvendamento do crime, enquanto observa o mau olhar de folha-de-flandres do sedutor, meloso cantador de modinhas.

Com a morte do padrinho de Clara, Cassi se livrara do Fantasma, do Convidado, da Consciência e permanecia Narciso, a cuidar da imagem no espelho (terno, gravata, bengala, chapéu, roupa, cabelo englostorado). Ainda assim o Narrador o achava mal-educado, bronco e analfabeto (Cit., 107). Don Juan suburbano, fora dos trilhos da Central, o que era ele? Não era nada (Cit., 108). O narrador submete-o ao ridículo, no centro da Cidade, cercado e transido de medo, quando é reconhecido pela primeira seduzida e uma pequena multidão o hostiliza. A vingança moral arquitetada pelo narrador é, talvez, a única e verdadeira no romance. No último

capítulo, quando acontece a sedução, conquista e burla de Cassi Jones a Clara dos Anjos, a que se seguem o abandono, a calúnia e o desespero da seduzida e de sua família, ressalta-se a sensação de que o enxovalhamento e a desonra moral ainda eram usados nos umbrais do século 20. O dramático resvala para o patético na fala do pai do sedutor, que se assemelha à apóstrofe de D. Diego no Don Juan de Molière e Zorrilla, e no choro final de Clara e sua mãe, que reconhecem que a pobreza e a cor da pele determinavam a sorte dos brasileiros de então.

* * *

Do romance de Mário de Andrade, Amar, verbo intransitivo, pode dizer-se: é um ensaio de projeções subliminares das técnicas de conquista sedutora e um exercício de pedagogia erótico-sentimental aplicado às famílias ricas da São Paulo dos começos do século 20. A protagonista, Fraulein, misto de governanta e professora de alemão, na verdade, é uma anti Doña Juana, porque não transgride e antes legitima o poder masculino, a sociedade patriarcal, autoritária e moralista. Ela automaticamente se execra, auto-legitimando uma profissão que lhe fora consignado exercer.

O modelo de Mário é do Expressionismo. O donjuanismo fracassa porque não se exprime por quaisquer sinais de perversão erótica. Antes de transgredir, Fraulein opera pelo consentimento de um jogo que, se contém algum tipo de lógica sedutora, é pela *naturalidade* do contrato que esse jogo se manifestará. A lição de amor que Fraulein passa a Carlos, o rapazola dos Sousa Castro, passa-a porque foi para isso contratada, além do disfarce de professora de piano e de línguas. Fraulein *encarece* a sedução e as lições de amor, sedução que deveria ser simples, porque paga, e que se torna um duplo embaraço: o *seduzido* se apaixona pela pedagoga. Ambos, então, passam a se interessar. O *ofício* de Fraulein quase naufraga em vista do apaixonado, um bruto sofrendo as durezas do primeiro amor.

SALOMÃO E AS MULHERES E *A MULHER OBSCURA*, DE JORGE DE LIMA

Nos dois romances de Jorge de Lima conflui um tema único: a busca desesperada do amor e da mulher ideal pelo herói donjuanesco, um herói como o de Valle-Inclán: feo, católico y sentimental. Feio, talvez, não o seja, a concluir pelas descrições que fazem dele. Católico, certamente — um católico com sentimentos de culpa, com auto-punições e com intenso cristianismo por trás de seus pecados. Sentimentalíssimo, a perseguir idealisticamente a Amada, posto à sua procura em todas as mulheres que lhe cruzam o caminho, o herói de Jorge de Lima é um tanto também kierkegaardiano, no sentido de uma sedução condimentada de culpas inconscientes e a necessidade de purgação e exílio.

Nesse sentido, o percurso de Fernando se assemelha ao de um Don Juan com remorsos — meio fáustico, meio quixotesco — a imaginar possível a sonhada mulher que lhe será perfeita na vida. Herói moderno, cosmopolita, que, por razões de herança, volta à cidade natal, Madalena, em Alagoas: intelectual, escritor, advogado que se permite à promotoria pública e ao casamento para reparar pecados da sedução e da busca ansiosa do amor em Constança. Esta, por seu turno, é uma heroína muito próxima de Concha, de Valle-Inclán, nas Memórias do Marquês de Bradomin, em Sonata de Outono. Como Concha, Constança é uma jovem muito bela, pálida e religiosa, dependente do amor de seu Don Juan e que se encontra à beira da morte, acometida de tuberculose.

Em Salomão e as mulheres, romance de 1923, realiza-se o *leit-motiv* dessa busca inquietante do Amor em todas as mulheres. A recuperação de trechos bíblicos dos Provérbios, dos Reis, do Cântico dos Cânticos e a reiteração da presença de Salomão, com seu mito de senhor de trezentas mulheres, dá o entrecho paralelo do romance, em cujo veio o mito de Don Juan se adultera em Fernando, ser atormentado pela procura da Amada. Sua luta interna em ter ou não Constança está presa às memórias da infância e ao respeito ao Padre-Mestre Josué, que representa o passado, a Igreja, as normas morais, a correição de costumes. A fragmentação espiritual do herói leva-o ao envolvimento com Vulna, ironicamente a Invulnerata, semântica mulher do juiz da cidade. Os sentimentos de Fernando para o deslize representam a curiosidade dos homens que eu tinha na alma (LIMA, J. de, s.d., 72).

De Vulna a Constança, e de outras mulheres sem maior destaque no romance, até à paixão violenta pela inglesa Hilda Yeats, o herói é um insone que, à noite, rola na cama, contando até 300 para ver se concilia o sono. E diante da angústia e da insônia, reflete: o que eu preciso é de amar! As trezentas mulheres de Salomão, — hei de amá-las! (Cit., 169). Padece pelo insuportável da indefinição amorosa: Mulheres... mulheres... [...] Deixá-las vir que eu hei de absorvê-las (Cit., 172). E, em sonho, dialogando com o juiz a quem atraiçoa, o herói ordena:

> Trezentas mulheres me vá buscar em terras de Moab. Mas, olha lá, trezentas, não te esqueças. É Salomão que te ordena. Abre a minha burra e saca de lá oitocentos ciclos de prata. Mulheres, mulheres... Trezentas! Faço questão do número. Quando tiver muita, terei talvez uma...(Cit., 179)

Trata-se de um Don Juan sensível e diverso do violento afrontador de honras e de sepulturas. Seu destino é o amor constante, que não encontra, mas persegue. Está mais para o tipo donjuanesco do norte da Europa, com sua busca de infinitos e sua perquirição metafísica na direção do amor. Pode estar mais para Fausto do que para Don Juan, mas sua ação de pacto com o Desconhecido não está para o saber, senão para o Amor e o conforto proporcionados pela Amada. No confronto com suas amantes, mesmo aquela que não logra possuir, ele se vê refletido no espelho das próprias contradições, a partir das contradições de suas mulheres:

> Constança, inexperiente e nova, com todas as fomes e desassossegos da carne: ciumenta de tudo — no passado e no futuro, no possível e no impossível; Vulna, desprendida, lasciva como uma festa de Baco, como um açambarcamento de gozo, de imprevistos, de instabilidades; E Hilda, senhora e esfinge (Cit., 153)

Um exercício de percepção das divisões do herói poderia ser feito a partir da reiteração onomástica das mulheres. Constança, retrato da Bem-Amada, romanticamente exposta à morte e à idealização do amor, representaria a própria figura da constância buscada pelo feiticista Don Juan. Vulna, ou Invulnerata, a proibida pela recusa auto-imposta ao herói, a ironia da invulnerabilidade desmascarada

e, no entanto, gasta pelo uso e pelo enjôo da conquista e da posse. Hilda não é só Hilda, mas Hilda Yeats, forte, decidida, inteligente. Não será forçado demais imaginá-la como transposição do sobrenome — Yeats — do grande poeta irlandês para o sonhador e também poeta Fernando — um mórbido e edipiano Don Juan à cata de seu Sentimento.

De sonho em sonho, o caráter de Fernando se revela aos seus sentidos. Um desesperado diversionista, é assim que se sente, quando Constança morre. Seu cinismo profissional e donjuanismo febril e culpado encontram correspondência com a irresponsabilidade para o compromisso assumido, irresponsabilidade que lhe vem apontada em delírio onírico, no diálogo com a figura macabra de Brás Cubas que aparece sob a forma de um corvo, misto de consciência crítica e *alter-ego* do herói, dando-lhe notícia do Éter e advertindo-o:

> Um compromisso, uma responsabilidade a menos — era o que antevias. Tu não amavas Constança. Tinhas apenas a curiosidade de conhecê-la. Satisfeita a curiosidade, tens agora já curiosidade de novos conhecimentos (Cit., 195).

Próximo do Fausto, reflexivo sobre sua destinação mística e recusa reprimida à mulher (quem compreenderá inteiramente esta força contraditória que é a mulher?) (Cit., 215), Fernando é a donjuanesca personagem que, na febre da paixão por Hilda, escala numa noite o quarto da mulher e a surpreende em sono profundo, quase desnuda aos seus olhos. Ousa beijá-la e iria possuí-la se a mulher não acordasse e o expulsasse do quarto. Decadente e exposto aos escândalos da província, esse Don Juan é um desnorteado e réprobo da consciência, da aturdida consciência em face da confusão e do temor do ridículo. Foge ao cerco de perseguidores e também à vida mansa e diabólica de Madalena, sentindo-se roubado, espoliado, misérrimo (Cit., 227). Reconsidera sua fuga, incriminando-se duplamente, pela tentativa de posse da mulher desejada e pela covardia da retirada. Invoca o mito: A conquista da mulher pela força é a forma mais natural, espontânea e antiga de amor entre os homens — Mas, desde quando? De D. João para lá ou para cá? (Cit., 228).

Por fim, extenuado e derrotado em sua angústia donjuanesca, Fernando expele um grito de desespero, católico e sentimental, pas-

sivo e cristão, incometente e nostálgico como o herói de Valle-Inclán na Sonata de Outono. E se abate ante as forças divinas: Eu me sinto, Senhor, na tentação de corromper-me com mulheres estranhas e adorar os ídolos alheios! Senhor! Misericórdia! (Cit., 247).

Outras *coincidências* analógicas fazem refletir sobre o comportamento donjuanista do herói de Salomão e as mulheres. Logo na epígrafe do romance, um trecho do III Livro dos Reis, 11, 1, 3, assinala: Mas o rei Salomão amou apaixonadamente a muitas mulheres estrangeiras, também à filha do Faraó, e as mulheres moabitas, e amonitas, idumeias e sidonias e hetheas: E ele teve setecentas mulheres, que eram como rainhas, e trezentas concubinas, — e as mulheres lhe perverteram o coração.

Não é gratuita a citação, nem a lembrança. O tom do romance é de um certo sibaritismo declarativo e arrogante, de quem não admite o contraditório. É sentencioso, judicioso e *salomônico* o protagonista, com leve coloração decadentista e laivos de cinismo auto-compungido. Boa parte dessas epígrafes são litanias dos livros da Bíblia, salientando-se o Cântico dos Cânticos, livro sabidamente inflado de sugestões eróticas (O meu amado meteu a mão pela fresta, e as minhas entranhas estremeceram ao estrondo que ele fez – CC, 5, 4). Outras sugestões são ainda mais audaciosas, como a encontrada pelo juiz de Madalena, atribuída a Juvenal, para o nome de Vulna, sua mulher, que significaria racha, cortadura, fenda, talho, abertura, buraco (Cit., 36).

O relato não se inscreve propriamente como um romance, no modelo formal. A narrativa não é linear, mas seqüencia anotações memoriais, sugestivas do narrador-anotador das impressões, envolvendo tipos, nomes, imagens, até livros obscenos e curiosos na biblioteca do juiz, comentados sob malícia irônica e murmuração. Fernando guarda lembranças de seus 8 anos, de seu ofício de coroinha, da missa, do namoro inocente com Constança. Como um passeio da memória, o *obstinado* lúbrico manifesta a cobiça e o desejo que se encontram nos Provérbios, 21, 26 e também nos Cânticos. O Don Juan culpado produz reminiscências de crimes do olhar e do sentir, projetados na imagem de Constança: o roxo sapucaia dos bicos dos teus seios pequeninos (Cit., 67). Misturando remissões sagradas, inspirações filosóficas e impulsos eróticos, reflete: o tempo é um grande vácuo [...] A mulher é o abismo que o preenche (Cit., 70).

Uns restos de romantismo à Álvares de Azevedo se diluem na ironia de pimenta malagueta e ao molho inglês Worcester na suges-

tão do relato. O juiz se destaca pelo farsesco e sua obstetrícia das entranhas femininas e do gosto de Hilda Yeats em tomar banho com molho inglês... Aliás, o juiz, o padre, o tabelião, o barbeiro, o proverbial mundo letrado interiorano reunia-se na Farmácia do Mattoso (misto de farmácia e armazém geral de miudezas) para reordenar o universo, predominando a malícia sem memória e a memória negligenciada. O padre-mestre protesta contra a presença estrangeira, a *mentira* do voto, a justiça *pornográfica* e os políticos profissionais. O juiz é um hipócrita e amoral, permissivo quanto aos amores clandestinos da mulher. A obra e o herói são frutos de um dandismo intelectual sem pregas de origem. Um equívoco (proposital ou inconsciente) do narrador chama a atenção à página 112, nomeando Vulva no lugar de Vulna, a personagem, mulher do juiz, equívoco seguido de um verbo ambíguo, entre aspas. A expressão no romance é, literalmente, Vulva "recebia" para referir-se a uma recepção promovida pela mulher do magistrado Ernesto de Oliveira...

O livro tem numerosos tiques da arrelia modernista típica da dupla Mário/Oswald, umas onomatopéias singulares e a cortante ironia machadiana: Eu ia escrever em monografias a Arte metafísica dos guarda-chuvas (Cit., 122). Talvez por essa aparente leviandade também se possa pressentir a tibieza do comportamento de Fernando, o herói donjuanesco, com sua confusa sedução à bela e delicada Constança, o que provoca a séria acusação de *diletante* e *parisiense*, que lhe faz seu padre-mestre Josué, apontando para um significado *desonroso*, de decadência moral fornecida pelo tempo, niilismo gratuito e sem ideal, patenteado na *fraude* e no *vício*. O padre Josué se faz *convidado de pedra*, pespegando no discípulo a advertência mais sombria: O Senhor pôs lã nos pés, mel nos lábios, ajuntou às sua maneiras de homem viajado e instruído a fascinação do passado [...] Temperou tudo isso com a *sedução* da arte impudica que o senhor cultiva para excitar os sentidos, e *matou-me* a minha Constança (Cit., 127-128, grifos nossos).

O padre Josué, mesmo sem acreditar na vigência da reparação pelo casamento, patenteia sua diligência nesse sentido. O *sedutor* quer reformar-se, promete um casamento por amor e formula ambigüidades. Procurando por seu guarda-chuva, que esquecera na Casa Paroquial, na difícil conversa travada com seu padre-mestre, Fernando conclui: Fiquei sucumbido. Foi como se tivesse procurado a minha própria pessoa e não a tivesse encontrado (Cit., 129). As comadres Marocas

e Zefa tesouram a vida do sedutor e suas engabeladas, denunciando o juiz como um chifrudo muito do descarado (Cit., 133). A sentença das comadres faz-se acompanhar de gestos e intimidades dos atos amorosos até dos cachorros de Madalena, em cuja *aldeia* o sedutor sente-se apodrecendo. *Voyeur* e dândi, eis como se manifesta o herói ao contemplar Hilda Yeats tocando na praça, àquele sol alagoano de Madalena:

> A axila brilhou a grenha fulva exilada, e nela embrenhei meu ardiloso enleio, percorri a perfeição branca do braço nu, desci aos seios fartos mas rijos, à cinta, ao ventre, às ancas de cantarinha, à vedada selva,em que o pudor se abrigou, e toda ela desnudei à alcova lépida da minha imaginação (Cit., 150).

O arrebatado sedutor mais arrebatado ainda se mostra narrando a fala do elemento primitivo (Cit., 150). O hesitante se apresta a despedir-se do amor de Constança ou da paixão de Vulna: quer apenas a posse de Hilda Yeats porque a vida é o domínio (Cit., 152). Assim se condensa, na imagem do sedutor instável, o objeto da sujeição amorosa que quer infligir a suas possíveis conquistas. Na oscilação entre o delírio e a insônia, conta até 300, remetendo-se às 300 concubinas de Salomão e projeta mudar o lema da bandeira brasileira, substituindo o "Ordem e Progresso" pelo bíblico "Crescei e multiplicai-vos", muito mais fácil e apropriado ao espírito da raça (Cit., 170). Seu grito lancinante também se invoca como bandeira, salomônica e prazerosa, vingadora e procriadora, grito primal dirigido especialmente a Hilda. Ao juiz que lhe aparece, intrometido, no sonho, protesta: Não sou o animal semífero que empolga dama, pelo simples desencargo da natureza (Cit., 173).

No fundo edípico, Fernando/Salomão busca na quantidade a qualidade da Mulher Ideal, emersa da Busca Eterna. Quando o juiz protesta que ele, Fernando, buscava na sua mulher, Vulna, essa Eternamente Buscada, Fernando, sedutor, pronuncia seu discurso de maior fúria maliciosa e irônica, fruto de um erotismo agressivo e dilapidador:

> Na tua mulher, a quem devo a inspiração de cento e sessenta e oito versículos do meu "Cântico dos Cânticos", eu amei a escrava celtibera de cor morena e seio farto; amei o desfastio

> da grega — e da romana — o prestígio da má reputação; não amei tua mulher... Amei a rusticidade das mulheres de Artabro de membros duros e enxutos, - na tua mulher amei o ardimento e a manha da turdetana, qualidades que hoje só se tomam de má parte... (Cit., 173).

Com extraordinária freqüência, o narrador se socorre dos livros bíblicos, dispostos a auxiliar, como motes, ao desenvolvimento da narrativa. É assim quando Vulna foge com o escultor Estácio Prescott. Diz o livro dos Provérbios (7, 18, 19), à sombra ardente do adultério: Vem, embriaguemo-nos de amores, e gozemos dos braços desejados, até que amanheça o dia. Porque meu marido não está em casa, foi fazer uma jornada muito dilatada (Cit., 201). O vezo da sedução atende ao imperativo do dito popular: fruto vedado, o sabor é dobrado (Cit., 210). As citações conduzem uma representação irônica que serve de contraponto adversário às ações do relato. À experiência frustrada do assalto à casa de Hilda, o sedutor incorporou o dito de Provérbios, 4, 8: Arrebata-a e ela te exaltará; glorificado serás por ela, quando a tiveres abraçado (Cit., 223), resultando um sedutor mais humilhado ainda, embora questionando-se, raciocinando donjuanescamente: A mulher a dizer que *não* está a afirmar que sim. Ela bate-te, — não te insurjas, cavalga-a ali mesmo. Como compreender o amor sem violência?

As interrogações são o fermento das intemperanças no cérebro do sedutor, que arma táticas e técnicas da arte de seduzir, Don Juan azucrinado ante o universo cristão/católico, imprimindo ao desejo sensações de abismo. O hipócrita juiz acredita que a praga da terra é o Don Juan (Cit., 242), enquanto o compassivo padre-mestre inda crê na conversão de seu antigo pupilo, porque vítima das malversações morais das comunidades políticas e sociais da modernidade.

Em A mulher obscura — basicamente o mesmo romance, com aprofundamento temático e maior riqueza de detalhes — permanecem os elementos característicos de Salomão e as mulheres, elementos que se concentram na busca curiosa e agônica do mistério do amor ou do ser inatingível. Jorge de Lima atualiza seu olhar quanto à vida numa cidade do interior, as descobertas da sexualidade, a memória e imagens da infância e adolescência, mas o romance perde o tom de erotismo bíblico do Salomão, adotando um neo-realismo (físico e psicológico) dos expoentes de 30.

O enriquecimento de aspectos desse romance vai melhor demonstrar as sensações da Queda cristã e o desesperado apego à Beleza que o herói apresenta. Com sua obsessão religiosa pela figura da mãe morta, o contato com o proibido e o reprimido da infância — o banho das negras, a estampa de La putain, de que o herói guarda repulsa — durarão por toda a sua vida. Em menino, recusava qualquer hipótese de beleza feminina que não lhe lembrasse a figura materna. Sensível, Fernando era um herói contra a crueldade, o que demonstrou quando do caso do negro, na chácara de seu amigo Laécio, no episódio do roubo de bicudos.

A partir do capítulo III, o romance descreve a volta de Fernando a Madalena, como revolucionário foragido e herdeiro das propriedades paternas. Encontramos de volta as mesmas personagens conhecidas de Salomão e as mulheres: a companheira de infância, pálida e prometida Constança, a criada Sinhama, o padre Josué, o juiz que agora se chama Crispiniano, a mulher deste, agora transformada em Irina, o barbeiro, o farmacêutico, Hilda Yeats e as demais.

Ao descrever a beleza lívida e misteriosa de Constança, beleza virgem e romântica de uma vida frágil e efêmera, Fernando se pretende um anti-Don Juan: Os Dons-Juans não têm nenhuma saudade desses traços, mas eu sinto que a minha condição própria de existir é esta procura angustiosa e incessante. (LIMA, J. de: 1959, 47). Aí está perfeitamente configurado seu caráter de um donjuanismo singular, que ama e persegue a Beleza e a Amada, buscando-a através de todos os corpos e de todas as almas. É um donjuanismo espiritual, de sedução e conquista da alma, voltado à pesquisa sentimental. Um Don Juan torturado porque trai o juiz com a beleza flagrante da mulher deste, Irina, mas que, ao mesmo tempo em que faz o amor com Irina, pensa na Bem Amada Constança e a ama através do corpo da outra.

Por ocasião da morte de Constança, Fernando manifesta-se cinicamente irresponsável, para, em seguida, atormentar-se com o sentimento de culpa: Afigurava-se-me, agora, que não fizera de Constança — minha musa, minha bem-amada, mas um campo de experiências sentimentais, cruéis e desumanas por parte do pesquisador (Cit., 180). E identifica a morta como uma mártir, vítima de uma confusão sentimental, parecida com sua mãe. Don Juan remordido pelo remorso, bêbado e erradio, aventura-se na noite pelo quarto de Hilda Yeats e sofre desta a recusa abrupta que o faz perceber o

desastre sentimental de um D. João tímido (Cit., 228). Assim, sente-se um Don Juan tímido e sentimental, procurando, em todas as mulheres, a mulher obscuramente ideal há tanto tempo perseguida. Don Juan reflexivo e angustiado, da raça dos que procuram Raquel através de todas as Lias. (Cit., 233).

Mas a melhor descrição do caráter donjuanesco edipiano do herói de A mulher obscura talvez seja dada por Hilda, em carta a Fernando, lembrando-lhe a obsessiva procura que ele fizera dela através do tempo e a atração visual e erótica que também experimentou por ele. Adverte que essa procura do herói teria uma explicação freudiana:

> Eu era perfeita sósia de sua amada que devera ter sido, por sua vez, sósia de qualquer criatura eleita em sua infância — mãe, irmã, madrasta que o criou e que você perdeu para procurá-la em Constança, em mim, em qualquer outra que possuísse os meus olhos, a minha voz, o meu andar (Cit., 240).

Essa explicação encontra apoio do próprio Fernando, que descobre o quanto Hilda e Constança se pareciam fisicamente e como buscava a completação de uma na outra, da beleza forte e do sensualismo de Hilda na sensibilidade e meiguice de Constança. A descoberta do caráter edipiano de sua procura, todavia, se de uma certa maneira o absolve dos pecados donjuanescos e o exime de uma procura que agora parece-lhe inútil, expunha-o, no entanto, aos olhos alheios, como um Don Juan, imagem que ele terminantemente recusa (ao contrário do Don Juan tradicional que a estimula e divulga) por marginal e indesejável.

No entrecho final do romance, que descreve o diálogo do padre com o juiz, observa-se o definitivo papel de Fernando como um Don Juan, visto pelo julgamento dessas autoridades, sob um intenso e demorado temporal em Madalena. O diálogo é ouvido por Fernando que, escondido, amarga sua condição de réu:

> — Vejo que o reverendo é misericordioso em excesso para com os Dons-Juans.
> [...]
> — Sou.
> — É?

— Já lhe disse que sou. A Igreja é misericordiosa até um limite que você não pode conceber, para com os errados que todos somos. Don Juans, prostitutas, adúlteras, assassinos, para todas as culpas há perdão.
— Então, V. Reverendíssima acha que eu não deveria reprovar a conduta de seu discípulo? Acha que se deve incentivar o procedimento dos Don-Juans?
— Vejo que você insiste em julgar o meu discípulo pelas aparências e insiste sobretudo no abuso da palavra Don-Juan, sem saber sequer o significado dela.

Ainda o padre:
— E, quando se me depara um desses casos trágicos como o de meu discípulo, é que vemos que há muita coisa mais patética e mais dolorosa dentro dele que um simples caso de donjuanismo. (Cit., 253-255)

Na insistência do padre em demonstrar seu sentimento anti-donjuanista, a patética procura da Mulher, do modelo, da mãe em Fernando pode lobrigar-se, talvez, uma atitude neo-romântica de absolvição do burlador, absolvição que ocorre no Don Juan Tenório, de Zorrilla, salvado dos infernos pelo amor de uma mulher.

A mulher obscura cumpre melhor o plano narrativo, privilegiando a face humana de ambientes e personagens. É melhor realizado, mas bem menos donjuanesco que Salomão e as mulheres. O sedutor bem menos atua que renuncia ao objeto, salientando em suas pesquisas sentimentais (Cit.,137), o caráter de sua vagabundagem do espírito (Cit., 141). Maltratando Irina, esposa do juiz, mulher comuníssima, como tantas outras (Cit., 165), revela um profundo cansaço da sedução, que mais se assemelha a transas recheadas de sentimentos de culpa e auto-comiseração. O melhor testemunho sobre o caráter do herói é dado pelo padre Josué, que assim resume a natureza de seu discípulo: há muita coisa mais patética e mais dolorosa dentro dele que um simples caso de donjuanismo (Cit., 255).

Fernando seria, no máximo, um sedutor de almas, não de corpos, eterno burlador da alma intangível da eleita.

UM CERTO CAPITÃO RODRIGO, DE ÉRICO VERÍSSIMO

Na ficção brasileira, Um certo capitão Rodrigo talvez seja o mais autêntico caso de impregnação do mito de Don Juan. Não que Rodrigo seja exatamente o homem exclusivamente dedicado à sedução, conquista e posse da mulher, mas porque, ao dedicar-se a esta última, num elenco de outras poucas dedicações (o jogo, a bebida e a arte de pelear), ele o faz com a desenvoltura de um verdadeiro sedutor, um Don Juan dos pampas gaúchos, capitão por merecimentos militares, bravo e corajoso, audaz e solidário com os ideais de justiça e liberdade. Tal como o Don Juan, de Molière, é capaz de, escapando a uma perseguição por causa de mais uma de suas seduções, sair em defesa de um cavaleiro assaltado por aventureiros e ladrões. Rodrigo é um guerreiro amante das mulheres e do jogo, solidário com os mais fracos e determinado contra os mais fortes.

A história desse conquistador — saído das pugnas gaúchas dos fins do século 19, homem de confiança do general Bento Gonçalves — começa quando ele aporta, um dia, com seu cavalo, violão a tiracolo, espada na cinta, jaleco militar, com cabelos castanhos, olhos azuis, queixo voluntarioso, fanfarrão e conversador, em Santa Fé, povoado da fronteira gaúcha com as províncias do Prata. É imperioso entendê-lo a partir da própria psicologia gauchesca, apontada pelo escritor Érico Veríssimo, em prefácio escrito para uma nova edição de seu livro: Existe na mitologia oral gaúcha uma imagem que é uma espécie de súmula de todos os heróis da sua história e de seu folclore: o macho, o bravo guerreiro, o mulherengo, o homem generoso, impulsivo e livre, principalmente livre.

Assim se introduz a curiosa figura do herói donjuanesco do Rio Grande do Sul, em perfil cujo recorte não está longe da fábula igualmente oral dos bravos erradios de Minas e da Bahia, de Pernambuco ou do Pará. A bravura pessoal e o gosto pela aventura e pelas mulheres não chega a ser um atributo exclusivo do homem gaúcho. De qualquer forma, é singular este herói dos pampas, por seu destempero falador e pretensioso, estatura mediana, nem gordo nem magro, um tipo, enfim, que jamais refuga o prazer do corpo, disposto à satisfação de todos os apetites, irresponsável quanto ao espírito de honra dos demais e codificador de seu próprio sistema de honra e de respeito humanos.

No mesmo prefácio antes referido, Érico Veríssimo enxerga o seu herói como uma ameaça à acomodação dos espíritos, ao poder dos grandes, à segurança das mulheres, pois é libertino e guerreiro, tal um Cid Campeador moderno, cujo nome, aliás, o capitão gaúcho herdou para a história aqui narrada.

Amante das modinhas e das fanfarronadas, Rodrigo entrou em Santa Fé, apeou-se do cavalo e logo que chegou à venda de Nicolau, largou o ditado que marcou sua entrada no povoado: Buenas e me espalho, nos pequenos dou de prancha, nos grandes dou de talho. E aí ouviu um pois dê!, partido de Juvenal Terra, cuja mão destra já manejava o cabo da faca. Rodrigo estava de boa paz e não quis a briga. Dispôs-se a ficar em Santa Fé, pois gostara do lugar e se pretendia morador e um de seus mais ilustres habitantes.

A partir daí, vai Rodrigo embrenhar-se nas relações com a gente do lugar, desde o vendeiro Nicolau, que o hospeda em casa e de cuja mulher o capitão logo se apossa, ao poderoso da terra, Ricardo Amaral, dono de campos e senhor feudal, a quem Rodrigo logo irá desafiar. Da mulher de Nicolau, Paula, à alemã Helga, à índia paraguaia e à bela morena Bibiana, com quem se casou e de quem teve três filhos, Rodrigo passeou seu donjuanismo por Santa Fé e arredores, jogando e batendo pernas, cantando modinhas (Sou valente como as armas / Sou guapo como um leão./ Índio velho sem governo,/ Minha lei é o coração) (Cit., 44) e tiranas no violão, brigando com Bento Amaral, casando com Bibiana contra a vontade do pai da moça, discutindo filosofia e modos de vida com Padre Lara, abrindo uma venda em sociedade com o cunhado, Juvenal Terra, assistindo à vida passar, jogando cartas e deixando a filha morrer, arrependendo-se todo dia de ali se fixar. Até que a guerra chega e o leva aos Farrapos, juntando-se novamente à gente de Bento Gonçalves.

Na guerra, deixando atrás de si a amada Bibiana e os filhos, Rodrigo volta à antiga vida de pelear, jogar, beber e conquistar mulheres, livre como um Don Juan. Sua volta a Santa Fé, para guerrear Ricardo Amaral, assinala seu retorno a Bibiana, mas também sua morte, antes assegurando vitória ao partido de Bento Gonçalves. Morto Rodrigo, sua legenda de conquistador se perpetua, porque o donjuanismo resta intacto, sem a velhice nem a decrepitude do herói (Cambará macho não morre na cama). E, por fim, perpetua-se também a disposição anímica do Don Juan gaúcho, assombrando maridos, pais e irmãos e

erigindo o falo como real corolário de uma vida aventureira: Mulher que vai uma vez comigo para a cama, vai sempre.

Símbolo de um donjuanismo falastrão e ingênuo, ousado e viril, pretensioso e continuado, ao contrário do Don Juan originalmente espanhol — o das conquistas rápidas e infecundas, o dos abandonos súbitos e definitivos —, Rodrigo é um elemento donjuanesco em nossa literatura porque cristaliza um ideal humano e masculino isento de culpa ou qualquer carga trágica. Atua por instinto, sem burla ou dissimulação, aquele para quem não pode haver dificuldade ou empecilho para que um homem possa gozar e amar uma mulher. Sua filosofia, enunciada com escândalo ao padre Lara (sempre contra a religião) demonstra os traços definidores de uma personalidade voltada para o eterno prazer da conquista amorosa: No meu mundo não ia haver casamento. Um homem podia ter quantas mulheres quisesse. Dez, vinte, mil.

***

Num esforço suplementar de apreensão do mito de Don Juan no percurso ficcional brasileiro, ainda pode-se incluir As amantes do imperador, de Assis Cintra; Riacho Doce, de José Lins do Rego; a biografia romanceada ABC de Castro Alves, por Jorge Amado; a novela "Venturas e desventuras do caixeiro viajante Ezequiel Vanderlei Lins, seu Quequé para os íntimos", do livro Pensão Riso da Noite, de José Condé; A morte de DJ em Paris, de Roberto Drummond; A casa dos budas ditosos, de João Ubaldo Ribeiro; a antologia organizada por Edilberto Coutinho, O erotismo no romance brasileiro, entre outros.

As amantes do imperador se organiza através do relato das crônicas históricas protagonizadas por D. Pedro I do Brasil, aqui comparadas às descrições das loucuras amorosas de Henrique VIII, por Walter Scott, e Henrique IV, por Alexandre Dumas. Cintra classifica o imperador brasileiro de "figura freudiana", "Lobo imperial", justificando-o conforme uma patologia sexual, uma vez que as prodigalidades do amor constituem uma doença (Cit., 11). Também seriam, segundo Cintra, um fenômeno de satyriasis (para os gregos) ou ainda um exemplo de sexualismo vulcânico (para Freud). Para o analista, Pedro I teria tido tudo isso na mocidade galante: Amou, amou desesperadamente, na anarquia sexual das arrancadas violentas (Cit., 11).

E não escolhia lugar ou peça, a companhia sempre perspectivada como mulher-objeto, fossem malcheirosas escravas (sic) ou baronesas, condessas e marquesas do Império (Cit., 11). Chalaça é apresentado como um Leporello acachapante, emissário antecipador das conquistas, intermediário lúbrico alardeando as ardências do Imperador. Na previsível absorção de Cintra a propósito da opinião do austero Escragnolle Dória, o galante Imperador [...] não soube amar uma só vez: partiu o amor em bocadinhos (Cit., 12). Na narrativa histórica, o cônsul espanhol Delavat, em ofício de 11 de junho de 1829, confirma: habiendo elegido para sus galanteos, entre nacionales, italianas, francesas, y aun americanas españolas, un objeto distinto cada semana, ninguna conseguió fijar su inclinación (Cit., 12). Para o português Oliveira Martins, Pedro I foi um avatar de D. João Tenório (Cf. Cintra, Ibidem), superando, como rei mulherengo, a Henrique IV, Carlos II, Henrique II e Luís XIV, classificados por Alberto Rangel e dados como donzéis ou ermitãos ingênuos, se comparados com Pedro I. Segundo Cintra, Alberto Rangel destaca as façanhas venéreas do primeiro imperador do Brasil, salpicando-lhe a vida de historietas dignas de constituírem temas de Boccaccio ou de ornarem as memórias desavergonhadas de Casanova (*apud* Cintra, Cit., 13).

A confirmar-se a tradição, Pedro I teria sido um poderoso femeeiro, gozando as mulheres, ridicularizando-as e desmoralizando seus maridos, com a exceção apaixonada do caso com a marquesa de Santos. Segundo Melo Morais (*apud* Cintra), Pedro teve muitos filhos naturais, de espécies e cores diversas. Cintra tudo credita aos desregramentos do Paço, da rainha Carlota Joaquina à irmã de Pedro, este, bisneto daquele famoso D. João V do Convento de Odivelas, com 300 moças a lhe servirem de pasto, legando ao brasileiro o posto de imperador donjuanesco. Diz ainda Assis Cintra em As amantes do Imperador: Foram muitas, muitíssimas, as ovelhas que o lobo imperial devorou; porém, pouco mais de duas dúzias dessas ovelhas sacrificadas deixaram a lã com que os cronistas vão tecendo a túnica erótica do fundador do Império do Brasil (Cit., 16).

Assis Cintra passionaliza o relato, tomando partidos: O imperador [...] sorriu com um cinismo revoltante (Cit., 25), D. Pedro, o Chalaça e o Plácido, formidável trindade de devassos (Cit., 26). Os diálogos são inverossímeis, os episódios sendo contados à base da anedota, do boato, do ouvir-dizer... Algumas das seduzidas lideram a

longa lista sugerida pela obra de Assis Cintra: A pretinha Andreza e sua barriga d'água; a Madame Bompland, esposa do escritor francês Aimé Bompland; Anna Steinhaussen, em que o patético e histórico se juntam ao heróico; Maria Joana, com quem não houve sedução, mas rendição ao gozo do dinheiro, pago ao pai da seduzida, o capitão Marcelino Antero Ferreira Sodré, na ordem de 20 contos de réis; a Madame de Saturville – o melhor espírito de burla no estilo Don Juan, com Pedro I embuçado e nu na cama do joalheiro; Zindinha ou Adezinda, sobrinha de Gertrudes (esposa do amante de Carlota Joaquina, que a mandara assassinar). Zindinha é apresentada como mãe de filho bastardo, preferida pelo abutre de sangue real, no dizer de Cintra (Cit., 98); Noemia Valency, dançarina francesa do Teatro São João; Luizinha de Menezes; Carmen Garcia; Madame Saisset; Gertrudes Meirelles; Maria Benedita, baronesa de Sorocaba, irmã de Domitila; e a própria Domitila de Castro, a *Pompadour* brasileira, marquesa de Santos, que Assis Cintra praticamente redime, sagrando-a santa na velhice digna, casada com o brigadeiro Tobias de Aguiar...

Os nomes das amantes se sucedem na vida pródiga do donjuanista Pedro I, com maior ou menor interesse que o relato suscita, alinhados com o azedume próprio do moralista. Dom Pedro nunca será um Don Juan integral, pois nem sempre abandona suas conquistas e às vezes sai delas chamuscado, com uma ou outra chantagem. Cintra faz o elogio do *patriótico* José Bonifácio, fazendo perder majestade a um tal modelo de rei, Don Juan minado pelas intrigas da Marquesa, de 1822 a 1829. A marquesa de Santos é que talvez fotografasse como a verdadeira Doña Juana, pois até chifres presenteou ao fracassado *enfant gaté* das fêmeas nas circunstâncias da Abdicação, um Don Juan patético, protestando em cartas um amor eterno e fiel, em que não faltam expressões e poemas de gosto pavoroso... A quase duquesa é apresentada por Cintra quase como uma paladina da unidade nacional, recusando casamento e título de Imperatriz. Don Juan com filhos e sustentado no amor da desfrutável marquesa é signo incontornável de antidonjuanismo. Além do mais, o estilo das cartas de Dom Pedro é simplório e completamente ausente de sedução, ainda que o missivista se declarasse "O Demonão".

Assis Cintra assim encerra sua exegese da figura de *épater des femmes* do Imperador galante: Don Juan? Lovelace? Nada disso. Apenas um esperto aproveitador das circunstâncias. (Cit., 167).

No romance Riacho Doce, de José Lins do Rego, o perfil donjuanesco é atribuído a Nô, filho de Juca Nunes, neto da rezadeira Aninha: Todas as moças de Riacho Doce esperavam ansiosas que Nô chegasse de Maceió. Todas suspiravam por ele. A voz de Nô era doce, o cantar doce [...] Nô abria a boca ao luar, ficava no meio da roda dando os passos difíceis, atraindo para ele a moça escolhida. Fora-se para a cidade, mas todas ali o esperavam (Cit., 92). Para a seduzida Carolina, por exemplo, só Nô era grande e belo, o maior homem da terra. O narrador acentua o caráter da sedução jovial, festejadora, aliando a beleza física aos dotes do canto e da performance do Don Juan: Nô vivia de longe. Não dava nenhuma atenção especial a moça nenhuma [...] fazendo roda às franguinhas da praia (Cit., 92; 93).

Eduarda (ou Edna) viera de longe, da Dinamarca, para o nordeste brasileiro, onde a sedução (antes de Nô) começa pelas impressões da terra, que lhe entra pelos sentidos: o mar, o céu, o sol, as árvores, cores, comidas. As imagens do narrador são imagens eróticas, donjuanescas: o sol nascendo, cobrindo as águas como um macho sequioso (Cit., 105). Documenta-se a entrega da estrangeira aos elementos: o sol, a água morna do mar, as ondas cobrindo-lhe as pernas e ela deixava-se possuir pelo amante que lhe beijava os pés, as coisas, os seios (Cit., 105). Tudo repassado de sensualismo, imagens sensoriais de erotismo e luxúria: O mar estava ali lambendo o seu corpo, e Edna se dava a ele como nunca se entregara a ninguém (Ibidem).

Diariamente Edna (ou Eduarda) levava choques de cultura com aquele eterno sol do Nordeste, tão diverso do de sua terra, onde o inverno fazia morada longa, de até 6 meses. Insinua-se que, antes de submeter-se à sedução de Nô, a estrangeira já se teria submetido à sedução da terra, o que Nô viria a complementar... Um noivado com a terra. Tudo que a terra lhe dizia parecia a linguagem do eleito do seu coração. Terra boa, água morna, céu estrelado, lua doce, e coqueiros gemendo, e o canto triste e gostoso do povo (Cit., 106). Edna deixara sua longínqua Escandinávia para trás e tomava curso intensivo de Brasil, da sedução tropical, da malícia da gente (a quem se vai, cada vez mais, entregando e querendo bem), das cantigas (o coco, a umbigada) etc. Em carta à irmã, Sigrid, dá conta de suas generosas impressões da terra e dos costumes e entusiasma-se, arrebatada, na descrição dos homens e da sensualidade da dança do samba, que liga o homem à mulher, como se todos os que estivessem dançando se amassem com ardor

(Cit., 121). Mas a estrangeira ainda aspira a algo que lhe completaria, algo que não sabe explicar o que é: O meu corpo se contenta bem com a natureza que me cerca, me entontece, mas continua em mim um vazio que não sei te explicar (Ibidem).

O vazio anuncia seu preenchimento com a chegada de Nô, que na voz adventícia da criada de Edna, Sinhá Benta, tem uma nota curiosa: Nô é bom no violão. Quando ele vem para o Riacho Doce passar tempo, as moças daqui perdem o prumo [...] Nô não tem pena de mulher. Ele quer cantar, dizer lorota, e depois ganha o mundo (Cit., 135). O canto de Nô seduz Edna, que se sente impregnar da presença do sedutor, de corpo moreno, olhos profundos como a noite. O narrador confirma a vocação donjuanista de seu herói: Nô nunca amara, nunca sofrera pelo amor. Vira mulheres de outras terras, vira raparigas que eram rainhas, de corpo branco, de cabelos louros. E nunca soubera o que fora o amor (Cit., 139). Pouco mais adiante, o narrador acentua o caráter donjuanesco de Nô, já que todas as mulheres do Riacho Doce seriam dele se tivesse querido. Nunca ficara preso a mulher nenhuma. Tal expressão de donjuanismo sempre nos vem pela natureza declarativa do relato: Gostava das mulheres, andava com elas, tinha-as nos braços, mas passava tudo, nada ficava com ele (Cit., 141). Esse Nô das mulheres, o Nô que entrava de coração adentro das mulheres [...] tinha o corpo fechado para bala, para faca de ponta, febre e mulheres (Cit., 141; 143). Invulnerável e irresistível pela reza da avó Aninha, Nô percebia em tudo isso uma maldição, o coração duro como uma couraça. Seu sedutor era-lhe em tudo diferente — mulato, ignorante, sem instrução —, mas Edna com ele sonhava quase todas as noites, obsessão mais intensa porque sabia que Nô não gosta de mulher nenhuma (Cit., 149), isto é, estaria livre para seduzi-la, a ela que já lhe aparecia toda entregue, que só o queria perto de si e que todo o mundo desaparecesse. No encontro dos dois, ela confirma o móvel dos seus desejos: apaixonara-se pela boca, pelos dentes, olhos, cabelos e, sobretudo, pela voz: Ele ganhava-lhe o sangue, esquentava-se nas suas veias, subia-lhe pela carne com mãos de veludo, apalpava-lhe as partes, tomava-lhe o fôlego, e uma sensação de vertigem, de mundo se sumindo, de uma felicidade de segundos, corpo e alma grudados, completava a invasão (Cit., 153).

Mas o sedutor também se apaixona e arruína a legenda donjuanesca. A seduzida é que avança para ele e o toma para si. Nô, de sedutor passa a seduzido, com Edna, a transgressora, o homem se

babando de amor pela mulher loura, logo ele, por quem passaram as mulheres de todos os portos, e nenhuma delas deixou nada no seu coração, nem uma saudade, nem um desejo de revê-las (Cit., 172).

Nô é um Don Juan que sucumbe, ora ao amor de sua galega, ora à maldição da avó Aninha e seus sortilégios e bruxedos. Para o lado insultado, o do marido de Edna, Carlos, o maior ultraje era ver sua mulher, branca, loura, de olhos azuis, amancebada com um negro, um mulato, um embarcadiço pobre, filho de pescador, naquele ponto remoto do mundo, tão distante de sua civilizada Europa. O final do romance é de dureza melancólica. Nô, um ex-Don Juan, leso e inutilizado pela ação da avó; Edna se penitenciando, entrando no mar, sugerindo-se sua entrada no infinito da solidão e da morte. O sucumbido Nô, presa da fúria e do medo de Dona Aninha, seria a figura mais antitética do Don Juan, aniquilando as forças eróticas. Faz amor com Carolina sentindo-se o mais sujo assecla do diabo, que lhe entra no corpo em convulsões, quebrando sua energia, dilacerando-lhe a lucidez, tornando-o um danado, agora constituído em nada.

No Baldo de Jubiabá, no Tonico Bastos, de Gabriela, cravo e canela, no grupo de amigos de Os pastores da noite e, sobretudo, no *trem de risco* que era Pedro Archanjo, pastor de cabaços e de pastoras de reisados, o retado e delicado na cama, o Don Juan fértil e dedicado a suas criaturas, seus afilhados e suas *comadres*, Jorge Amado projetou, em suas personagens, heróis simuladores da imagem do *hombre a hembras*. Mas sua mais fiel transfiguração do mito de Don Juan é mesmo o herói levantino, o lírico e épico Poeta dos Escravos, por meio da biografia romanceada ABC de Castro Alves.

Livremente inspirado no gênero *romance* da literatura de cordel, ABC de Castro Alves transforma-se numa ode, hino de louvor ao poeta, cantiga de amor da beira do cais da Bahia, louvação, elegia e canto, a exemplo dos ABCs de Lucas da Feira, Lampião/Maria Bonita etc. O narrador é permanentemente um arrebatado, passional, hiperbólico, neo-barroquista e neo-romântico: Este, cuja história vou te contar, foi amado e amou muitas mulheres. Vieram brancas, judias e mestiças, tímidas e afoitas, para os seus braços e para o seu leito. Para uma, no entanto, guardou ele suas melhores palavras, as mais doces, as mais ternas, as mais belas. Essa noiva tem um lindo nome, negra: liberdade (Cit., 15).

O louvador se inspira no louvado para compor uma história de beleza e arrebatamento lúdicos, com tinturas de donjuanismo. O autor defende sua obra como sendo a biografia *do poeta*, antes do homem, e nisto Autor e Narrador parecem confluídos. Rendem-se à sedução da trajetória existencial do poeta, *escrevendo* com amor a poesia do vate. É a atuação do romancista que sobreleva, com desprezo do historiador e do crítico. É também o arrebatado Autor/Narrador – aqui perenemente confundidos, como o tempo todo faz questão de salientar o próprio Jorge Amado – que acentua o perfil donjuanesco de Castro Alves, as mulheres do passado e do presente do poeta, por ele seduzidas, no retrato de beleza adolescente e libertária e na poesia de arrebatado sensualismo e notação de liberdade: Amaram-no desde cedo, pensavam que daquela criança sairia o homem sempre esperado, alguém que seria amado por todas as mulheres e respeitado por todos os homens (Cit., 63).

É assim, portanto, um Don Juan transfigurado em vate, em profeta de um Tempo Novo, o bardo inquieto, inconformista ante as formas da opressão, sacralizado pela observação das mulheres, que advinha o poder de sedução: Em Secéu o poeta Castro Alves [...] derrubará em sua sede de amor corpos e corpos de mulheres que se abrirão para ele como as flores do campo se abrem para o sol da manhã (Cit., 64). Em que pese a hipérbole retumbante, as imagens do Narrador são povoadas de signos de Beleza no impressivo donjuanismo:

> Mas chamavam Antonio, prendiam-lhe o rosto entre os seus veludosos braços, beijavam-lhe os olhos cheios d'água, sentiam o calor da larga testa onde sempre houve uma temperatura de febre (Cit., 65).
> [...]
> Cedo tinha ele que se preparar para o amor, porque cedo haveria de amar e com que violência, com que paixão! (Cit., 84).

No caso, por exemplo, de Leonídia Fraga, Jorge Amado insiste que, se não houve posse física, o namoro noturno de Castro Alves com a musa sertaneja esteve longe do neo-platonismo dos românticos. Castro Alves sempre seria um líder para os homens, uma tentação para as mulheres (Cit., 73). A crônica dos amores castroalvinos em tudo se assemelharia ao teor romântico do donjuanismo adaptado. Amado

pouco levaria em conta os poetas da geração de Álvares de Azevedo (poeta da morte, mocidade que se entregava sem luta – Cit., 108), ao passo que confirmaria em Castro Alves o gênio que combinaria virilidade com estética, sem o excessivamente artístico que, na opinião de Jorge Amado, castraria a masculinidade. Com respeito a Leonídia Fraga, partiria ainda menino, outras meninas encheriam seus olhos infantis. Voltaria adolescente e adolescente a deixaria para consumir sua mocidade no leito de outras mulheres [...] Ela não se queixou jamais, jamais deixou de amá-lo. E quando ele morreu, o mundo acabou para ela, a loucura foi seu refúgio. (Cit., 78). Face ao assédio e à consciência de sua felicidade sedutora ante as conquistas, o poeta pronunciava, ante outras mulheres, as de antes e as de depois, que vinham como viera Leonídia, de súbito, e se postavam em sua frente, encantadas, as palavras encastoadas de poesia vibrante: Por ti em rosas mudam-se os martírios!/Há no teu seio a maciez dos lírios (Cit., 79).

Leonídia Fraga, Eugênia Câmara, Agnese Trinci Murri, outra vez Leonídia, nomes os mais luminares se sucedem. Tal espírito de Don Juan estava certamente mais próximo de uma sacralidade especial, uma vez que a ambiência romântica destinava o poeta e a poesia às cerimônias da *consagração* dionisíaca, as mulheres como bacantes de um altar erigido em louvor do deus-poeta. A Leonídia real parece-se com a imaginária Inês, que salva Don Juan de Zorrilla da danação e da morte em pecado, recuperando-o para o amor eterno. Castro Alves teria o dom da encantação: por ele as mulheres se postavam rendidas à silhueta singular e simbiótica: a beleza do porte corporal, a passionalidade anímica, o deixar-se transferir do papel de sedutor ao de seduzido na figura feminil da liberdade, seu ideário culminado na identidade abolicionista e, depois, republicana.

Para Jorge Amado, Castro Alves a tudo condensa e multimorfiza poética e sensualmente. Celebrará a liberdade dos homens escravos e exercitará seu corpo no bailado do amor erótico, convencido (como o próprio biógrafo) de que o corpo da fêmea [...] nasceu para morrer mil vezes de amor ao contato do [...] corpo de macho (Cit., 110). Jorge Amado faz-se elegíaco na biografia do poeta, levantando as massas com a elevação da voz de seu biografado, que transgride a norma da ordem. Constituída, avessa e protestante contra a púrpura do papa, requestando-a para cobrir os ombros nus dos explorados, esse Don Juan, que renuncia à virgindade de Leonídia – apesar de ela tudo lhe

ofertar – é o mesmo que aceita e possui o corpo de Idalina, a primeira a se entusiasmar com as palavras que ele escreve. E depois, como negar a quem diz tão lindas coisas o presente do amor? O largo leito os recebe para a festa da posse (Cit., 128). Idalina se faz mínima ao mais simples desejo do poeta, para ele antecipando a farra do amor erótico.

A narrativa amadoana tem como destinatária uma amiga, envolvida pelo halo de sedução tanto do adolescente de buço mal pronunciado, versejador de moças suburbanas, pequeno Don Juan quase infantil (Cit., 119) quanto do envolvente Narrador, também ele um amador. O biógrafo, em rara cumplicidade com o biografado, destaca-lhe o soberbo perfil apolíneo, a despertar paixões sem conseqüência, recordações de instinto lúdico, com as mulheres abrindo-lhe o corpo fendido pela voz do seu poeta [...] corpo que estremece de desejo (Cit., 132; 178). O Narrador mais e mais se deixa arrebatar pelo perfil donjuanesco do Poeta dos Escravos:

> As moças não lhe sabiam resistir. Como resistir ao encanto que vinha dele, à força romântica e sexual que se desprendia dessa figura de poeta do povo e de poeta de noites de amor? Vinham para ele com as mãos estendidas, tudo que desejavam era que ele tomasse delas e as levasse consigo e que dessa hora de amor restassem aqueles versos que costumava escrever. De algumas ele tomou, negra, muitas deixou passar(Cit., 190).

A esse deleitado bardo, que seduzia com o olhar e com a palavra arrebatada e condoreira, não conseguiu igualmente resistir a experiente atriz portuguesa Eugênia Câmara, pois que nele encontrou tal poder nos versos que lhe dedicava, que ela o seguiu (Cit., 190). O baiano de estranha beleza [...] amando as mulheres com o ímpeto de um Don Juan (Cit., 243) detinha em seus versos um sensualismo voluptuoso e colhia as moças de seu tempo em seus braços e lábios, com os requintes de um homem vivido (Cit., 243), atraindo a si, com o mel da boêmia revolucionária (e o arroubo hiperbólico do biógrafo), todas as mulheres, que a ele se sentiam presas definitiva e irresistivelmente. Diziam que era como um jovem deus, impossível de resistir a ele (Cit., 244). O bardo romântico, por quem se acotovelavam donzelas de todas as classes, atraídas pelo fascínio da lírica convocadora, pela sedução das idéias e pelo ar cativante que dele emanaria, é pródigo em

imagens sensualistas, invocação de momentos imperecíveis, tópicos instantes de convocação: Mulheres que eu amei!/Anjos louros do céu! Virgens serenas/ Madonas, Querubins ou Madalenas/Surgi! Aparecei!

Assim convocadas pelo poeta e pelo Narrador, apresentam-se as fascinadas, sem forças para resistir a tanto enlevo: a espanhola Inês, Maria Cândida Garcez, Eulália Filgueiras, todas o amando assim, desesperadamente, a ele querendo se entregar, subitamente concordantes em seu ser passional de Don Juan tentador e belo, mesmo quando a doença avançava para o desfecho fatal. Para Leonídia Fraga estariam reservadas as palavras mais ardentes, os mais vibrantes versos de amor que faziam a donzela tonta de sentimento, o corpo coberto pelo luar. O poeta funde imagens de tombadilho, a mulher vestida apenas com véu nupcial da luz amarela da lua, e possui Leonídia na visão de Inês, com restos de vagas respingando sobre ela branca espuma, mistura de mulher e mar (Cit., 301). Leonídia mais o ama em sua desgraça de vate se exaurindo e Agnese Trinci Murri mais se desespera por não poder querê-lo além do desejo sem complementação, ainda que o poeta mais deseje possuí-la, para tornar a morte mais suave (Cit., 314). Ao último objeto de suas conquistas, seu último anjo da meia-noite, o poeta reserva ainda versos de amor, repassados de angústia da hora derradeira: Baixas do céu num vôo harmonioso/Quem és tu, bela e branca desposada? (Cit., 321,322). À sombra da Morte, Castro Alves proclama: Fui Don Juan [...] mas tu serás meu último amor. A imaginação do Narrador compõe então uma complementação ao último desejo do poeta em seu diálogo intemporal com a Indesejada: Antes de partir contigo para a nossa primeira noite de amor, que será plena de carícias sutis, deixa que eu me despeça das amadas e dos amigos (Cit., 322). E o Narrador sugere o vate, em ritmo de galanteios, seguindo a Morte, dadas as mãos no compasso da estranha parceria.

À possuída por muitos, Idalina, de corpo fácil a cada paga, Castro Alves teria restituído a alma virgem pela via da memória poética e sentimental. Ela, como tantas, ao poeta se dará por inteiro, convalidada na crença na humanidade após a experiência de tantas desgraças. Ao sedutor sem culpas nem perversões ou burlas transgressoras, Don Juan agregará seu filtro de legenda diferenciada, mas ainda mítica. Castro Alves praticaria aquilo que Agripino Grieco, na Evolução da poesia brasileira (*apud* J. AMADO, Cit., 183, nota 80), chamou de voluptuosidade da honra. O Narrador hiperboliza esse Don Juan como pólo de

atração incontornável, gênio revolucionário de 18 anos: junto a ele, negra, não há monotonia possível. Todos os dias são uma ventura, cada momento é um sonho, uma criação, uma libertação. Ele é como um sol que ilumina tudo que está ao seu redor (Cit., 190). E esse donjuanismo é feito de pouco esforço, calcado na legenda que acompanha o poeta desde Recife e fará em São Paulo a explosão de seu talento, junto com a imagem edulcorada do sedutor: Don Juan desgraçado, em São Paulo ele verá a seus pés jovens rostos formosos que se lhe oferecem (Cit., 239).

Jorge Amado será esse curioso biógrafo que se indispõe com Agnese Trinci Murri – que não quis ceder ao poeta um momento de gozo, o que Amado acreditava ser uma obrigação. Também será um seduzido e sedutor donjuanesco, produzindo o discurso final à Amada, altamente impregnado do esplendor das marcas do mito de Don Juan:

> E agora, amiga, que te embalei com a história do poeta, que te disse que o veremos por uma madrugada novamente, sua voz sobre o mar, os montes e as cidades, agora que o trazes no coração, cerra os olhos para a noite, deixa que eu repouse no teu corpo. A noite é feita para o amor e já cantei para ti com minha pobre voz. Dá-me então teus lábios, teu corpo molhado de mar. Deitemos sobre a areia alva de luar, cobre a lua e as estrelas com teus cabelos desnastros. Descansarei em ti e amanhã, amiga, te contarei uma história de negros e marinheiros. Vem, que a noite é para o amor (Cit., 327).

Da movimentada Pensão Riso da Noite, de José Condé, evolui o caixeiro-viajante Quequé, aprendiz – um tanto esperto, um tanto gaiato, um tanto tragicômico, ou joco-sério – de Don Juan nos sertões de Pernambuco, Alagoas e Sergipe. O relato é de 1966 (primeira edição) e guarda especial sabor de pitoresco com as "Venturas e desventuras do caixeiro-viajante Ezequiel Vanderlei Lins, seu Quequé para os íntimos", novela de abertura do volume, cuja epígrafe é a preciosidade de um donjuanismo súplice, tomada dos Cantadores: As mulheres me criminam, / Por eu ser muito pidão:/Eu peço porque careço,/E elas... por que me dão?

Os episódios no relato têm nomes sugestivos e neles são caracterizados os imbróglios das relações de seu Quequé, homem bem posto e bem falante, capaz de agradar a uma mulher com a mesma facilidade com

que fechava um negócio (Cit., 27). Cada episódio apresenta essas suas conquistas-mulheres, a exemplo de "Eleuzina: amor, vinho e filhos", o primeiro, onde um invejoso Sólon Macedo, também caixeiro-viajante, anuncia na Pastelaria Lusitana, em Caruaru, o escândalo infamante: Quequé é trígamo; posso provar (Ibidem), referindo-se ao casamento do concorrente com Eleuzina, em Pernambuco (residência oficial do herói), Santinha, em Penedo (AL) e Nicinha, em Estância (SE).

Seu Quequé, todavia, é um Don Juan diferenciado, empreendedor e emprenhador. Tem 5 filhos só com Eleuzina, 2 com Santinha e 1 com Nicinha. É autor de um poema da mocidade, reproduzido como emblema de sua própria condição, trovinha de sua heráldica particular e seu retrato mais sacana:

> Não amo mulher nenhuma.
> Amo a mulher, sim senhor.
> Pois amando a espécie, em suma,
> Vou amando o próprio amor (Cit., 39)

Trova sacana, mas profundamente petrarquista – vê se pode?! Quequé criara, portanto, um personalíssimo Triângulo do Nordeste, espichando a perna entre a gloriosa Eleuzina, a honrada e religiosa Santinha e a fogosa e rueira Nicinha. Tinha a mais a convicção de que o casamento – fosse em que religião fosse – não pesava: o fundamental era o amor em si (Cit., 39). E resumia o caráter de suas ligações perigosas, com seu juízo um tanto simplório, um tanto de maquiavelismo donjuanista: obtido o objeto amado, que importavam os meios? (Ibidem). Pois não perdera a essência donjuanesca, já que um resvalo aqui ou uma pequena concessão acolá não afetariam, afinal de contas, o seu caráter. Dentro dele, Ezequias Vanderlei Lins conservava-se fiel a si mesmo. E completava o raciocínio, condimentando-o com um ar fingidamente patético: Que seria de mim se não fosse o amor delas? (Cit., 39; 40).

Don Juan fetichesco, Quequé tinha devoção especial pelas nádegas femininas, obsessão justificada pelo Narrador como prazer estético (Cit., 40-41). Quequé já tinha sido antes o gostosão das hordas femininas, em seus tempos de solteiro, garanhão festejador dos traseiros das moças nunca defloradas, porque Quequé era um Don Juan por detrás das convenções. E, quanto às mulheres, elas todas eram doidas

por ele (Cit., 42). No segundo episódio – "Santinha: a viúva honrada" – seu Quequé muda de comportamento e de valores, aparecendo com seus dois filhos homens. Erra de presente à mulher e a calcinha preto -erótica de Eleuzina vai parar nas mãos de Santinha, com o conserto desenxavido do sedutor (É seda pura, querida - Cit., 51). Seu Quequé é o Don Juan típico do interior do Brasil, num branco impecável, gravata vermelha, chapéu panamá, a corrente de ouro do relógio suspenso do cós da calça (Cit., 53). E com uma persona amoldável a cada lugar e circunstância, adaptando discurso e comportamento alternadamente em Caruaru, Penedo e Estância. Exercitando questionamentos sobre sua heterodoxia de vida sentimental, concluía, justificando-se: Um amoral? Nunca. Era, antes, um múltiplo. Mas, em qualquer de suas faces, buscando a sua verdade. Adaptava-se a cada situação, procurando tirar dela aquilo que significasse felicidade. Sendo três, continuava, entretanto, fundamentalmente, sendo um só – Ezequias Vanderlei Lins em carne, osso e pensamento (Cit., 56).

Definitivamente, Quequé é um Don Juan cômico, trapalhão e sentimental, capaz de esquecer uma foto da esposa Eleuzina, com os 4 filhos, no fundo de uma mala e ainda tentar corrigir a trapalhada com uma história mais atrapalhada ainda. Entre uma e outra esposa, tinha seus intervalos nas cidades de passagem obrigatória para seu ofício. A ambiência do interior do Brasil, retratada por Condé, é confrangedora e naturalista, do instantâneo fotográfico entre o real e o expressionista. Com seu Quequé, incorpora-se o caixeiro-viajante à geografia literária e humana do país. Na casa das quengas, Quequé quer retornar ao prazer dos traseiros e é violentamente repelido. Em Maroim, passa nuzinho pelo vigia e lhe deseja "boa noite", ao que o oficial comenta: A gente vê cada coisa neste mundo! (Cit., 69). Com "Nicinha: pássaro de primeira plumagem", o terceiro episódio, Quequé vê-se às voltas com uma esposa que nunca está em casa, vibra de ciúme do compadre e de indignação pela presença insolente de Sólon Macedo, mais sua insegurança com Nicinha, prenda devota, vinte anos mais nova que ele. Don Juan definitivamente diverso, assegura-se de seus fracos: não pode ver mulher chorando e aprecia, mais que ninguém, a vida do lar...

O final curioso é surpreendente: denunciado por Sólon, Quequé é processado e preso, por bigamia, cumprindo pena em Recife. Em sua defesa, à pergunta do juiz sobre sua culpa, Quequé aponta para

as três felizes mulheres no auditório do júri e confirma a suspeição dos códigos: O que importa é o amor! O amor, meritíssimo (Cit., 91). Libertado, Quequé volta à vida normal de caixeiro-viajante e às suas mulheres, ainda que com a pulga-atrás-da-orelha com a Nicinha de Estância.

O relato de José Condé se assemelha, tematicamente, ao desenvolvido pelo poeta simbolista baiano Artur de Sales na narrativa "O triplo amor", publicada na Gazeta do Povo, número 806, de Salvador – BA, em 11 de abril de 1908, com o romântico e delicado Antero, de flor na lapela e no rigor da moda, sentado no jardim do Terreiro de Jesus, buscando a calma para os seus nervos agitados; inspiração ou conselho para resolver um problema complicado que desde o sair de casa lhe andava atormentando ferozmente. Qual seria o motivo de tão angustiante procura de paz?

> Rosa, Maria e Flora! Eis o problema de Antero. Qual buscaria? A qual atenderia no chamado insistente, untado de beijos que, por um capricho do destino, quase à mesma hora daquele dia lhe chegara dos três pontos diversos? Rosa morava em Itapagipe, numa casa perto do mar, "ninho encantado de ventura"... Maria morava no Rio Vermelho, também numa casa perto do mar, "mansão da felicidade do Antero". Flora residia lá para o Castro Neves também numa casinha entre árvores, a que o moço chamava "refúgio de minha alma apaixonada, perdida entre a luz dos teus olhos e a natureza grandiosa" (Cit., col. 1, 2).

Acossado pela impossibilidade de ser ubíquo, nosso donjuanista Antero busca refúgio num banco de praça por não decidir com qual das três poderia, num momento de crise, contar para expandir suas mágoas ante as afrontas do dia...

Mesmo incorrendo na possibilidade da imprecisão, é possível vislumbrar fragrância donjuanista no relato de Roberto Drummond (literatura pop, segundo a conceituação do autor) A morte de DJ em Paris, conto e título do livro do escritor mineiro publicado em segunda edição pela Ática, São Paulo, 1978. O protagonista é persona mineira, professor em Paris, a perseguir uma intangível mulher azul por toda

a extensão do Quartier Latin. Mistura-se um baralho confuso e surreal, com DJ mandando cartões postais para amigos no Brasil, num autêntico processo ilusionista de possessão. DJ é um estranho morto sobre quem depõem em tribunal e flashes-backs, todos coincidindo num único ponto, propugnado pelo morto: A mulher azul [...] fala com uma voz de frevo tocando (Cit., 75).

DJ só bebia água tônica e era professor de francês em Belo Horizonte. Seu sonho era morar em Paris e conviver com a Mulher Azul. Dos depoimentos sobre sua estranha personalidade donjuanista, extraem-se curiosidades como: DJ teve quantas quis, até o dia em que descobriu que só as mulheres azuis faziam os homens felizes (Cit., 76) E o que se sente em face de uma mulher azul? DJ responde: A gente fica como se uma lua tivesse entrado dentro da gente. Mas é preciso estar em estado de graça (Ibidem). A safra de femmes blues no Brasil era muito pequena, cada vez menor (Ibidem) e por isso DJ resolve ir para Paris, sem sair de Belo Horizonte, tudo (ou nada) fruto da imaginação e delírio de professor pobre, inclusive de aspirações, seus desejos reduzidos à posse ou contato com as mulheres azuis...

Só de estar em Paris, caminhar por Paris e falar das mulheres azuis, remoçavam-se as pessoas. DJ encontra e fica morando com a mulher azul, que se chama Lu. Julgado e condenado em absurdo tribunal, DJ em sonho com a Paris de seus sonhos e com um sem-número de mulheres azuis... A história e o risco da sedução se reinscrevem e problematizam nossos olhares acanhados, mesmo que tais histórias nada acrescentem ao mito, a não ser relê-lo e reavaliá-lo na contemporaneidade. O final do conto é curiosamente profético e emblemático da situação da personagem em Roberto Drummond e do próprio ponto de vista do mito que aqui estudamos:

> Agora você me pergunta se D.J. está morto; respondo: alguns hão de querer que D.J. esteja vivo, outros não. Os que quiserem podem matar D.J., mas ele voltará no primeiro samba, num frevo tocando e, até mesmo, quem sabe?, num grito de gol. (Cit., 99).

Dedicado às mulheres e integrante de uma série sobre os pecados capitais – justamente a luxúria – A casa dos budas ditosos enuncia a fala presumível da protagonista-narradora, de 70 anos e às vésperas

da morte, que a teria ditado em depoimento gravado e entregue ao dissimulado escritor que ostenta o título sob sua assinatura. De qualquer ponto de vista, aliás, ou sob qualquer autoria, a obra garante, em epígrafe: Tudo no mundo é secreto, e a proposta é que nos invoquemos provocados a desvendar seja o que aqui se distinga como Luxúria, Devassidão, Libertinagem etc. etc. A trajetória da heroína pertence à mítica do borboleteamento sexual, donjuanesco, numérico, cumulativo de experiências libertinas, distintas e progressivamente evolutivas, e de acrescentamentos geométricos.

Um donjuanismo auto-convencido dos encantos físicos e dos talentos da protagonista na arte da esfregação e da posse, transferido à perspectiva feminina, faz com que a protagonista desafie e transgrida a norma, até mesmo, do quem-come-quem: Meus dentes mordendo lentamente o ar entre meus lábios carnudos, minha língua passando quase imperceptivelmente por entre eles, eu era mortífera. Meu cheiro, minhas curvas, minhas harmonias, meus trejeitos, eu sempre enlouqueci os homens que quis enlouquecer, decifro todos (Cit., 70). A heroína a tudo racionaliza, embora desqualifique racionalizações. Reconhece ter (ou ser) sadismos psicológicos e seletivos (muitos quiseram mas nem tantos conseguiram, só os que eu quis (Cit., 88). Patenteia, vaidosa e arrogante, seus poderosos atributos: pernas, coxas, traseiro, sex-appeal, boa fodedora em todos os sentidos: eu sempre tive grandes coxas. E sei usá-las como órgão sexual de primeiro escalão (Ibidem).

A protagonista, de 70 anos, faz o relato memorial de suas conquistas, passando em revista a tropa de seus empreendimentos eróticos (com homem e com mulher, com tio e irmão, e com o pai, de maneira inconsciente), amores marcados pela perversão transgressiva. Mas a narrativa, do ponto de vista do donjuanismo, vira um retorno, guardadas as proporções, ao imaginário sadeano dos 120 dias de Sodoma, porque se torna obsessiva de mais e mais fenômenos de luxúria – conseqüentemente e inconseqüentemente. Como um jogo de despistamento de decifrações, ludismo do ver e do comer, com as incontáveis variações, ou cartel de perversões (incesto, suruba, cunilíngua, sexo oral, anal etc.). A heroína é de um doñajuanismo insuperável. Comeria o equivalente ao número do Don Juan de Mozart. Infalivelmente. Conterá sadismo, sim, esse A casa dos budas ditosos, mas um sadismo sem mutilações, necrofilias etc. A leitura de um romance sugere, para a narradora, atitudes

de voyeur, fenômeno donjuanista que repete Henry James: ler um romance é olhar pelo buraco da fechadura (Cit., 130). Acrescenta a Narradora: e, quanto mais olhamos, mais precisamos olhar, nunca estaremos saciadas (Ibidem). A sedução amplia seu foco e lócus de representação, com a narradora convocando os leitores, e sobretudo as leitoras, para a liberação total e absoluta dos instintos reprimidos: quero que quem me leia fique com vontade de fazer sacanagem, pelo menos se masturbando [...] quero criar um clima de luxúria e sofreguidão (Cit., 131).

Eis o lema da nova Doña Juana: É muito difícil encontrar alguém que não se possa seduzir (Cit., 133). Ela cumpre reduções, a principal delas sendo: Sabe o que é a vida? É foder. A vida é foder (Cit., 139). E a regra integral da nova sedutora é a recomendação de não se ter crivos de orientação ou preferência sexual. A sedução deve se dar de forma expansiva e intensivamente, no claro do dia, na noite sem lua, de todas as formas, posições e equivalências, absolutamente transitiva. Ou melhor: inter-transitiva, infadigável, imodesta e amoral. Tal donjuanismo destruirá as teses heterossexuais, advogando claramente a sexualidade múltipla, a transexualidade, o pan-sexualismo, sem nada ter de diabólico, pois Satanás odeia a luxúria, não é invenção dele (Cit., 161). A heroína de A casa dos budas ditosos é a amazona pós-moderna, cavalgando na selva urbana, experimentando todas as declinações do prazer sexual e expressões da luxúria. Sua liberalidade de imagens e nomes da paixão libidinosa lembra um pouco o percurso palavroso e de volúpia do mito em Guillaume Apollinaire, n' As façanhas de um jovem Don Juan, em que abundam trechos como este: Meti minha pica ardente dentro de sua xoxota, como uma faca num pedaço de manteiga (APOLLINAIRE, G. 1995: 58).

A primeira edição de O erotismo no romance brasileiro é de 1967 e a segunda, de 1978. O organizador explica a repercussão e o interesse despertados em função dos autores que selecionou, destacados nomes da narrativa romanesca entre os anos 30 e 60, formatando o que Edilberto Coutinho chamou de geografia erótica da sociedade brasileira (Cit., 8). Dezenove autores flagram, na opinião do organizador, a incessante busca do amor ou da eventual satisfação sexual em todas as idades, em todas as cidades, nas classes sociais mais distintas e nas mais variadas condições (Ibidem).

Edilberto Coutinho co-patrocina ou avaliza a curiosa sentença de André Gide de que os bons sentimentos não resultam em boa literatura (Cit., 16), conquanto a ambígua sentença se desfaça em meio à complexidade de sua própria proposta. De qualquer forma, dá o que pensar, na justificativa de que, se quisermos mostrar a integralidade complexa do homem, não podemos omitir sua sensibilidade no amor erótico ou sensual. Lins do Rego, Gilberto Freyre, Fernando Sabino e Carlos Heitor Cony se ocupam do sexo (ou do erotismo) na fase infantil ou na pré-adolescência: o sexo com animais, a masturbação, a iniciação, a curiosidade homossexual, o primeiro beijo etc. Haveria donjuanismo na personagem Virgínia, de Ciranda de pedra (Lígia Fagundes Telles), que passa de pessoa a pessoa, não experimentando um mínimo gozo obscuro, mas buscando atordoar-se pelo sexo contínuo e vertiginoso.

Os relatos de Eros no romance brasileiro, capturados por Edilberto Coutinho, surpreendem pela variedade. Sóbrio, o de Adonias Filho; apaixonadamente tenso e dilacerado, o de Aguinaldo Silva; amortalhado pela hesitação adolescente entre culpa e saudade, em Cony; divertido e libertário, sedutoramente vingador no relato da defloração, em Carmem Siva; discreto, quase invisível ou indescritível, em Dinah Silveira de Queirós (covarde a alma de qualquer mulher amorosa, diante de seu amor). Érico Veríssimo registra o desejo crescendo em Ana Terra, acompanhando passos e sofreguidão da personagem, suas pernas na água, o encontro com o índio Pedro (a mão dele lhe passou num dos seios, e teve um arrepio quando essa mão lhe escorregou pelo ventre, entrou-lhe por debaixo da saia e subiu-lhe pelas coxas como uma grande aranha caranguejeira). Fernando Sabino flagra assédios homoeróticos (e a surpresa o paralisava num quase gozo pela sordidez daquilo, o escuso, o inconfessável). Gastão de Holanda narra as tropelias de sedução do grumete Deucalião, cuja ocupação principal era traçar incautas no bonde, em quem aplicava pequenos golpes e furtos. Deucalião escancara-se como um Don Juan suburbano e arengueiro, gigolô barato e gatuno, horrorizando a gorda Abigail: Um bom rabo e dinheiro, eis duas coisas boas da vida, que equivalem a uma religião (Cit., 88).

A ambigüidade predomina em praticamente todos os relatos. Gilberto Freyre (Dona Sinhá e o filho padre) descreve as aventuras amorosas-masturbatórias do seminarista José Maria, de uma se-

xualidade culpada que inclui a esquiva relação com um colega de Seminário, com reflexos das experiências na vida adulta. Um Graciliano Ramos surpreendentemente erótico ressalta das páginas de Angústia pelo olhar voyeur de Luís da Silva, obscuro empregadinho de firma ainda mais obscura. A ambigüidade do amor em Guimarães Rosa se ressente da pulsão tensa e erótica, sobretudo quando Riobaldo conhece que Diadorim, seu corpo para sempre morto, era mulher e ele o (a) amava. De Jorge Amado, o antologiador seleciona trechos de Dona Flor, com a heroína fazendo amor com seu defunto marido, Vadinho, adulterando o leito de Teodoro Madureira. Vadinho, o irresistível don-juan que a todos recomendava vadiar, como mandara Deus...

Na fala do herói de José Condé, um tanto da vertigem e perplexidade típicas do donjuanismo: Estou sempre com pressa, Irene. É o meu mal: estou sempre com pressa de encontrar alguma coisa ou de fugir de muitas coisas, ou, talvez, apenas de mim mesmo (Cit., 128). De José Geraldo Vieira e Lins do Rego repontam uma colação de imagens eróticas, que vão desde amores sufocados na infância, ou da professora por seu menino, a postais pornográficos, contato com criadas, prostitutas e doenças venéreas. Lúcio Cardoso convive com fantasmas incestuosos, Lígia Fagundes Telles, com cenas de lesbianismo esquivo e apressado. Marques Rebelo flagra a corrupção sexual no meio artístico, com a ascensão e queda de uma estrela e finalmente Otávio de Faria (como outros), em que o erótico, por vezes, se exila do complexo textual. Todos, porém, partilham do aventureirismo erótico e das pulsões que envolvem o *homo amorosus*, imprimido de maior ou menor freqüentação donjuanista – objeto nuclear de nosso estudo do mito.

NO ENSAIO

A ensaística brasileira relativamente a Don Juan está mais orientada para autores do que propriamente para a personagem. Isso não invalida, entretanto, que, aqui e ali, ensaios dêem de Don Juan um perfil significativo, acentuando-lhe características e contribuindo substancialmente para um melhor conhecimento do tema e do mito.

Tomamos ensaio aqui por uma compreensão a mais lata possível, nele incluindo também a conferência e o perfil biográfico. Não podemos assegurar a completa relação de tudo o que foi escrito e estudado sobre o assunto por nos faltarem bons resultados sobre as referências. Os estudos de Alcides Maya e Afrânio Peixoto e uma conferência de Ivan Lins, por exemplo, relacionados por José Carlos de Macedo Soares, não foram encontrados.

O primeiro deles, na ordem cronológica de publicação, é a conferência de José Carlos de Macedo Soares, Frei Gabriel Téllez, publicado em 1949. Nele, o autor ressalta as múltiplas qualidades de dramaturgo de Tirso de Molina, assinalando a grandeza do criador de Don Juan e lembrando as peculiaridades do esquecimento a que o genial autor se viu relegado em seu próprio país. Macedo Soares enfatiza a semelhança de Tirso com Shakespeare no fenômeno do reconhecimento da obra, de fora para dentro, acrescentando que, na Espanha, Tirso só veio a ser revelado no segundo quartel do século 19. Esse acontecimento, no entanto, não produziu completo embaraço à obra de Tirso, paradoxalmente porque, na esteira das injustiças do esquecimento do autor, e da paralela consagração de Lope de Vega e Calderón de la Barca, foi na obra do frade das Mercês que a Europa inteira se debruçou, buscando particularmente um dos temas mais fascinantes e duradouros na literatura moderna: o romance de Don Juan Tenório, ou a crônica dos amores e aventuras de uma personagem que não tardaria a virar mito, mito disputado e recriado por poderosas culturas européias.

No entender de Macedo Soares, Tirso extrapolou o espírito espanhol e a própria mentalidade européia, ao criar sua mais famosa personagem. Mas mostrou-se, com o tempo, impotente para contê-iner, pois Don Juan sucessivamente veio se impondo como um tipo pertencente à universalidade, em todas as latitudes do mundo, superando o seu autor e superando a geografia. Espalhado pela maioria das nações européias, recebendo vigoroso tratamento e recriação em sua legenda, a personagem foi adquirindo intensa dramaticidade, a cada reprodução, cujo poder de emoção e comunicabilidade popular ganhou o resto do mundo.

Para Macedo Soares, o que sobreleva na criação da personagem Don Juan é o fato de ela ter ocorrido numa Espanha dominada pela ortodoxia religiosa e pelo absolutismo monárquico. O amor à tradição

e o amoralismo, com inspiração demoníaca, são dois elementos antagônicos que, em certa medida, se reúnem conflitantemente no Don Juan de Tirso para produzir uma sensação de alteridade no mundo da Contra-Reforma. A tradição do homem cortês e sedutor se acrescenta ao cristão não fanático que quer dar largas ao seu desejo, sem compreender nada além do que seu próprio mecanismo de prazer e sedução. Neste sentido, a própria figura da liberdade pontificará como uma expressão que o teatro moderno pretendia e que alguns analistas viram muito bem representada em Don Juan.

Das primeiras imitações do Don Juan, a primeiríssima fora da Espanha, a cargo de Giliberto e Giacinto Cicognini, no II convitato di pietra, à verdadeira massa de transparência que a personagem veio a sofrer em sua passagem a outras nacionalidades, muitas modificações foram sendo introduzidas. Mas é com Mozart, segundo o ensaísta, que o burlador de Sevilla passa a burlador de toda a Europa, conquistando, conforme libreto de Da Ponte na ópera famosa, 1974 mulheres, cifra distribuída pela Espanha (1.003), Itália (640), Alemanha (231) e França (100).

Do ponto de vista da introdução do mito de Don Juan em nossa literatura, Macedo Soares vê com entusiasmo a acolhida da personagem entre nós. Relaciona, particularmente, os autores que trataram do tema: Álvares de Azevedo, sob direta inspiração do Don Juan de Byron, mito que, de resto, apresenta-se mais como vítima das circunstâncias do que como um direto ativista da sedução. Castro Alves continuaria essa inspiração (ele próprio um modelo de Don Juan), sobretudo na estrofe final do poema "Os três amores", cujos versos traduzem a ardência do sangue espanhol e o romantismo da conquista e da sedução da mulher: Na volúpia das noites andaluzas,/ O sangue ardente em minhas veias rola.../ Sou D. Juan!... Donzelas amorosas,/ Vós conheceis-me os trenos na viola!

Além de Álvares de Azevedo e Castro Alves, o conferencista relaciona Raimundo Correia, Vicente de Carvalho, Martins Fontes, Medeiros e Albuquerque, Olegário Mariano e Manuel Bandeira como poetas que tratam do tema, Alcides Maya e Afrânio Peixoto, no estudo, Osvaldo Orico e Ivan Lins, na conferência. É do mesmo ensaísta a observação de que o Don Juan aqui chegado estaria muito mais para o de Byron que o de Tirso, de forma que chegou-nos uma personagem despida de fisionomia e roupagens medievais para representar-se

como homem romântico ao estilo do século 19. De qualquer maneira, a inspiração da personagem e o seu tratamento por representativas figuras das letras brasileiras assinalam que, mesmo não conhecendo Tirso, veio-nos sua mais famosa personagem, o mito que mais errou mundo e alcançou centenas de situações e modelos em todo o planeta.

FAUSTO E D. JUAN, DE OSVALDO ORICO

Um minucioso levantamento de situações torna possível aproximar o Mefistófeles, de Goëthe ao Don Juan. Dentre outras qualificações, avultam o tipo humano e a fisionomia moral, a indumentária, a postura de cavaleiro medieval e a fina inteligência para o disfarce, o engodo, a frieza e a determinação sutil para o mal.

Ao tomar conhecimento do teatro da Idade Média, Goëthe imediatamente se inspirou no espírito diabólico inscrito naquele teatro. Particularmente, o Don Juan de Tirso influiu na criação do Mefistófeles, sobretudo por se tratar de um mito da legenda medieval, em que pese sua criação seja tida como dos finais do século 16. Concebido por um frade espanhol de vida recolhida, o Don Juan surgiu como personagem de reação aos desmandos sociais e aos escândalos morais ao tempo do frei Gabriel Téllez. No exercício do paradoxo com que se arma para exprimir sua personagem, Tirso avança na procura acautelatória de frear os desvarios morais então vigentes. Don Juan, portanto, é resultado de um impulso moralista e purgativo da amoralidade do organismo social. Com ele, pretende-se reverter a antropocentria a seus limites estreitos.

A perspectiva de que parte Osvaldo Orico, nesse estudo, é a da comparatividade a ligar as duas personagens, a segunda influindo decisivamente sobre a primeira na concepção do elemento dual do Fausto — o Mefistófeles. Revelando-se profundo conhecedor dos temas e personagens aí perfilados e, mais ainda, da língua alemã, da obra de Goëthe e a influência sofrida, Orico avança conclusões, algumas delas bem fundadas, sobre as prováveis linhas de impregnação do mito de Don Juan a figuras da demonologia cristã, espécies prototípicas dos ideais satânicos na Idade Média.

Em que pese o espaço restrito para tratar de assunto tão polêmico, o ensaísta consegue, com penetração, aguçar a nossa curiosidade,

sobretudo no levantamento de situações que aproximam Mefistófeles de Don Juan, a saber: o tipo humano e a fisionomia moral, a vestimenta, a postura de cavaleiro da Idade Média e a fina inteligência para o disfarce, o engodo, a frieza e a determinação para o mal. Se Mefistófeles foi, de fato, inspirado em Don Juan, não nos fica inteira convicção em matéria tão discutível. Mas é convincente o elenco de justificativas que o autor do ensaio enfileira para nos persuadir de sua interpretação.

Lateralmente, Orico renova algumas considerações sobre Tirso e sobre Goëthe que seriam relevantes conduzir a novo debate. Para ele, Don Juan, que é um mito legendário da Idade Média (dos finais do século 16, para sermos mais exatos), foi concebido por Tirso como obra de reação aos desmandos sociais e aos escândalos morais da época. No exercício mesmo do paradoxo com que se arma, Tirso – na verdade, frei Gabriel Téllez – procura com a peça do Don Juan acautelar e frear os desvarios da sociedade da época, mergulhada na amoralidade e na revivescência da antropocentria. Afirma Orico que é no ambiente conventual que desabrocha o pecado em toda a sua potencialidade. E no convento mesmo é que o obscuro Gabriel Téllez se travestiria em Tirso para descrever sua obra, que é um libelo contra os desregramentos de conduta moral e uma convocação ao homem para o seu destino temporal e de servo do poder divino.

Como outros autores, Osvaldo Orico também resvala no equívoco de buscar parentesco direto do Don Juan com figuras existentes na vida real, nas quais Tirso se teria inspirado para compor a personagem. Felizmente, sua iniciativa nesse campo é de mera referência passageira, não sem avalizar a pretensa origem de Don Juan na Galícia, descendente de Alfonso IX de León. Dos filhos de D. Pedro, Juan e Alfonso Jorge, este último se confundiria com a figura de Don Juan, por sua infância ludicamente votada a peripécias sexuais; adulto, este mesmo Alfonso Jorge se manteria o mesmo sedutor fiel aos predicados do gozo e da burla, a ponto de tornar-se um inspirador potencial do Don Juan de Tirso. A interpretação parece-nos improcedente, porque não é de alguém vivo que se trata Don Juan, não de alguém com identidade reconhecida, com vida pregressa real e certidão de batismo, mas de um mito humano, alguém sem decalque obrigatório, que representaria todo o cipoal da experiência humana no fenômeno amoroso.

Mais feliz é Orico quando se põe à finalidade real de seu trabalho, no caso, o levantamento de questões de proximidade entre Fausto e Don Juan, notadamente entre este último e o Mefistófeles do célebre poema de Goëthe. Observa o ensaísta que Don Juan e Fausto representam os dois pólos distintos da experiência, embora distanciados por concepções diferentes da existência e do mundo. Isto se poderia ilustrar muito acertadamente com o poema A angústia de D. João, de Menotti del Picchia, que analisamos. Na mesma linha de raciocínio, Orico vê Goëthe profundamente influenciado pelo mito de Don Juan, a partir da constituição do Mefistófeles como o outro lado do dualismo fáustico, a forte presença do instinto, da racionalidade satânica antes inscritos no Don Juan em sua ânsia de gozo e escárnio aos valores éticos da Idade Média. Quando Fausto assina o Pacto com Mefistófeles, para cessão de sua alma em troca das benesses do poder da ciência e do conhecimento absoluto, Mefistófeles se veste à espanhola, com gibão carmesim, capa ao vento, espada luzidia, cabelo ondulado e lustroso, bigode atrevido, barba pontuda, feito um fidalgo saído dos quadros de Velásquez. Isto, ao ver de Orico, representaria um sensível modelo de Don Juan, mito onde Goëthe iria buscar o avesso para a sabedoria do Fausto, justamente para compor um eixo fundamental da natureza humana, baseado na dicotomia matéria/espírito, aliada aqui a um jogo impulsionado por um símbolo poético. Para o ensaísta, Goëthe conhecia certamente a força lírica de D. Juan e por isso traduz em imagens a curiosidade do pecado, a melancolia da graça. Sem Mefistófeles, Fausto não seria mais que um herói sem epopéia, numa aventura sem suporte poético e força dramática, mero discurso retórico sobre as fronteiras do racional e do emocional exercendo poderes nas ações humanas. Sem a figura espanholizada de cavaleiro do século 17, Mefistófeles não lograria, na escala diabólica, ser o outro de Fausto.

Goëthe conheceu e admirou o teatro ambulante que se apresentava em toda a Europa em seu tempo. E certamente teve a oportunidade de assistir ao Don Juan moliniano a ponto de deixar-se impregnar do satanismo latente, e de sua rara concepção cristã, próprios da personagem legendária. A partir daí, do conjunto de ações pecaminosas e do amor criminoso e insatisfeito de Don Juan, é possível seguir viagem rumo à criação de Mefistófeles, a um tempo personagem filiada ao medievalismo e ao pré-romantismo. Osvaldo Orico salienta muito

bem o aspecto de as indumentárias donjuanesca e mefistofélica serem assemelhadas, o que intimamente caracterizaria a influência de um sobre o outro. Mas esta observação não suporta a tese, não a ampara de uma forma incontestável, porque sua consistência não se completa. Ele próprio um Don Juan recatado, amante de ingênuas e tímidas ignorantes, Goëthe exercitou, no Fausto, sua divisão entre o saber e o livre arbítrio, entre Fausto, o sábio e Mefistófeles, o pecador, o herético, o demoníaco. Vale dizer, entre o racional e a emoção bruta, a serenidade do conhecimento e o pecado da soberba, a heresia, o demonismo da dualidade humana.

Ao reunir elementos que pudessem comprovar sua assertiva de comparação entre Don Juan, Mefistófeles e o Fausto (com fundo mítico), com base na criação goëtheana do mito mefistofélico, Orico teceu outros juízos para um mesmo fim. Dessa forma, Goëthe humanizou Mefistófeles. Este é um ser que, irônico, manipula seu diversionismo sobre Fausto, fazendo acreditar que, para a conquista de uma inocente (Gretchen ou, em português, Margarida) é preciso muita manha e paciência. De outra parte, mas ainda no capítulo da comparatividade e aproximação Don Juan – Fausto, Orico lembraria a presença de Marta, a alcoviteira dos amores de Fausto com Gretchen, associada ao tipo correspondente à Celestina, ou à Brígida do mito de Don Juan. Mais uma circunstância de fixação de caracteres entre os dois mitos.

TIRSO DE MOLINA, DE JOSÉ CARLOS LISBOA

Falar de Tirso corresponde a traçar um perfil do teatro espanhol renascentista e barroco, mas igualmente a tratar do Don Juan, por ser quase impossível não se referir à legendária personagem quando se fala de seu criador. Assim, com a proposta de falar sobre o genial dramaturgo Tirso de Molina, unidade fecunda da célebre e laboriosa trindade do teatro hispânico do século 17 (Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca), José Carlos Lisboa procede paralelamente a uma investigação do mito de Don Juan, a propósito ainda das comemorações pelos trezentos anos decorridos da morte do frei Gabriel Téllez, religioso da Ordem das Mercês, autor de numerosa produção dramática.

O estudo de Lisboa se concentra, a princípio, na figura do frade, morto em 1648, e da principal estudiosa de sua obra, dona Blanca de los Rios Nortench de Lampérez, cuja vida (ou mais precisamente 65 anos de pesquisa intensa e extensa) praticamente foi dedicada ao labor do levantamento da obra inteira de Tirso, recuperando e ordenando textos, no devotamento ao resgate e justa revalorização da obra tirsoana. Adiante, o ensaio traz significativa referência ao teatro da Idade de Ouro espanhola, teatro visto por Lisboa como o mais abundante e talvez (?) o maior que se tenha produzido em qualquer época e qualquer povo (p. 7). Entre os séculos 16 e 17, este teatro foi responsável por um dos mais prolíficos e decisivos ciclos de produção cultural na arte dramática. O extraordinário número de obras criadas por Lope de Vega — cuja relação completa abarca mais de 2.000 peças, distribuídas por cinco milhões de versos — muito bem atesta um caráter de produção excepcional. A base dessa produção reside nos três mais importantes criadores da Idade de Ouro (Lope, Tirso e Calderón), mas compreende ainda nomes como os de Pérez de Montalbán, Cristóbal Lozano, Mira de Amescua, Valdivielso, Moreto, Solís y Rivadeneyra, entre outros.

A representatividade desse teatro para a arte dramática universal deve ser entendida a partir da produção significativa de Cervantes, prolongada e robustecida por Lope de Vega, que criaram condições efetivas para o surgimento de todo o ciclo que viria a seguir. Mas, enquanto estudiosos alemães dão preferência ao teatro metafísico de Calderón e os espanhóis, com Menéndez y Pelayo à frente, dão a primazia nacional a Lope de Vega, poucos há, segundo aponta José Carlos Lisboa, que elegem o teatro de Tirso de Molina para análise e anotações das excelências dramáticas do criador do Don Juan. Entre esses poucos, é evidente que pontifica a veneranda figura de Dona Blanca de los Rios, presença soberana quando se trata de discutir o teatro de Tirso.

Nas observações que faz diretamente à personagem Don Juan, José Carlos Lisboa começa por excluir qualquer veleidade de identificação entre o criador e a criatura, pois é fora de dúvida a lisura moral e correição de costumes do Frei Gabriel Téllez. Tirso, porém, o pseudônimo de que se serviu o frade para recriar o mundo seiscentista em Espanha, este poderia dar-se ao luxo de observar e representar os costumes de sua época para registro dos desregramentos morais e dos misteres da sociedade hispânica pós-renascentista e contra-reformista.

Don Juan, o burlador de Sevilha, nasce, pois, numa cela sossegada do Frei Gabriel Téllez, mas toma de assalto o mundo inteiro, seduzindo não apenas mulheres, mas igualmente novos recriadores, escritores, músicos e demais artistas cujo talento e fina inteligência não lograram, porém, eclipsar a essência vital com que Tirso instilou seiva e produziu nova roupagem no homem espanhol (e europeu) dos começos do século 17. Mas Don Juan não surge, na obra de Tirso, tão somente como um espírito rebelde e insolente, sedutor e burlador de mulheres, irresistível cavaleiro andante e fidalgo garanhão, sem peias de natureza moral e sem qualquer normatividade ética. Don Juan é também, e isso assinala muito bem José Carlos Lisboa, o temerário afrontador do Além, o que não vota o menor respeito à memória e ao honor dos vivos nem à paz dos defuntos. É contra ele justamente que o anátema barroco de inspiração divina vai se erguer, realizando a luta e o entrechoque da vida contra a morte, do Céu contra a Terra, da luz contra a sombra. Isso se dará pelo fatalismo do outro mundo, do sobrenatural, do desconhecido, da ultratumba. A golpes de zombaria contra as barbas e o sossego mortos do velho Gonzalo de Ulloa, Don Juan o requesta à ceia e ao duelo, em que oferece ao defunto (e por extensão, à justiça divina, que Don Juan despreza, mas teme) nova oportunidade de vingar-se da afronta e da desonra do lar. Submetido, porém, ao poder do sobrenatural, Don Juan cai fulminado pela justiça final, derrotado pelo Além e arrastado aos infernos pela fúria católica de um vingador justiceiro vindo da morte.

José Carlos Lisboa enxerga o contraste dos dois mundos (o dos vivos e o dos mortos) e descobre veleidades heróicas no Don Juan afrontador de sepulturas. Tal circunstância representaria um elemento de subversão às ordens religiosas e ao Estado hispânico pós Felipe II, numa espécie de reimersão inconsciente ao universo renascentista, de oposição ao teocentrismo filtrado da Reforma e retomado pela Contra-Reforma, teocentrismo de resto intimamente fincado nos ideais da Idade Média. O que assombra e surpreende nesse passo é que a captação do confronto inapelável (mundo vivo/mundo morto) partiu de um religioso pelo menos aparentemente conformado aos princípios de sua Ordem e de sua Igreja. A explicação talvez esteja no fato de que Gabriel Téllez não poderia descrever o que captou, mas Tirso, sim. E, por essa razão, o frade modesto e ordeiro preferiria a capa do pseudônimo...

A vida espanhola transmudava-se sob as idéias de Erasmo e já a Contra-Reforma insinuava-se em todos os segmentos da sociedade hispânica para onerar um imediato e definitivo retorno ao Deus dos Exércitos, e por isso buscava, por todos os meios, instilar o temor ao Divino. O indisciplinado Don Juan, com sua súmula de conquistas e de burlas, e mais seu desvario às normas sociais e desapego à religião ou aos ideais de qualquer naipe, traçava um curioso perfil do homem da época barroca, avesso e ao mesmo tempo temente a Deus. Ao aventureiro ousado – que se arrisca à indisposição temporal e, mais, à fúria do Alto, que elege como corolário de sua vida apenas o gozo e a burla, e sucessivamente a estes ideais se lança escandalosamente – é preciso punir pelo confronto com o outro lado da existência. A morte e os mortos, contra quem Don Juan arrosta e escarnece, terminam por vencer o herói, reassumindo a temperatura do mundo e reordenando as funções humanas pelas leis divinas.

A versão de Tirso para um popular ponto do folclore europeu no desafio à caveira se integra magnificamente à estrutura da peça e ajusta-se ao entrecho final, em que a personagem se envolve com o além-túmulo pela contravenção ao caráter de respeito aos mortos. O convite à ceia se encontra na tradição medieval européia, a maior parte de fundo oral, difundida amplamente no maior número de contos e *romances* espanhóis e europeus, de uma maneira geral. A grande valia da versão de Tirso é que ele a incorpora no Don Juan como uma forma, a um tempo, fantástica, mas de solução pronta para um final de punição à personagem, justamente para conjurar o caótico mundo das relações humanas desagregadoras à moral religiosa, pelo fatalismo divinatório. A substituição da caveira pela estátua do morto é uma contribuição espanhola e peninsular, e mais ainda particularmente de Tirso, que se houve notavelmente na utilização de uma lenda européia, de larga difusão e largo uso, para fazer mais completo o Don Juan.

O recolher um elemento popular para o enriquecimento de sua criação, em Tirso, leva à análise do método psicológico da própria criação. A postura psicanalítica, que encontrou em Gregorio Marañon seu principal representante, enxerga modelos vivos de Don Juan. Disso parece discordar José Carlos Lisboa, para quem torna-se impossível aventar a possibilidade de moldes para a criação de Don Juan, justamente porque, como no caso de Quixote, não se faz

provável a identificação, até hoje, de elementos de carne e osso, em quem foram buscar Tirso e Cervantes para compor suas criaturas. Os nomes que se apresentam como modelos para Don Juan (Tenório, Mañara, Villamediana) não passariam de suposições, de resto progressivamente desaparecidas, particularmente à vista da crítica moderna, mais ocupada no estudo do mito enquanto mito literário e não como mero decalque de pessoas vivas.

O tipo de Don Juan pode muito bem ser real à época da criação primitiva de Tirso, mas a inspiração não significa necessariamente a cópia. Por faltarem elementos concretos, dados mais seguros para confirmar as suposições, é que o ensaísta recomenda a permanência da obra de Tirso como fruto da criação artística, à qual se combinam duas fontes: uma original, oriunda da arte poética; a outra, um notável aproveitamento da lenda corrente à época. Com isso, porém, Don Juan não vem a perder sua unidade, antes atestando o formidável talento dramático de seu criador.

Do ponto de vista da universalidade do mito, José Carlos Lisboa mostra-se taxativo na recusa da paternidade (aliás, irrelevante) dos espanhóis, afirmando: Don Juan é um tipo universal, vivo e corrente em duas camadas: uma popular; outra, culta. (LISBOA: 1950: 15). Essa camada popular, todavia, não decorre da dupla estruturação da personagem (a de burlador de mulheres e a de afrontador de sepulturas), mesmo porque a incorporação do convidado de pedra — contraponto popular — não sobreveio à interpretação mais contemporânea. Seu prestígio, segundo assinala José Carlos Lisboa, passou-se à Itália, através da *Commedia del'Arte*, e à França, pelo teatro ambulante. Mas, durou muito pouco. Ficou com Cicognini, Giliberto e Goldoni, no primeiro caso e com Dorimon, Villiers e Molière, no segundo, para, gradativamente, passar ao esquecimento. O que perdurou foi justamente a criação original de Tirso, o Don Juan como burlador de mulheres.

Neste sentido, Don Juan difere muito de outros mitos literários da modernidade. Enquanto Hamlet se circunscreve apenas ao padrão culto, difundido e conhecido apenas em setores mais intelectualizados, e no mesmo passo o Fausto, menos popular que seu elemento dual — Mefistófeles —, Don Juan está integrado definitivamente à popularidade literária, representado centenas de vezes, presente em quase todas as manifestações literárias e em quase todos os lugares do mundo. Mesmo Quixote, cuja associação se faz em curioso paralelismo com Don Juan, em que pesem a proximidade hispânica e a pouca

diferença da concepção de ambos, não alcança a mesma popularidade do Burlador. No plano intelectual, José Carlos Lisboa observa outros elementos que distinguem estes mitos. Enquanto Hamlet e Fausto são apresentados e percebidos como criaturas de razão, máquinas de pensar, voltadas sobre si, desfechadas para dentro (Cit., 19), Don Juan e Quixote pertencem a uma quadratura mais humana, de efeito mais peninsular e cristão — o primeiro, instintivo e egocêntrico pelo jogo do prazer, o segundo, generoso e atrabiliário em sua mansa loucura. Se Hamlet representa a angústia de desvendar o ignoto e Fausto, o mergulho para a tempestade do saber metafísico, ambos igualmente voltados para si mesmos e gozando de uma *universalidade aristocrática*, Don Juan e Quixote, ao contrário, são mais humanos, mais populares, mais próximos do senso comum dos mortais.

Mas ainda há uma diferença sutil que Lisboa aponta em seu ensaio, diferença de natureza simbólica, a contrapor Quixote a Don Juan. É que o Cavaleiro da Triste Figura não teria tanta força dramática e substância poética sem o seu Sancho Pança, que é uma espécie de costela de alteridade a completar o perfil do cavaleiro andante. A unidade do mito não prescinde de Sancho, ao contrário de Don Juan — o poder do instinto, a força bruta da natureza humana voltada unicamente ao prazer — que habita sozinho o universo de seu próprio mito.

Retomado por outros autores, Don Juan escapa do cinzel de seu pai primeiro, mas, rebelde, subverte todas as ordens, superando os novos pais e afirmando-se maior, mito perpétuo sem possibilidade de encarceramento no plano da concepção ou da ideologia. No meio de tantos nomes que trataram do tema, Don Juan a todos logrou, pois não fez a glória de nenhum. Permanece acima, no centro de um enigma e de um fenômeno que até hoje provoca controvérsias, cristalizadas em dezenas de versões teatrais ou poéticas e de investigações literárias.

AS AMANTES DE CHATEAUBRIAND, DE CLÁUDIO DE SOUSA

De Cláudio de Sousa, há menção de ensaios como As conquistas amorosas de Casanova, de 1931, infelizmente não encontrado, impossível mesmo de localizar, assim como peças de teatro como A arte de

seduzir, comédia em 3 atos, de 1927, que a rigor não conteriam elementos de donjuanismo. Nesse artigo, As amantes de Chateaubriand, integrado ao volume Conferências literárias, de 1956, o ensaísta descreve as aventuras amorosas do grande poeta do cristianismo francês, tendo o cuidado de assinalar, quanto ao autor estudado, um caráter donjuanesco diverso de Don Juan Tenório, pela assunção da aventura de sedução não pela violência e burla, não como *hombre a hembras*, mas como um protótipo de beleza masculina e invulgar talento para despertar paixões nas mulheres.

O articulista parte de uma análise preconcebida do donjuanismo, caracterizando o sedutor de mulheres como alguém incapaz de amar. Para ele, o homem que a muitas amou ou diz tê-las amado, na verdade não passa de alguém capaz apenas de sentir assomos passageiros, caprichos de uma paixão sem robustez amorosa e cujas chamas muito em breve se extinguem. Chateaubriand, o *Encantador*, porém, não seria um desses aventureiros libertinos para quem o feminino tem odor que não lhe pode escapar.

Cláudio de Sousa o vê, não como um aventureiro prolífico em conquistas, como Casanova, um garanhão que não escolhia suas preferidas, mas com todas ia, antes um homem dotado de extraordinário encanto pessoal e fascínio especialíssimo para arrebatar os corações femininos.

Diferente de Miguel de Mañara, suposto modelo de Don Juan Tenório, e diferente também deste último, Chateaubriand conquistava respeitosamente as mulheres, procurando com devoção e essência moral um amor duradouro que o fizesse sentir todas as pulsações de uma emoção sincera. Não o encontrou, segundo atesta Cláudio de Sousa, justamente porque, em sua companhia, as mulheres não passavam de seres insensíveis, vaidosas e fúteis, interessadas tão somente em partilhar a glória literária e mundana do poeta.

Referindo-se ao Don Juan, de Tirso, o articulista descarta a possibilidade de Don Miguel de Mañara, o endemoninhado, vir a ser modelo para Don Juan, pois quando a célebre personagem foi criada por Tirso, aí por volta de 1616, na primeira versão, Don Miguel ainda nem era nascido, pois viria ao mundo em 1626. Don Juan também, no entender de Cláudio de Sousa, se diferenciaria de Lovelace, por ser ardente e arrebatado, ao passo que este último se demonstraria um conquistador frio, calculista e metódico, um amante à inglesa, enfim.

D. JOÃO E O SURREALISMO, DE EDMUNDO MONIZ

Num longo ensaio, dedicado às excelências da vida e da obra de Zorrilla, e à aproximação com o surrealismo de Dali, Edmundo Moniz aborda as variáveis temáticas do Don Juan, particularmente no romantismo espanhol, estabelecendo alguns paralelos pertinentes entre a criação original de Tirso e a de Zorrilla, além do confronto da personagem com a psicanálise, a pintura e o D. Quixote.

Surgido como companhia à encenação da peça D. João Tenório — tradução de Manuel Bandeira, cenários de Salvador Dali e direção do espanhol Luís Escobar, cuja representação, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pelo Teatro Nacional de Comédia, em 2 de dezembro de 1959, reuniu grande elenco de atores brasileiros — , o estudo de Moniz praticamente cobre toda a trajetória do poeta romântico e festejado dramaturgo que foi José Zorrilla y Moral (1817-1893). Em 10 capítulos, o ensaio trata de Zorrilla e sua época, o teatro zorrillano, as relações de Dom João com a psicanálise, as aproximações dos estilos romântico e surrealista, a combinação do romantismo de Zorrilla ao Dom João com o surrealismo dos cenários de Dali, os cenários como categorias dinâmicas do espetáculo, aproximações de Dali com D. João, situações antitéticas de Quixote e Dom João, as origens de Dom João e, finalmente, o Dom João de Kierkegaard.

Para Edmundo Moniz, o romantismo espanhol tem em Espronceda e Zorrilla suas mais qualificadas personalidades. O primeiro escreveu os poemas líricos mais sensíveis sobre o amor e a liberdade, enquanto o segundo traduziu, no teatro, a forma de criação artística mais original e humana. Ambos captaram seguramente a tradição romântica e preferiram mostrar-se mais solidários ao sentimento e à emoção do que propriamente à pureza e limpidez da forma artística.

Do escorço biográfico de Zorrilla e das fermentações sociais de que o autor espanhol participou em sua época, Moniz se passa ao teatro de Zorrilla, de quem considera as diversas obras e as características temáticas mais relevantes. A curiosidade dessas considerações sobreleva muitas vezes, como na afirmativa de que há, na última parte de O punhal do godo, como na última parte do D. João Tenório, uma impregnação de sentimento de culpa. Este estado de espírito, revela Moniz, prende-se muito mais ao autor do que à personagem.

Sobre D. João Tenório, aliás, Moniz observa que é, das obras de Zorrilla, a mais imperfeita, onde melhor se vêem as falhas de Zorrilla como poeta e teatrólogo. Mas reconhece cabal a contribuição de Zorrilla para o aprofundamento temático do Don Juan, sobretudo em transplantar para a legendária personagem uma carga mais humana, que faz Don Juan, ao final da peça, reconciliar-se com a religião e arrepender-se dos pecados, sendo conduzido aos céus pela direta intervenção de uma mulher, dona Isabel, filha do convidado de pedra, o morto em duelo Don Gonzalo de Ulloa.

O Don Juan de Zorrilla foi encenado, pela primeira vez, em 1844, um Don Juan romântico que, sem perder de vista o caráter de burlador herdado de Tirso, alcança salvar-se ao final, reconciliado com Deus. Moniz ressalta as características da salvação do Don Juan de Zorrilla como sendo fruto do amor de D. Inês. Na peça zorrillana, o herói se revela apaixonado, pela primeira vez, e na cena do sofá, quando compreende a extensão do amor que desperta na amada, leva a efeito a intenção de reformar sua atitude rebelde, mas é desafiado e incompreendido pelo pai de Isabel, terminando por assassiná-lo.

Outro ensaio de Moniz é "O homem e o símbolo" (*In*: D. João e o surrealismo: Zorrilla e Dali, Rio de Janeiro: SNT, 1960, p. 85-97).

Frutos de uma mesma época, psicologicamente caracterizados como símbolos opostos do homem do século 17, o Don Quixote, de Cervantes (1605) e a primeira versão de El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina, então sob o título de Tan largo me lo fiáis (1616), representam uma nítida perspectiva de mudança histórica, ou a passagem da Idade Média para a Idade Moderna.

Enquanto Quixote enfrenta moinhos de vento e parte mundo afora a resguardar honras de donzelas e restaurar a instituição da Cavalaria Andante, Dom João vislumbra na aventura tão somente um meio de desmoralizar a autoridade, escarnecer da verdade e da justiça, burlar as mulheres e desconhecer leis, obstáculos morais e preceitos religiosos. Se Quixote arrosta, em sua valentia e seus objetivos despropositados, perigos e desafios, convencido da honra investida, o que se coroaria com o prestígio do nome e da glória, Dom João ataca a virtude e o bem, rompendo com quaisquer deveres, diante da conquista, posse, burla e do abandono das mulheres, qualquer delas, fosse donzela, casada, velha ou moça, bonita ou feia, princesa ou filha de pescador.

As duas personagens representam, pois, um marco de confluência histórica, situando-se entre o fim do mundo medieval e o início da era moderna. Quixote é símbolo medieval, enquanto Dom João o é da Renascença. O primeiro é compelido a defender valores de uma sociedade decadente e o segundo a exalçar uma sociedade em ascensão, firmada no prestígio de aventureiros e descobridores, homens sem muitos escrúpulos, colonizando povos distantes e eliminando, de uma vez por todas, quaisquer possibilidades de ressurgimento da velha ordem feudal. Daí compreender-se um Don Quixote infeliz no amor e em suas desventuras e um Dom João festejado, odiado, contemplado pelo prazer alcançado por meio da burla às mulheres e pleno de êxito em suas incursões devassas até o Juízo Final, quando (por exemplo, na obra de Zorrilla) alcança o perdão divino mediante a intervenção de D. Inês.

Do ponto de vista psicológico, pode-se considerar o Dom João, de Zorrilla, superior ao de Tirso, tanto em autenticidade quanto em substância dramática. No Don Juan de Tirso, temos um herói introdutor do mito aventuroso, no de Zorrilla, um herói amadurecido e de volta à sua Espanha, depois de múltiplas aventuras amorosas em outros países. Zorrilla representa um divisor de águas na perspectiva do mito oriundo de Tirso. Depois de Zorrilla, Don Juan se transformaria em herói alquebrado e sem forças, nas versões de Bernard Shaw e Edmond Rostand, até definhar, esmolando e com frio e fome, no terrível poema de Guerra Junqueiro.

Molière, Goldoni e Mozart (este, com base no libreto de Da Ponte) revestiram o Dom João da imagem irrecuperável de um patife cruel e amoral que, em conseqüência de seus inúmeros pecados, deve sofrer a punição final. Assim é que, na ópera de Mozart, Dom João termina consumido vivo pelo fogo do Inferno, depois de ter consumado mil e oitocentas conquistas, mil e três das quais somente na Espanha. Colecionador de mulheres, sem critérios rigorosos de seleção e sem preconceitos, a todas abandonando e atraindo para si ódios mortais de pais, irmãos e maridos, Dom João poderia ter sido assassinado por qualquer um de seus desafetos, até mesmo pelo seu próprio escudeiro que (na versão da ópera de Mozart) acaba também traído pelo amo, que lhe seduz a mulher.

Zorrilla escolheu outro caminho para a morte de Dom João. Influenciado por Alexandre Dumas, de cuja obra — Don Juan de

Mañara — muito se aproveitou, Zorrilla veste romanticamente seu herói com perdão final do amor que o pacifica e absolve. Embora libertino, cruel e sem escrúpulos, o Dom João de Zorrilla tem um lado bom e humano, capaz de penitenciar-se e arrepender-se, tudo pelo amor e pela intervenção da amada D. Inês. Na verdade, trata-se aqui de uma personagem no modelo da primeira metade do século 19, lírico e mais real que o Dom João, de Tirso, ou mesmo Molière, Goldoni ou Pushkin.

Malgrado o Romantismo, o Dom João, de Zorrilla, é o mais humano, íntegro, exato e completo sob uma ótica psicológica, afastado o julgamento de qualquer preconceito moral ou religioso. Isto porque Zorrilla deve ter compreendido que o seu herói contribuía para a emancipação da própria mulher, ao chamar as vistas para o sistema de dominação do homem sobre a mulher e para os preconceitos sexuais vigentes. Sem ser um libertador heróico ou salvador de donzelas encarceradas, Dom João é um recurso de que as mulheres puderam lançar mão para conquistar sua liberdade e romper com os tabus medievais.

José Ingenieros reconhece em Romeu e Dom João os dois tipos que mais assinalam, na arte, um espírito de revolta ante o regime moral e a repressão sexual e ao amor. Ambos renascentistas, estes dois heróis receberam, no entanto, tratamento diverso. Enquanto Romeu é exaltado como o representante da luta contra as limitações sociais do amor, Dom João se ressente da execração dos moralistas, em virtude de suas ações libertinas e sua possessa infidelidade. Na obra de Zorrilla, todavia, Dom João é um místico que encontra afinal o remanso amoroso nos braços de uma mulher, D. Inês, que o redime. E se Romeu acaba vencido pelos costumes, tragado pela moral patriarcal, o Dom João de Zorrilla acaba vencedor, ganhando as graças do Céu depois (e apesar) de tantos crimes e pecados.

Escolhendo a personagem por sua densidade humana, apontando-lhe as faces de anjo e demônio, Zorrilla aprofundou o mito de Dom João e deu-lhe nova vestimenta, inclusive do ponto de vista espanhol. Enxergando-o em sua inteireza psicológica, Zorrilla não subtraiu de D. João seu caráter simbólico, nem o abastardou como homem, não permitindo, com isso, que o simbólico arranhasse o humano nem que o humano destruísse o mítico.

* * *

Outros ensaios irão contrapontuar, ou intermediar, a apreensão do mito de Don Juan na literatura brasileira, contrariando o exclusivismo da percepção da atitude trágica de insatisfação, sede de absoluto, mística da negação ou luta contra a divindade, medidas um tanto mais correntes na tradição ensaística (e mesmo poética) de nossa literatura. Percebe-se, então, que o Don Juan (assim como o Quixote) poreja de inquietações humanistas, assim como mantém discreta raiz popular na figura exponencial do burlador. Descobre-se, por exemplo, como a burla era matéria constante na prática social do século 17, alcançando o próprio Lope de Vega, contemporâneo de Tirso e conhecido femeeiro, ainda que sem desrespeito explícito às leis morais e à justiça terrena, preocupado naturalmente com as sanções sociais e religiosas.

A ruptura com os limites da consciência, a insaciedade às vezes inescrupulosa, o desprezo à ordem estabelecida e à realidade histórica, o poder de atração e a absolutista concupiscência, a profanação de todas as virtudes, entre outros atributos, irão compondo a imagem do Don Juan, que se vai delineando como definitiva, a despeito da restauração em Molière da revolta prometeica e da errante e vadia deserção do mito no Don Juan de Byron. A terrível materialização da justiça divina, representada sobrenaturalmente pelo Convidado de Pedra, poderia ter soçobrado com o iluminismo libertino do século 18. Mas seria o 19, e sobretudo o 20, que aluiriam completamente as componentes trágicas do mito, perpendicularizando um tanto a vitória do homem sobre o seu destino pela via expressa e esfera dionisíaca da evasão. O Romantismo nele instilaria a melancólica visão do pecado ou as sobras de um mórbido desencanto moral. O signo moderno lhe transmitiria, por fim, a natureza perplexa do transcendente, ultrapassado o enxerto de quixotismo *a la* Zorrilla e emprestando-lhe, por vezes, a percepção de sua própria vileza ou, no mínimo, complexidade sensual, anti-racionalista, latente de escárnios. Para apreender o mito, a melhor lição será captar-lhe a essência universal, justamente deformada pela burla superlativa da carne, em lugar da complicada armadilha espiritual do Fausto.

Ramiro de Maeztu já nos alertava para o ideal nunca alcançado impresso no mito, ou na pluralidade do gozo de todas as mulheres que a imaginação de Don Juan buscaria condensar em uma única. Nessa pluralidade, é claro que se consubstanciaria uma singularidade sentimental e amorosa: todas as presumíveis amadas comporiam uma parte da mulher sonhada e nunca atingida. Este, afinal, o delírio e tortura do Don Juan: compreender (ou insatisfazer-se) com a impossibilidade da Natureza em conceder-lhe, numa única mulher, tudo aquilo que reparte por todas as outras. Ou, nas palavras de Maeztu, amar a todas, deixando-se amar por todas, é amar a uma só (MAEZTU, 1981: 138).

Todas essas situações se presentificam na ensaística brasileira sobre Don Juan. Coryntho da Fonseca, por exemplo, num estudo sobre Don Juan e o Quixote, traça um paralelo das duas personalidades míticas e conclui serem projéteis do homem bacharel do tempo, reunidos no domínio da rua (não da casa), perfeitamente complexificados em tipos duais: Quixote, o nobre impoluto; Don Juan, o nobre voluptuoso, em cujo cérebro se alojam etapas sucessivas de conquista e gozo, burla e aborrecimento. Galeão Coutinho, no prefácio que escreveu para a voz do pseudônimo Armando Quevedo em A arte de conquistar as mulheres (1923), comenta o seguinte sobre o pensamento de Medeiros e Albuquerque, verdadeiro autor do livro:

> Medeiros compara a arte do donjuanismo ao esporte venatório. E alude à falcoaria. Criavam-se, outrora, os falcões para dar caça às outras aves. O moderno Don Juan tem de proceder segundo regras mais ou menos idênticas, pois a mulher gosta de ver-se requestada e põe nisso faceirices de presa tímida e medrosa, deixando-se subjugar por fim, depois das várias tentativas enleantes do conquistador, conforme os ardis de que este se serve. E a seriação de todos esses ardis constitui a substância mesma da Arte de conquistar as mulheres (Cit., 18).

O mesmo Galeão Coutinho antes diria:

> O Don Juan, de Tirso de Molina, e o moderno "homme à femmes", invejados pelos outros homens, não passam entretanto de um enfermo que procura na variedade uma compensação à incapacidade para renovar o amor com a mesma mulher, e

sobre quem o cientista espanhol (Jiménez de Asúa) incide a sua análise percuciente (Cit., 11).

E, concluindo, Coutinho afirmaria ter o Don Juan fontes folclóricas, que o donjuanismo viria antes de Don Juan, como o tartufismo veio antes de Tartufo e o freudismo antes de Freud. Don Juan teria, assim, antecedentes em Salomão e Júpiter, quando o amor plural não era crime, mas estado de direito consuetudinário. O Don Juan de Tirso nasceria das dúvidas propostas pela Renascença, contrapondo a filosofia racionalista e o direito natural às exigências do teocentrismo cristão, o Burlador como uma espécie de anjo rebelado, encarnação humana do diabo (Cit., 11-14). O próprio Medeiros trataria o donjuanismo cientificamente, ou como uma arte, a mais bela e a mais complexa de todas, que passaria de dom divino a arte humana (Cit., 40). Cobrando de Don Juan um critério seletivo, a glosa da Arte de amar ovidiana não compreende o donjuanismo como uma glutoneria, aludindo aos pés, que não têm correlação com o pênis. O argumentador destrói os velhos conceitos sobre natureza e comportamento da mulher e considera que a conquista e a sedução devem observar os preceitos do entretenimento masculino, que ainda consiste na multiplicação dos afetos e da atenção sempre renovada da caça para com seu caçador.

Assim também será a obra de Ovídio (43 a.C. – 15 d.C.), poeta palaciano de Augusto, contemporâneo de Horácio, Virgílio e Propércio que, nos seis livros de sua Ars amandi (traduzida por David Jardim Jr.), recomenda: Antes de mais nada, convence-te de que todas as mulheres podem ser apanhadas; tu as apanharás: depende apenas da maneira de colocar as armadilhas (Cit., Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d., p. 33). O diapasão ovidiano segue o curso da sedução retórica, já que o homem dissimula mal, a mulher esconde o que deseja (Cit., 34). O hesitante não terá sucesso em sua empresa. Por isso Ovídio aconselha uma pronta execução ou o adiamento da empresa de conquista. Ensina a pertinácia, recomenda a elegância e a higiene e o compromisso essencial na arte de seduzir: Promete sempre: que mal pode fazer a promessa? (Cit., 41). Pré-maquiavélico, o preceptor dessa ars amandi sugere que o sedutor lance mão de todos os recursos para alcançar a conquista, inclusive da fraude, que não é mais vergonhosa do que a boa fé. (Cit., 50). Para além da beleza do corpo, a do espírito, o que faz

Ovídio recomendar prudência e amabilidade do sedutor para com as conquistáveis. E, num lance de maior ousadia, prognostica estimular a mulher à excitação e ao êxtase sensual: Os dedos encontrarão o que fazer naquelas partes em que ocultamente o Amor crava seus dardos [...] Quando encontrares o lugar em que a mulher gosta de ser tocada, que o pudor, de modo algum, te impeça de tocá-lo (Cit., 94).

O ensaismo brasileiro sobre Don Juan passa por A escola byroniana no Brasil, de Pires de Almeida e por Rilke ou a convivência com a morte e outros ensaios, de Walter Benevides, que diz de Byron: descambou com intermitência no satanismo para acabar cínico e niilista com D. João, cuja perversidade raiava na inocência (Ensaio "George Gordon Byron, Lorde antes de tudo", Cit., 70). O médico e acadêmico Clementino Fraga assim considerava em seu livro Paisagem do outono (1960): O tipo libertino do Don Juan expressa todavia o amor físico, que vive do estímulo da sedução e causa da conquista, requeimando na incontinência do instinto, exemplificando com o Don Juan de Molière, que vive um minuto de gozo e outros minutos, noutras fontes de paroxismo amoroso (Cit., 40-41). Citando o Fidelino de Figueiredo de Últimas aventuras, Fraga assevera a existência de um "donjuanismo feminino", classificando-o de fenômeno moral a merecer o estudo da ciência sexológica e da arte... e um aspecto da psicologia do envelhecimento gradual, coisa muito mais triste que a franca velhice (Idem, loc. cit.).

Como sabemos, predomina em Tirso um teatro de fixação de caracteres psicológicos das figuras humanas niveladas pelo plasma sangüíneo dos elementos naturais da personalidade. Já assinalava José Carlos Lisboa em seu estudo sobre Tirso de Molina, a propósito da comédia Don Gil de las calzas verdes: Don Gil não é senão Doña Juana, a mulher que se disfarça de homens para caçar o amante (Cit., 30). Tudo isso passará pelo crivo de indisciplina moral ante a ordem imposta pela Idade Média, de que despontam como ícones um Hamlet, um Quixote, um Fausto, um Don Juan. O Brasil do ensaísmo literário praticamente esqueceu-se da segunda parte da legenda da peça de Tirso — o conviva de pedra —, concentrando-se na primeira, a do Burlador, homem movido a uma sexualidade arrogante e tirânica, símbolo e mito do desafiador das normas morais imprimidas nas relações céu/terra, Don Juan emblema do Desejo, do Sem Nome, da energia elementar entre um homem e uma mulher, cuja psicologia instintiva dá privilégios à subconsciência ou inconsciência. Por isso

achamos não serem apenas 4 as mulheres seduzidas pelo Burlador, em Tirso – as 4 que aparecem na economia da cena – mas a sugestão das muitas formuladas em Molière e em Zorrilla, multiplicadas ao infinito em Mozart.

O Don Juan de Tirso é duplamente burlador/afrontador de símbolos e da morte. E duplamente demoníaco, arrivista, dessacralizador: das mulheres e do respeito ao sobrenatural. O ensaio de Eduardo Frieiro, assinalando a acuidade do pensamento de Teófilo Braga sobre o assunto, estabelece mais pistas e confrontações do mito. A afirmativa encarnação do humano, profanando os córpus disciplinares do tempo pós-renascentista, reflete a afirmação de plano antropocêntrico que, por contrariar a lógica da Contra-Reforma, encontrará a pronta resposta da vingança emersa do Além-Túmulo. Don Juan representa escândalo e virilidade transgressora contrários ao juízo do tempo. Seu voluntarismo e instinto de viver vão de encontro à expectativa do estilo de vida seiscentista. Assim, diz Frieiro: Don Juan representa em forma "escandalosa e criminalmente varonil" esse tipo de homem, não porém como o produto dum meio paganizante, adequado à cultura do indivíduo como fim em si mesmo, mas projetado num mundo ainda medievalmente cristão e teologal, em que se teme o inferno e se pensa sobretudo na salvação da alma (Revista Kriterion, n. 43-44, 1958, p. 228).

Frieiro faz um brilhante reparo às apropriações francesas a tipos e legendas espanhóis, destacando dois deles: Nem o Cid de Corneille é o Cid Campeador da epopéia castelhana, nem o Don Juan de Molière é o rebelde satânico de Tirso de Molina, senão dois definidos tipos franceses: o gentil-homem e o libertino culto. (Cit., 230). O convidado de pedra é o albergueiro e capataz do racionalismo cristão e teocêntrico, oriundo da Idade Média pela via da Contra-Reforma. Ao lado disso, com sua morte, Don Juan se torna modelar da condenação a um sistema de castas sociais que, na Espanha, tudo podiam e tudo faziam, por mais que contrariassem os regulamentos morais vigentes. Frieiro é agudo observador quanto à propriedade espanhola do mito de Don Juan, recorrendo ao aceso comentário de Fidelino de Figueiredo de que a situação moral e humana da libertinagem é em toda parte registrada, mas a criação do mito é de Tirso, como é universal e eterno o amor, e é helênico o mito de Vênus (*apud* FRIEIRO, Cit., 233).

Não será, todavia, o garanhão que ganhará ressonância universal, como fonte perene de motivos e temas do Don Juan, senão o burlador arrogante, soberbo e temerário, que traduz sua insatisfação existencial e metafísica na busca intermitente da Mulher a quem deve burlar. Frieiro acrescenta outros modelos de Don Juan como os cunhados por Lenormand (em L´homme et ses fantômes, um Don Juan andrógino tem alma feminina num corpo de varão) e Pérez de Ayala (o efeminado Vespasiano Cebón, no romance Tigre Juan). E assim Don Juan resvalaria do campo mítico-literário para o morfológico-psicanalítico e outras tantas ramificações, todas dispostas a descaracterizar (ou desvirilizar) o original *hombre a hembras*. Aos modelos de Lenormand e Ayala se juntariam um Don Juan belga no romance de A. t'Serstevens, La légende de don Juan e o do livro de Charles Derennes, Les cocus célèbres. Quanto à perspectiva de sobrevivência mítica do donjuanismo na modernidade, Eduardo Frieiro é um tanto cético e um tanto melancólico: o donjuanismo satânico está fora do nosso tempo, que já não crê no pecado (Cit., 247). O eixo do crime se desloca para outros campos metonímicos (e semânticos), perdendo Don Juan seu interesse incitante. Citando o ocaso de um famoso polígamo, Mário Müller, que se destacou nos anos 20/30, casando-se com 60 mulheres em todo o Brasil e que morreu em 1934, Frieiro conclui que os donjuanes de agora são os comuns chichibéus, os vulgares galos de terreiro, os scorers de conquistas fáceis, numa época em que as relações entre os sexos se tornam cada dia mais simples, livres de tabus religiosos e morais (Cit., 248).

O sedutor, movido por Eros, anima a ocasião e o movimento, categorias comuns a quem seduz e a quem é seduzido, na proporção de expectativas de quem dá/recebe, cerca e é cercado, convence e é convencido. Álvaro Valls observa que o Don Juan de Molière é cômico, trapaceiro e mentiroso e que o de Mozart é um canto de sereia [...] musical e extensivo [...] muito mais que uma individualidade física (Folhetim, "Folha de São Paulo", 31 de julho de 1983, p.3). Outras conclusões de Valls valem registro atento: Don Juan seduz como uma força da natureza, sem personalidade própria, sem um centro pessoal, sem constância ou continuidade no tempo (Ibidem). Situado *para fora*, *além* ou *no umbral* do tempo, Don Juan nem vive direito o *tempo da conquista*: Nem bem goza a que tem em sua companhia, já pensa na próxima *vítima*, como se diligenciasse a eternidade na fração do instante

fugaz em que se apossa da mulher, gozando-a, mas já com o tempo e a mente focados no espaço de outro corpo. Fausto seria o sedutor de todas reunidas numa mesma e modelar Margarida, a para sempre amada. Don Juan, não. Seu modelo em Kierkegaard se confrontaria com o original ou quaisquer outros signos donjuanescos em virtude do viés da filosofia neo-platônica, um Don Juan nem trágico, nem musical, evoluindo de um ambíguo e, algumas vezes, equívoco *Diário*. Valls acentua, então, o que é pouco perceptível na análise do sedutor de Kierkegaard: ele seria um espectador de sua própria sedução (Cit., 4), ao que acrescentaríamos: espectador e comentador teorético dos processos e roteiros da sedução, como se a visse e documentasse no papel de uma terceira pessoa. Salientando-se que a obra de Kierkegaard, entre a ironia socrática e o mistério cristão, não é facilmente apreensível, seu modelo de sedução será tópico e idealizado em ramificações de imaginário e memória absolutamente totêmicos.

Para Leyla Perrone-Moisés, a linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução (Folhetim, Cit., 6). Ou seja: a sedução se embute na palavra e no gesto, no movimento e na ação. E também na função narrativa, se compreendermos, como Leyla, que Xerazade foi uma extraordinária sedutora porque mantinha o prazer do sultão suspenso à sua fala (Ibidem). A sedução se apóia na linguagem de encantamento, no feitiço da fala e da performance, o que produz no sedutor a inferência máxima em roteirizar sentidos a quem ouve ou a quem vê, com ouvidos ou olhos emprestados pelo sedutor e sua capacidade de fabulação e engenho burlador. Diz Perrrone-Moisés que Don Juan, usando e abusando desse enunciado (a promessa) cria uma ilusão referencial para suas vítimas (Cit., 6). A sedução, em seus diversos níveis, pode abrir mão da relação sexual (como o idealista absoluto de Kierkegaard) e transitar do jogo para o poder, da fabulação da fala para a sujeição do outro.

Em artigo ("Don Juan na praça") para o mesmo *Folhetim*, Renato Janine Ribeiro avalia: Como um general, o sedutor – nobre, de classe que porta armas por ofício e honra – faz da conquista o seu meio e da fama a sua meta (Cit., 9). Cada ensaísta, portanto, incorpora ao universo de conhecimento do mito de Don Juan um corpo de idéias que, além de delinear-lhe o perfil, ajuda na apreensão de sentidos do signo. Janine Ribeiro acrescenta ainda um dado novo: que as mulheres desejam o sedutor por ser ele objeto de desejo de outras mulheres, desejo

antecedido ou compulsado pela eficácia da legenda e fortalecido pela osmose de um desejo *coletivo* e comum. Estudando o Werther, que, para o ensaísta, é sedutor e suicida ao mesmo tempo, diz Horácio González que o sedutor é aquele que sempre recomeça (Folhetim, Cit., 11). Quanto à tipologia, González dirá que o sedutor seduz porque faz finos buracos de esgrimista no tecido dos costumes (Ibidem).

No artigo "O declínio de Don Juan" (In: Libertinos libertários, 1996), Lorenzo Mammi desconcerta-nos pela promessa indevida no título: promessa sedutora e não paga, para variar, porque vincula seu estudo à ópera de Mozart e ao histórico do gênero, desde o Barroco, filiando-se a um emaranhado de detalhes pouco afeitos ao mito original, exceção feita ao cotejo de Don Juan com o Fausto, reconhecendo no Burlador o homem que não pode parar um instante, que não pode permanecer um instante igual a si mesmo (Cit., 280). No conjunto de ensaios organizado por Renato Janine Ribeiro, A sedução e suas máscaras, o aparato sedutor, a operação de conquista do Outro começa com a sedução da escritura do discurso narrativo, da oralidade, da psicanálise, do dinheiro e poder, ampliando-se os signos para o discurso propriamente dito da sedução amorosa.

Perrone-Moisés, por exemplo, projeta sedução no relato de Cabrera Infante, um Don Juan reproduzido na modernidade. Visto de perto, porém, o percurso masturbatório do narrador de Havana para um infante defunto não resiste a uma análise mais acurada: é percurso periférico da sexualidade donjuanista, feito de conquistas esporádicas e escusas, no escurinho dos cinemas da capital cubana, especialmente dos prédios decadentes da rua Zuleta. Talvez o que se salve seja a declaração sobre si mesmo que faz o narrador à página 105: Meu amor fugaz pelas mulheres se aliou à minha eterna paixão pelo cinema: então me tornei um prospector, tirador de sarro, bolinador de senhoras nos cinemas. Assim, o *homo eroticus* em Cabrera Infante é um Casanova da bolinação nas salas de projeção cinematográfica, não desempenhando qualquer carga dramática para além da tensão previsível no escurinho dos cines de Havana. Será, antes, um trocadilhista burlesco (algumas vezes, picaresco), um dedicado seguidor de Onan. Afinal, diz o próprio narrador, os cinemas, mais do que o cinema, são lugares fundamentais onde a mortificação da busca sexual sólida interrompe o prazer das sombras na tela (Cit., 107). O bolinador de senhoras e donzelas nos cinemas mostra suas técnicas de abordagem,

cunhadas entre alguns malogros. Em sua gesta de bolinações sucedia também que o *sedutor* fosse coatado à sedução de gestos bolinadores, não de matronas, mas de velhos pederastas, que nunca foram em pequeno número, tudo isso apimentado com comentários da mais baixa extração moral ou preconceituosa. Na felação com uma *partner*, Julieta, protesta o sedutor contra a aparência – Tá melado! – e o cheiro do sexo da companheira. Julieta dá um banho de percepção no falso sedutor: Meu querido, o amor mela. E não cheira bem (Cit., 243). O mais, do romance de Cabrera Infante, será um amontoado repetitivo de reações e relações com maior ou menor intensidade erótica, condimentadas de referências culturais tipicamente devocionárias ao modelo americanófilo...

Don Juan será também caracterizado como um vampiro de almas, antes de burlador de corpos, uma vez que, segundo a instigante conclusão de Renato Janine Ribeiro, a Don Juan pouco importa o gozo físico, sexual, o que conta é a vitória sobre a alma, a entrega a ele do desejo (*in*: A sedução e suas máscaras, 1988: 13). Mas, ao Burlador, Janine aplica o que percebe no mito sedutor que encara o desejo como transgressão ao permeável da *hybris*, ou seja: o homem quer o que não possui, [e] quando o tem perde o desejo (Cit., 19). Na seqüência desses estudos, Laymert Garcia dos Santos advoga ser próprio do nobre Don Juan Tenório, numa época de crise de valores, saquear a honra do outro para com ele esconjurar a crise da sua própria honra (Cit., 25). Segundo Laymert, o que notabiliza o Don Juan de Molière não será o sensualismo sem freios (de Tirso), mas a lábia irresistível e ardilosa. O Don Juan de Molière é marcado pela confusão no espírito: sua fala seduz porque convence, persuade, *burla*. O Don Juan de Byron, na interpretação de Laymert – mais belo, fino, devoto, angelical, num mundo desviado – não age, posa [...] em vez de conquistar, é conquistado; em vez de seduzir, é seduzido; em vez de se arriscar com as mulheres, é disputado e protegido por elas (Cit., 33). Em outras palavras, as mulheres fortes determinam as qualidades ou o desvirtuamento do herói originalmente virtuoso.

Já Antonio Medina Rodrigues retira de Don Juan qualquer predicado de autonomia de ações ou valores predicativos de destino ou busca imponderável de Ideal, ou, ainda, flerte consciente com a rebeldia ante os rigores dos concílios e da moral religiosa. Para Medina Rodrigues, simplesmente, Don Juan Tenório é inverossímil e não se

sabe se o enredo em que se mete é mais trágico ou mais cômico. Ele não se separa da alegoria, signo da subjetividade esvaziada [...] O que Don Juan faz é apenas manifestação de um hábito e de uma forma de viver. Não é destino, nem é caráter (Cit., 56). Esse tom polêmico leva-nos à seguinte conclusão: Don Juan não é mito e não será lido como mito desde Tirso de Molina, em cujo drama o Sedutor não convenceria (!), o que justificaria as tantas outras versões para reescrevê-lo. Assim também, na opinião de Medina Rodrigues, a peça de Tirso não convenceria, apesar de bem escrita, obra-prima da redondilha, da ironia, da agudeza, mas que, infelizmente, não convence no conjunto (Ibidem). Essa ambigüidade de julgamento (talvez porque o assunto assim se apresente ao analista) marca a surpresa com que Medina Rodrigues desdobra o mito, e de forma menos prosaica e mais problematizadora quando enseja outros ângulos de discussão:

> E não nos enganemos com a moralidade de Tirso de Molina. Don Juan quer mais honra que sexo. Seu prazer é arcaico. O valor para ele está muito mais na burla e no rol de conquistas do que propriamente no prazer amoroso, meramente fisiológico, como o de quem precisa comer a toda hora (Cit., 63)

Apurada observação, essa de Medina Rodrigues, redimensionando o papel da sexualidade na formatação do Sedutor, uma vez que, para ele, o sexo, na obra de Tirso, não terá uma razão em si mesmo, mas servirá como extrato de interesses imediatos da época (casamento, ascendência social etc.): Tirso transforma o sexo numa relação estritamente objetiva (Cit., 67).

Num longo artigo, publicado no volume coletivo A sedução e suas máscaras e em seu livro À sombra de Don Juan, Renato Mezan retoma o esquivo pensamento de Kierkegaard, toldando ainda mais o universo complexo que cerca o Diário de um sedutor quanto ao *hombre a hembras* e às confissões extraordinárias do pensador à vista de seu estudo sobre a ópera de Mozart. Disse Kierkegaard: "Embora seja verdade que estou muito agradecido aos deuses por não ter nascido mulher, mas homem, devo contudo confessar que a música mozartiana me ensinou como é belo, reconfortante e valioso amar como uma mulher" (*apud* MEZAN, A sedução e suas máscaras, Cit., 84). Ainda interpretando "O erotismo musical" – exegese feita por Kierkegaard

sobre o Don Giovanni de Mozart —, expressa Mezan sua convicção de que Kierkegaard concluiu ser Don Juan a encarnação mesma do desejo [...] um furacão libidinal, que não deixa intacto nada que toca (Cit., 85). Leyla Perrone-Moisés defende a hipótese de o mito de Don Juan ser uma obra coletiva e freqüentemente contraditória (Cit., 129), sob o argumento de que a criação teria excedido o formato original e se sucedido a cada variante. Perrone-Moisés estuda três romances que, a seu ver, encerram elementos que justificam sua inclusão no corpus donjuanesco (Cit., 130). São eles: La Habana para um (Sic) infante difunto, de G. Cabrera Infante, Babel de uma noche (Sic) de San Juan, de Julián Rios e Le coeur absolu, de Philippe Sollers. Todos teriam Don Juan como modelo mítico pregnante e necessariamente redimensionado. Em Rios, Don Juan Tenório seria a fantasia do protagonista num baile de máscaras; Sollers o citaria indiretamente pela farsa sedutora e remissiva; e Cabrera modelaria seu herói num prototípico Casanova pós-moderno, nos jogos de baixa sedução em cinemas de Havana, fins dos anos 40. Característica comum entre os três autores: vertigem e inconstância donjuanesca, sedução e conquista na velocidade da luz de interesses em ritmo imprimido pelos heróis, cabendo a Rios o desenvolvimento da sedução pela escritura, com um donjuanismo deslocado do eixo, o gozo nas expressões pitorescas do falo idiomático-literário, ao lado da paródia carnavalesca.

Se Werther foi uma espécie de anti-sedutor, uma vez que desonrou Carlota com sua recusa a possuí-la, quando ela mais se oferecia – integridade idealística contestada mesmo entre os românticos –, na opinião de Edmundo Moniz, Don Juan seria a reação intuitiva e objetiva contra o mundo medieval no campo da moral religiosa (Cit., 104) e seria poderoso fecundador, alheio a apelos e sensível a solicitações transgressoras. Mas, ao contrário do que pensa Moniz, Don Juan não seria um modelo renascentista típico, primeiro, porque *o castigo é sobrenatural e misterioso*, como, pelo mistério, a mulher se entrega e sente gozo, mesmo a seduzida, que cumpre a missão de abrir-se para desvendar o mistério que a representa.

Na conferência que fez no Museu Nacional de Belas Artes para a série (depois livro) sobre o Renascimento, falando das origens e do teatro renascentista, Guilherme Figueiredo insinua a origem donjuanesca no Baco, conforme A Ilíada, chamado por Homero de maníaco

por mulheres, o mulherengo, de instintos eróticos do bode, inventor do rito de comer carne crua e de beber o suco dos bagos de uva (FIGUEIREDO, s.d., 138). Dioniso/Baco tem sua fúria erótica, seu prazer de vida pecaminosa (Cit., 144), espécie de arcano da fúria e prazer donjuanesco. Não se pode deixar sem registro a deliciosa *boutade* de Guilherme Figueiredo: Só com o Diabo – o Pecado – se faz teatro; com a virtude se faz conferência (Ibidem). Nesse sentido, o primeiro motivo de Don Juan seria, portanto, renascentista. Indiretamente, Guilherme Figueiredo convoca-nos para a necessidade de contextualizações. Erasmo poderia ser tomado como um dos inspiradores de Don Juan, ao afirmar que só a loucura conserva a juventude e põe em fuga a aborrecida velhice (*apud* FIGUEIREDO, Cit., 145). Guilherme Figueiredo lembra que n'A Mandrágora, de Maquiavel, há um primeiro burlador no Renascimento, o sedutor Calímaco, amante da virtuosa Lucrécia. E arremata: Macchiavelli o fez, antes que o monge espanhol Gabriel Telles, (sic) que o mundo venera como Tirso de Molina, o tivesse batizado de Don Juan. Antes de estar em Sevilha, já estava em Florença (Cit., 146).

Guilherme Figueiredo conjuga Don Juan e Fausto como arquétipos criados pelo Renascimento, mas remanescentes de Prometeu, geradores da alma complexa. O arguto ensaísta descobre uma coincidência que também é um sortilégio e curioso paradoxo: tanto Johann Faust quanto Juan Tenório têm o nome do santo batista imolado por recusar-se à sedução e ao gozo (Cit., 148). Mas, adverte Figueiredo: Don Juan não induz ao pecado (como Fausto, talvez), simplesmente violenta e desaparece (Cit., 149). Acirrando as diferenças, GF observa: Fausto é um amoroso fiel, sente remorsos. Don Juan não se arrepende. Um é a consciência, outro a inconsciência (Ibidem). Para o conferencista, a figura de Don Juan iria receber toda a herança de entrechos que o Renascimento ganhou da Antiguidade (Cit., 150), de Terêncio e Plauto a Ariosto, Bernardo Dovizi, Maquiavel, Juan de la Cueva (Comedia del Difamador), Fernando de Rojas (La Celestina) etc. Guilherme Figueiredo traça uma lista considerável de obras inspiradas no Don Juan, acrescentando outros nomes aos já amplamente conhecidos: Alonso de Córdoba y Maldonado (La venganza en el sepulcro) e Nicolas Vogt, Moncrieff, Thomas Dibdin, Beaumarchais, Verdi, Emile Capouye e outros. Comenta algumas dessas adaptações do mito, como a de Bernard Shaw, e ensaios como os de Gendarme de Bevotte e Gregorio Marañon. De todas as interpretações, irá concordar com

Jacinto Grau: Don Juan tem sua alma, seu sexo, sua vida na superfície da pele: cada um tem o seu Don Juan (Cit., 156). Daí a eloqüente e definitiva universalidade do mito.

A conferência de Guilherme Figueiredo é posterior à sua peça sobre Don Juan. Em termos de apontamentos peremptórios, a propósito do poderoso influxo do Renascimento na cultura do Ocidente, Guilherme Figueiredo ainda sentencia: O espírito fáustico e o espírito donjuanesco são a feição do novo homem possuído pelo Demônio da Ciência e seduzido pelo Demônio do prazer (Cit., 159). Fausto e Don Juan, portanto, entre as redes do Bem e do Mal, para Figueiredo, são dois filhos de Diónisos, filhos do Anticristo, filhos do Diabo renascentista (Cit., 160) e irmãos siameses da grande dúvida do homem em sua encruzilhada anímica – dizemos nós. Guilherme Figueiredo, ao final de seu ensaio/conferência, brinda-nos com a delícia da ironia e da inteligência dinâmica, glosando os tempos de censura e a pouca argúcia do censor – esse santo homem que lê tudo e não se ilustra (Ibidem). O conferencista submete a sobrevivência da arte da encenação à imperiosa sobrevivência dos mitos: Quando a ambição de Fausto e a ambição de Don Juan desaparecerem dentro dos homens, não haverá mais teatro, acrescentando, em tons dramáticos e a lápis, ao ensaio que já concluíra: Porque o homem não pode viver sem o Teatro. O homem não pode viver sem o pecado. O homem é o pecado de Deus [e] Deus não pode viver sem pecado (Ibidem).

Don Juan não vive questionamentos temporais, não *vive* o passado (logo, não conhece a culpa) e seu pensar sobre o futuro só se manifesta pelo emergente, o logos do logo (se permitem o trocadilho), persona absolutamente sem conflito, que se diferencia do selvagem de Montaigne porque, não tendo conflito, tem *consciência* de seus atos, uma vez associado ao racionalismo nem que seja para negá-lo.

Em artigo para comemorar Zorrilla, promovido pela Universidade Federal do Espírito Santo, Mário M. González, da USP ("José Zorrilla perante o Don Juan de Tirso"), circunscreve alguns *sintomas* de perenidade do mito a partir de sua atemporalidade e ausência de *drama*: Carente de angústia temporal, don Juan não reprime sua própria existência. Esta ganha, assim, valor de eternidade, pois para Don Juan a existência é uma interminável seqüência de instantes (*In*: Colóquio de letras em homenagem a Zorrilla. Cadernos de Cultura 3. UFES/

Departamento de Línguas e Letras, 1994, p. 44). Don Juan passa assim a instante atomizado (nuclearizado em determinadas circunstâncias). Por isso não se pode detê-lo, pois não se detém o instante. Por isso também é infecundo e infenso ao casamento, o que lhe faria perder a fratura temporal e o faria repetir-se, ele que é absolutamente diverso e plural. Zorrilla é que lhe infundirá sentimento e imprimirá uma personalidade centrada, ainda que ao final da existência perdulária. Na peça de Tirso, segundo Mario González, Don Juan não pode ser punido no plano temporal, mas Don Gonzallo dele se vingará porque pressente o Eterno, olho vigilante da vingança cósmica-cristã. No entender de González, Don Juan foi retomado pelo romantismo [...] porque sua imagem era a do herói máximo da liberdade, a do homem capaz de passar por cima de todas as leis e convenções sociais (Cit., 45). De certa forma, ao fazer Don Juan apaixonar-se, penitenciar-se e redimir-se pelo amor a uma só mulher, Zorrilla desconstrói o mito original e o reconstrói em sua dimensão humana: desde que ama, Don Juan passa a igualar-se aos demais humanos. Sua existência eterna lhe será assegurada desde que deixe de ser Don Juan, pois arrepender-se-á no ato final da existência e da peça de Zorrilla. As conclusões de González, no cotejo das duas representações (a de Tirso e a de Zorrilla), apontam para um donjuanismo racionalista (zorrillano, romântico) porque, escolhendo e amando D. Inês, Don Juan a compara, vertiginosamente, numa única noite em que a rapta, com as demais de seu cortejo.

Mix de Apolo e Dioniso, forma e substância do delírio, Don Juan em Zorrilla surge num carnaval, quando ocorrem rupturas de sistemas hierárquicos e se homenageiam a liberdade de ação e índices de festas. É como se Zorrilla também reivindicasse liberdade de ação para compor seu Don Juan fora dos sistemas hierárquicos do mito original. Como o Don Juan parodia as leis do discurso sensível do mundo moral, Zorrilla parodia o discurso de Tirso, selando uma (e zelando pela) redenção do herói. Na tipologia algo reducionista e propositadamente caricata do modelo popular de donjuanismo, Gilbert Chaudanne, revisitando com graça e malícia o universo pregnante do Don Juan massivo, alinha os seguintes modelos: o Don Juan barato (o amor tem cheiro de açougue e cabaré); o Don Juan requintado (não seria *requentado*?) (o amor é um exercício de coluna... social), provavelmente aquele Don Juan moderno, identificado por Francesco Albe-

roni como o *playboy* Hugh Hughes; o Don Juan intelectual (o amor é uma experiência do intelecto), com direito a citações de Lacan, Reich e Artaud; e o Don Juan esportivo (o amor é um esporte, exercitado pelos músculos) (Colóquio Cit., 56-57). Há uma hipótese Chaudanne: com Don Juan de Molière pratica-se o *assassinato* de Deus, na direta incidência da crença do herói à base do 2 + 2 = 4 etc. Segundo Gilbert Chaudanne, a libertinagem do Don Juan de Molière é, na verdade, uma verdadeira teoria do amor e uma teoria da morte de Deus (Cit., 58), prevalecendo o amor da lógica matemática, o amor não-amor, na proporção desconcertante de que cada mulher a seduzir é uma equação a resolver (Ibidem). Como a base de sua análise é o Don Juan de Molière, Chaudanne tem em Don Juan apenas o simulacro de um racionalismo teimosamente obscuro, que elide Deus da mínima existencialidade e asfixia qualquer possibilidade de auto-contemplação. Se existe um mundo objetivo é a esse que Don Juan irá perseguir, ainda que não saiba distingui-lo. Ao negar a evidência de Deus talvez também Don Juan renegue a evidência de si mesmo, porque, além da concreticidade e da matéria do 2 + 2 = 4, formula um quê de abstração que questiona a razão natural e instintiva do Outro. Por fim, o ensaio de Geraldo de Moura ("Metanóia: o arrependimento em Dom João Tenório") repõe algumas velhas questões de contextualização do mito. Para o analista, Zorrilla deve ter pintado o seu Don Juan com as lembranças das disputas teológicas acirradas (Cit., 105).

Da leitura do livro de Affonso Romano de Sant'Anna sobre o canibalismo amoroso, é impossível esquivar-se à epígrafe de André Green, ilustrativa (mote, talvez) de toda a ideologia desenvolvida por ARS sobre desejo e interdição na cultura brasileira: "A palavra canibalismo vem do espanhol canibal, alteração de caribal, caribe, palavra da língua das Antilhas que significa "ousado". No sentido figurado, a palavra designa o homem cruel e feroz. Não seria isto apenas a metade da verdade, já que o canibal ama tanto o seu próximo, que o come – e não come senão aquilo que ama?"

Não é pouca a pretensão de ARS: escrever a história do desejo em nossa cultura (Cit., 11), o drama do desejo através de obras e textos da poesia brasileira. Por meio deles, falar das fantasias eróticas do homem comum [...] onde o personagem principal é o Poeta-Édipo diante da Mulher-Esfinge (Ibidem). Registra Affonso Romano a pouca extração

do desejo em nossa cultura, a pobreza do imaginário amoroso, o medo à mulher, os péssimos amantes da nossa metáfora sentimental, o máximo permeada dos elementos formadores da cultura ocidental cheia de medusas e de esfinges. Portanto, o desejo não se realiza ou se recalca, mesmo em termos inconscientes. Sintomaticamente, afirma ARS no final de sua Introdução: O canibalismo amoroso pode realizar-se através da violência sadomasoquista ou através da sedução órfica e dionisíaca (Cit., 18).

O atributo perverso do sadismo só se completa integralmente no erótico se incorporar no jogo o componente masóquico. Em outros termos, para a vigência plena da transgressão é indispensável compreendê-la como expressão sadomasô. O livro de Affonso Romano de Sant'Anna começa pelo Romantismo, espaço por excelência da poesia discursiva, da oralidade de praças e teatros, ruas e saraus, exibindo-se um complexo de sensações que diferem o retrato da mulher da contemplação árcade. Daí se chegará ao esposamento branco e ao canibalismo ante negras e mulatas, além das técnicas de sedução falocrática e a violência do pasto. O corpo da escrava (a cozinheira, a mucama, a empregada doméstica) tornou-se área do lazer predador dos donos, dos patrões e dos mocinhos da sociedade branca e reprodutora dos vícios. Os árcades se ocupariam dos *brandos peitos*, os românticos, de impulsos febris de *beijos, seios*, tentações. Os simbolistas já falarão de lúbricas jumentas, fazendo culminar a sedução pan-sensualista, canibal, antropofágica dos modernistas. ARS assinala a evolução, na poesia brasileira, do papel da mulher, vista quase sempre como objeto: da mulher-flor para a mulher-fruto e desta para a mulher-caça, que, segundo Affonso Romano, o homem persegue e devora sexualmente (Cit., 25).

No estudo de ARS alinham-se poetas desde os mais conhecidos e canônicos aos menos visíveis, do Romantismo ao Modernismo. A medida do livro é o percurso analítico da poesia brasileira sob a ótica do canibalismo erótico, não necessariamente da sedução donjuanesca. Na sociedade patriarcal e escravocrata, claro que a mulher negra, tipo "Essa negra Fulô", irá se subtrair ao sofrimento pela *ascensão* proporcionada pelos atributos físico-sexuais. Assim, tem razão ARS quando conclui que o corpo passa a ser a moeda de ascensão social (Cit., 46). Os nomes dos poetas se sucedem no tratamento do motivo canibalesco, desfilando os da contemplação e desejo transitando pela visão vetora – já que ver era um ato metonímico do prazer dentro de uma

certa prática social e contexto histórico (Cit., 76) – aos mais exigentes onanistas ou fetichistas. O canibalismo dos parnasianos, por exemplo, assinala ARS, é mais intenso e expendido que o dos românticos, uns mais audazes (como Luís Delfino) do que outros, fotografando objetivamente setores do corpo da mulher como objetos de mais nítido desejo (poemas "A coxa", "A perna", "O monte de Vênus", "Caverna Rubra" etc.), junto a temas de uma extraordinária extravagância decadentista, destacadas armações de elementos antitéticos. ARS associa Lúcifer (Lusbel, a luz do Ocaso, anjo diabólico pregnante no Simbolismo (como, antes, no Barroco e no Romantismo) a Don Juan que, movido pelo mesmo narcisismo [...] é uma forma de Lúcifer e Lusbel [...] emparedado num labirinto de espelhos e morte (Cit., 189). Para nossa perplexidade, ARS considera Don Juan um dândi, Lúcifer social pelos bares, teatros, confeitarias [...] produzindo a mundanização do belo [...] a teologização do pecado (Cit., 189, 190).

Na opinião de Affonso Romano de Sant'Anna, Manuel Bandeira toma Don Juan em sua face decadentista, ao lado de colombinas, arlequins, faunos, ninfas, pierrôs etc. O sátiro Arlequim assumiria uma natureza andrógina, entre o Pierrô e a Colombina... ARS considera Don Juan uma metamorfose de Pan e de Arlequim [...] variante do dândi sedutor, uma encarnação de Lúcifer [...] sátiro moderno [...] prostituto que mistura amor e morte no mesmo leito de enganos (Cit., 223). Ao ver do ensaísta, Bandeira confrontaria a imagem do donjuanismo existencial, expressando uma oposta melancolia, alter-ego do poeta. ARS crê que Don Juan seja a equivalência masculina das vulgívagas, as transgressoras prostitutas, sempre presentes no imaginário da transgressão, sempre perambulando [...] com os pierrôs, arlequins e colombinas que integram a festa perversa (Cit., 242). E como as prostitutas são geralmente estéreis, Don Juan só buscaria na festa o prazer, sem se ocupar da concepção de filhos ou outras identidades morais, sociais, ideológicas e religiosas, embora Don Juan tenha consciência do seu lugar na perversão.

ARS evidencia em Vinícius de Moraes o principal percurso donjuanesco, intitulando a análise da poética do autor carioca de uma maneira manifestamente superlativa: Vinícius de Morais: a fragmentação dionisíaca e órfica da carne entre o amor da mulher única e o amor por todas as mulheres (Cit., 257). Vinícius e suas receitas de mulher, seus célebres sonetos, suas fórmulas e sugestões do amor plural, do

hombre a hembras, como o sol, que possui, violento, a forma de todas as mulheres (poema "Epitáfio"). ARS recita André Green, para quem o canibalismo é um gesto de amor: só se come quem se ama. A despeito da intenção e da proposta, porém, ARS não cumpre a história do desejo no Brasil. E seu livro, pelo menos do ponto de vista de nossa preocupação temática, nem exerce um eficaz perfilamento histórico do canibalismo erótico na poesia brasileira. É antes um passeio, ainda que com raro talento e algum interesse, pela periferia da alma latente de eroticidade e sedução.

Lúcia Castelo Branco estuda o rastro sinuoso de Eros no discurso literário brasileiro da segunda metade do século 19, tido por muitos como período dos mais repressores na constituição social do Brasil. Sua dissertação de mestrado põe em foco o realismo burguês, na prosa e na poesia, no Naturalismo e no Decadismo. Esse realismo burguês, no plano da organização social, operava numa perspectiva ideológica moralizadora, que buscava confiscar a sexualidade através da família conjugal (*In*: Eros travestido, 1985, p. 18). A atividade sexual era regulada pela procriação e pela hipocrisia nas relações domésticas e sociais. Lúcia Castelo Branco ilustra o que critica, auxiliando-se com trechos de obras do período estudado, destacando autores como Artur Azevedo, Medeiros e Albuquerque, Machado de Assis, Júlia Lopes de Almeida, Lúcio de Mendonça, Afrânio Peixoto, Roberto Gomes, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Araripe Jr., Júlio Ribeiro, Adolfo Caminha, Aluízio Azevedo, Coelho Neto, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos, Afonso Arinos, Alphonsus de Guimaraens, João do Rio, Viveiros de Castro, Pedro Kilkerry e Gilka Machado.

Todos esses autores levam a sério o decoro e evitam os detalhes menos *elevados*, refugiando-se no escapismo da linguagem ou no universo de sugestões, insinuações e fantasias, assim se apresentando ao espírito do leitor, naquilo que Machado chamava (tratando do encontro entre Brás Cubas e Virgília) uma hipocrisia paciente e sistemática, - único freio de uma paixão sem freio. Tudo isso é um claro indício do mascaramento social que se traduz no registro oblíquo e dissimulado da linguagem *de bom tom*. Quando a técnica é alta, o erotismo sugerido ganha relevo, como no conto de Machado, "Missa do Galo". Mas o que, em geral, predomina é o silêncio conveniente e com ele a visibilidade tácita do *voyeur.* Os parnasianos mostram-se

mestres na arte da sublimação. Naturalistas e simbolistas se deixam atrair pelo decadente e mórbido, pela morte e pelo horror. A base do pensamento de que o amor ao extremo é ato contíguo da morte faz do universo decadentista o universo também do desgaste das idéias, dos sentimentos e de outras expressões sociais. Afinal, para Reich, quanto mais repressiva é a sociedade, mais transgressores serão os atores da perversão. Com outros referenciais teóricos, o livro de Lúcia Castelo Branco, de uma forma identitária, complementaria. *O* canibalismo amoroso, de Affonso Romano de Sant'Anna.

Outros ensaios e peças, textos de ficção e de poesia por certo mereceriam integrar este estudo sobre o mito de Don Juan e sua projeção na literatura brasileira. Ficarão para uma oportunidade que será aberta – ou não – com a acolhida acaso distinguida a este Do penhor à pena, que aqui se encerra.

BIBLIOGRAFIA

Referencial teórico
(Sobre o Mito e Sobre o Erótico)

ABELLÁN, Jose Luis. Mito y cultura. Madrid: Seminarios e Ediciones S.A., 1971.

ALBERONI, Francesco. O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução. Trad. Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

ALEXANDRIAN. História da literatura erótica. 2. ed. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BARTHES, Roland. Mitologias. 2. ed. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.

_____. A literatura e o mal. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L & PM, 1989.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega. V. I Petrópolis: Vozes, 1987.

CARO BAROJA, Julio. Las formas complejas de la vida religiosa: religión, sociedad y carácter de los siglos XVII y XVIII. Madrid: Akal, 1978.

CENCILLO, Luis. Mito, semántica e realidad. Madrid: B.A.C., 1970.

DELEITO y PINUELA, José. El desenfreno erótico. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

ORTIZ, A. Domínguez. "La ruina de la aldea castellana". Revista Internacional de Sociología, n.º 24, 1948.

_____. Crisis y decadencia de la Espãna de los Austrias. Barcelona: Ariel, 1971.

ELIADE, Mircea. Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Labor, 1975.

_____. Mito y realidad. Barcelona: Labor, 1968.

_____. Mito e realidade. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
_____.O sagrado e o profano: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
ELLIOTT, J.H., "La decadencia española" en Aston, Trevor (Compilador), Crisis en Europa. 1560-1660. Madrid: Alianza Universidad, 1983.
ELTON, G.R. La Europa de la Reforma (1517-1559). Madrid: Siglo XXI, 1976.
FIORENTINO, Luigi. Storia Della Letteratura Italiana. Milano: Mursia, 1966.
FOUCAULT, Michel. História da sexualidade. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
FREUD, S. Obras completas. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. 3 v.
FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
HAUSER, A. Historia social de la Literatura y el Arte. Barcelona: Labor, T.II., 1988.
JESI, Furio. Mito. Barcelona: Labor, 1976.
KIERKEGAARD, Sören. Either/or, 1843. Princeton, 1944.
_____. "El erotismo músical" en Estudios Estéticos. Madrid: Guadarrama, 1969.
KOLAKOWSKI, Leszek. A presença do mito. Trad. José Viegas Filho. Brasília: UNB, 1981.
LEACH, Edmond R. "Estructuralism in social anthropology" en Robey David, Structuralism: An introduction. Oxford: Wolfson College Lectures, 1972.
LÉVI-STRAUSS, Claude. Estructuralismo y ciencias sociales. Madrid: Biblioteca de estudios críticos, Istmo, 1976.
_____. "Pensamiento primitivo y mente 'civilizada'" en Mito y significado. Madrid: Alianza, 1978.
_____. "Reponses à quelques questions". Espirit, n.º 322, noviembre, 1963.
_____. "The structural study of Mith". Journal of American folklore, 78, n.º 270, oct-dic. 1955. Traducido en su libro Antropologia Estructural.
_____. Mythologiques I: Le cru et le cuit. Paris: Plon, 1964.
MALINOWSKI, Bronislaw. Los Argonautas del Pacífico Occidental. Barcelona: Península, 1973.
MARAVALL, José Antonio. La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica. Barcelona: Ariel, 1975.
_____. La época del Renacimiento, en Pedro Laín Entralgo, ed, Historia Universal de la medicina. Vol. IV. Barcelona: Salvat, 1975, pp. 1-19.

MIELIETINSKI, E. M. A poética do mito. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
MARCUSE, Herbert. Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
MIRAS, Domingo. El mito en el teatro clásico español. Madrid: Taurus, 1988.
MITO ontem e hoje. Org. Donald Schüller e Míriam Barcellos Goettems. Porto Alegre: UFRGS, 1990.
NICOLL, Allardyce. El Mundo de Arlequín (Un estudio crítico de la Commedia dell'Arte). Barcelona: Barral, 1977.
ORTEGA Y GASSET, José. Estudios sobre el amor. Madrid: Revista de Occidente e Alianza, 1981.
PÉNUELAS, Marcelino. Mito, literatura y realidad. Madrid: Gredos, 1965.
PITT-RIVERS, Julien. Antropologia del honor o política de los sexos. Barcelona: Grijalbo, 1977.
ROUGEMONT, Denis. L'amour en l'Occident. Paris: Plon, 1978. Primeira edición española en Barcelona, Kairós, 1979.
ROUSSET, Jean. "Entre baroque et romantisme", en L'intérieur et l'extérieur. Paris: Libraire José Cortí, 1976.
_____. Forme et signification. Paris: Cortí, 1964.
RUBIO CARRACEDO, J. Estructuralismo y ciencias humanas. Madrid: Istmo, 1976.
RUIZ RAMÓN, Francisco y OLIVA, Cesar (Coord.) El mito en el teatro clásico español. Madrid: Taurus, 1988.
SOLLER, Philippe. "Q'est-ce qu'un mythe littéraire?" Littérature, n. 55, Octubre 1984.
SOUZA, Eudoro de. Dioniso em Creta e outros ensaios: estudos de mitologia e filosofia da Grécia Antiga. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
_____. História e mito. Brasília: UNB, 1981.
_____. Mitologia. Brasília: UNB, 1980.
STAROBINSKI, Jean. La relación crítica (Psicoanálisis y literatura). Madrid: Taurus, 1974.
VATSYAYANA. Kama Sutra. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
VILLEGAS, Juan. La estructura mítica del héroe. Barcelona: Planeta, 1973.
WATT, Ian. Mitos do individualismo moderno: Fausto, D. Quixote, Don Juan, Robinson Crusoé. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
WINTER, Jean-Pierre. Os errantes da carne: estudos sobre a histeria masculina. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2002.
XEIQUE NEFZAUI. O jardim das delícias: costumes, práticas e estímulos sexuais. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Cátedra, 1981.

(Sobre Don Juan e Donjuanismo)

ARISTÓTELES. A ética. São Paulo: Atena, [s.d.].
BAQUERO, Arcadio. Don Juan y su evolución dramática. Madrid, Nacional, 1966.
BEVOTTE, Georges Gendarme de. La legende de Don Juan. Paris: Hachette, 1906-1911.
BRUNEL, Pierre (Org.). Dicionário de mitos literários. Trad. Carlos Sussekind. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
CAMUS, Albert. "El Donjuanismo" en El mito de Sísifo. Buenos Aires: Losada, 1953, pp. 59-64. (Primeira edición en Gallimard, 1951).
_____. "El Donjuanismo" O mito de Sísifo: ensayos sobre o absurdo. Lisboa: Libraría do Brasil, s.d. (Sem indicar tradutor).
CARRIQUIRRY, Margarita. Colóquio sobre zorrille. Cadernos de Cultura UFRS. Vitória - RS: 1994.
CASALDUERO, Joaquín. El desenlace de El burlador de Sevilla. Estudios sobre el teatro español. Madrid: Gredos, 1972.
CASALDUERO, José. Contribución al estudio del tema de don Juan en el teatro español. Madrid: Porrúa, 1975.
CHILDS, J. Rives. Casanova: uma nova perspectiva. Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992.
COELHO, Jacinto do Prado (Dir.). Dicionário de literatura. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1979. V. 1.
CRESCIONI NEGGERS, Gladys. Don Jaun (hoy): Innovación y tradición en el teatro y el ensayo del siglo XX en España. Madrid: Turner, 1977.
DÍAZ-PLAJA, Guillermo. Ensayos elegidos. ("Don Juan, mito barroco"). Madrid: De la Revista de Occidente, 1965.
FARINELLI, Arturo. Don Giovanni. Milano: 1946.
FEAL, Carlos. En nombre de don Juan (Estructura de un mito literario), Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1984.
FIGUEIREDO, Fidelino de. Crítica do exílio. Lisboa: Livraria Clássica, 1930.
GENDARME DE BÉVOTTE, George. Le Festin de Pierre avant Molière, Paris, Connelly, 1907.
_____. La Légende de don Juan. Paris, 1911.
LAFORA, G.R. Don Juan, Los milagros y otros ensayos. Madrid: Alianza, 1975.
LÓPEZ, Ignacio-Javier, Callero de novela (Ensayo sobre el donjuanismmo en la novela española moderna, 1880-1930). Barcelona: Puvill libros, 1986.

MACCHIA, Giovanni. Vita, Avventure e Morte de Don Giovanni. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1978.
MAEZTU, Ramiro de. Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
MARAÑÓN, Gregorio. D. João: ensaio sobre a origem de sua legenda. Porto: Livraria Tav. Martins, 1947.
_____. Don Juan. Madrid: Espasa-Calpe (1940), 1967.
_____. Don Juan: ensayos sobre el origen de su legenda. 2.ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942.
_____. "Notas para la biología de Don Juan". Madrid, Revista de Occidente, 3, Enero, 1924.
MASSIN, Jean. Don Juan. Mythe littéraire et musical. Paris: Stock, Musique, 1979.
ORTEGA Y GASSET, José. Estudios sobre el amor. Buenos Aires:1939.
_____. Obras. Madrid, Revista de Occidente, v. 6.
PIDAL, R. Menéndez. Sobre los orígenes de El convidado de piedra. Estudios literarios. Madrid: 1920.
_____. Historia de las ideas esteticas en España. Madrid: 1949.
RANK, Otto. Don Juan. Une etude sur le double. Paris: Denöèl-Steele, 1932.
———. Don Juan. Une etude sur le double. Paris: Payot, 1973.
RODRIGUES, Urbano Tavares. O mito de Don Juan e o donjuanismo em Portugal. Lisboa: Ática, 1960.
RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo. Andrés de Claramonte. Autor de El Burlador de Sevilla. La Coruña: coruñesas, 1982.
ROF CARBALLO, Juan. "El problema de seductor en Kierkegaard, Proust y Rilke" en Entre el silencio y la palabra. Madrid: Aguilar, 1960.
ROUSSET, Jean. Le mythe de Don Juan. Paris: Librairie Armand Colin, 1978.
RUIZ, RAMÓN, Francisco. "Don Juan y la sociedad del Burlador de Sevilla. Crítica social" en Estudios de teatro español clásico y contemporáneo. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra, 1978.
SAENZ ALONSO, Mercedes. Don Juan y el donjuanismo. Madrid: Guadarrama, 1969.
SAID DE ARMESTO, Victor. La leyenda de Don Juan. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1968.
_____. La leyenda de Don Juan. Orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y convidado de piedra. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.
SAUVAGE, Micheline. Les cas Don Juan. París: Seuil, 1957.
SMEED, J. W. Don Juan. Variations on a theme. London: Routledge, 1990.
SUÁREZ, Carmen Becerra. Mito y literatura: estudio comparado de Don

Juan. Vigo – Espanha: Servicio de Publicacions da Universidade de Vigo, 1997.
TAN, H.G. La matière de Don Juan et les genres lettéraires, la Haye, Presse universitaire de Leyde, 1976, pp. 101-112 y 135-136.
TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. "Don Juan tratado y maltratado", Ensayos críticos. Barcelona: Destino, 1982.
VALBUENA PRAT, Ángel. Literatura Castellana. Barcelona: Editorial Juventud, 1974. V. 1
VITSE, Mare. "Las burlas de Don Juan: viejos mitos y mito nuevo" en Francisco Ruiz Ramón y César Olivar (Coord.), El Mito en el Teatro Clásico Español. Madril: Taurus, 1988, pp. 182-191.
VOSSLER, Karl. Lecciones sobre Tirso de Molina. Madrid: Taurus, 1965.
WEINSTEIN, Leo. The Metamorphoses of Don Juan. California: Stanford University Press. Stanford, 1959.

Obras sob a inspiração do mito
(Burladores, Devassos & Libertinos)

ANTOLOGIA Mundial de narrativas eróticas. Seleção, tradução, prefácio e notas de José Gomes de Sant'Ana. Lisboa: Editorial Cortina, s.d.
APOLLINAIRE, Guillaume. As façanhas de um jovem Don Juan. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Ed. Imaginário, 1995.
BALLESTER, Gonzalo Torrente. Don Juan. Trad. Sieni Maria Campos. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
BAUDELAIRE, Charles. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Aguillar, 1995.
BOCAGE, M.M.B. du. Poesias eróticas, burlescas e satíricas. Odivelas: Marujo Ed., s.d. (Nov. 1985)
BOCCACCIO, Giovanni. Decamerão. 2.ed. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
BYRON, George. Obras. São Paulo: Edições Cultura, 1942.
CABRERA INFANTE, G. Havana para um infante defunto. Trad. João Silvério Trevisan. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
CAMUS, A. A queda. 5.ed. Trad. Valeria Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, s.d.
CREBILLON FILS. O sofá. Trad. Carlota Gomes. Porto Alegre: L & PM, 1992. (Coleção Clássicos Libertinos)
ESPRONCEDA, José de. Obras completas de José Espronceda. Madrid: Ediciones Atlas, 1954.
_____. Obras poéticas completas. 5.ed. Madrid: Aguillar, 1972.

GOËTHE, J. W. von. Fausto. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Ed. Italiaia, 1987.
HORAS de prazer: Coletânea/Marquês de Sade, Casanova, Boccacccio e outros. Trad. Márcio Suzuki et al. São Paulo: Clube do Livro, 1988.
JUNQUEIRO, Guerra. A morte de D. João. Obras de Guerra Junqueiro: poesia. 2.ed. Porto: Lello & Irmão, 1974. (p. 133-322)
KIERKEGAARD, Sören. Diário de um sedutor. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.
LACLOS, Chordelos de. Ligações perigosas. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Anima, s.d.
LA CUEVA, Juan de. El infamador. Madrid: Espasa-Calpe, 1941.
MOLIÈRE, J.B.P. Don Juan, ou o convidado de pedra. Trad. Millor Fernandes. Porto Alegre: L & PM, 2001.
_____. Obras completas. Madrid, Aguillar, 1966. 1154 p.
MOLINA, Tirso de. El burlador de Sevilla y Convidado de piedra. Madrid, Cátedra, 1977. 129 p.
_____. El burlador de Sevilla; El condenado por desconfiado; La prudencia en la mujer. 4.ed. Buenos Aires: Losada, 1976 (Col. Biblioteca Clásica y Contemporânea)
PETRÔNIO. Satíricon. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
POESIA erótica em tradução/Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
RÍOS, Julián. Larva, Babel de una noche de San Juan. 3.ed. Barcelona: Del Mall, 1983.
SADE, Marquês de. 120 dias de Sodoma. Trad. Regis Ricardo. Brasília: Coordenada Ed. de Brasília, 1969.
VALLE-INCLÁN, Ramón del. Romance de lobos. 3.ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1968
_____. Sonata de primavera; Sonata de estío: Memorias del Marques de Bradomin. 2.ed. La Habana-Cuba: Arte y Literatura, 1985.
_____. Sonata de outono; Sonata de inverno. 2.ed. Ibidem, 1985.
WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. In: Obra Completa. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1980.
ZORRILLA, José. D. João Tenório. Trad. Manuel Bandeira; MEC/SNT, 1960.
_____. D. João Tenório: versão libérrima de Júlio Dantas. Lisboa: Portugal-Brasil, s.d.
_____. D. Juan Tenorio. Madrid: Aguillar, 1969.

O mito de Don Juan na literatura brasileira
(Teatro, Poesia, Ficção e Ensaio)

ALBUQUERQUE, Medeiros e. A arte de conquistar as mulheres. Rio de Janeiro: Renascença Editora, 1923.
_____. Fim. Rio de Janeiro: Ed. da Revista do Brasil, 1921.
_____. Quando eu falava de amor. Rio de Janeiro: Renascença Editora, 1923.
ALENCAR, José de. As minas de prata. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969. 2 v.
ALMEIDA, Pires de. A escola byroniana no Brasil. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.
ALVES, Antonio de Castro. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguillar, 1960.
_____. Poesias completas. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.
AMADO, Jorge. ABC de Castro Alves: louvação. Rio de Janeiro: Record, 1986.
_____. O amor do soldado: teatro. 29.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.
_____. Tenda dos milagres. 35. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.
ANDRADE, Mário de. Amar, verbo intransitivo: idílio. 10.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
AZEVEDO, Álvares de. Noite na taverna/Macário. São Paulo: Ed. Três, 1973.
_____. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2000.
_____. Poesias completas de Álvares de Azevedo. Rio de Janeiro: Saraiva, 1957.
_____. Poesias completas de Álvares de Azevedo. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. Byron no Brasil: traduções. São Paulo: Ática, 1975.
BARRETO, Lima. Clara dos Anjos. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1978.
BENEVIDES, Walter. Rilke ou a convivência com a morte – e outros ensaios. Rio de Janeiro: Cátedra/MEC, 1976.
CARVALHO, Vicente. Poemas e canções. 12.ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1944.
_____. Versos da mocidade. Porto: Lello & Irmãos, 1912.
CASTELLO BRANCO, Lúcia. Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1985.
COLÓQUIO de Letras em homenagem a Zorrilla. Cadernos de Cultura 3. UFES/Departamento de Línguas e Letras, 1994.
CONDÉ, José. Pensão Riso da Noite: Rua das Mágoas (cerveja, sanfona e amor). 3.ed. São Paulo: Ed. Três, 1973.
CORREIA, Raimundo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Aguillar, 1961.

COUTINHO, Edilberto. O erotismo no romance brasileiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Edibolso, 1978.
_____. Idem. 2.ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1975.
O DESEJO/Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras/Rio de Janeiro: Funarte, 1990.
DRUMMOND, Roberto. A morte de DJ em Paris. 2.ed. São Paulo: Ática, 1977.
FIGUEIREDO, Guilherme. Don Juan. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1958.
FOLHETIM – Suplemento da "Folha de São Paulo" – 31 de julho de 1983.
FONTES, Martins. Obra poética de Martins Fontes. Rio de Janeiro: Cátedra, 1984. V. II e III.
_____. Verão. Santos: Tip. Inst. Escolástica, 1917.
_____. Verão. Rio de Janeiro: Cátedra, 1983.
_____. Vulcão. Santos: Tip. Inst. Escolástica, 1926.
FRIEIRO, Eduardo. "Em torno do tema Don Juan". Kriterion – Revista da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, n. 43-44, Janeiro a Junho. Belo Horizonte: 1958. p. 221-248.
LIBERTINOS LIBERTÁRIOS/Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
LIMA, Benjamin. Teatro. Rio de Janeiro: Gráfica Ed. Aurora, s.d.
LIMA, Jorge de. A mulher obscura. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
_____. Salomão e as mulheres. Rio de Janeiro: Pongetti & Cia. s.d.
LISBOA, José Carlos. Tirso de Molina. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1950.
MONIZ, Edmundo. D. João e o surrealismo: Zorrilla e Dali. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1960.
MARIANO, Olegário. Toda uma vida de poesia – poesia completa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957. 2 v.
MEZAN, Renato. A sombra de DJ e outros ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1993.
MURICY, José Candido de Andrade. Panorama do movimento simbolista brasileiro. Brasília: CEC/INL, 1973. 2 v.
OVÍDIO. A arte de amar. Trad. David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
PEIXOTO, Afrânio. Amor sagrado e amor profano. Rio de Janeiro: Jackson, 1947. 312 p.
PERNETA, Emiliano. Ilusão e outros poemas. Rio de Janeiro: GRD, 1966.
PICCHIA, Menotti del. Angústia de Don João. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, s.d.

REGO, José Lins. Riacho Doce. Ficção completa. V. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1976.
RIBEIRO, João Ubaldo. A casa dos budas ditosos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. (Col. Pecados Capitais).
SANT'ANNA, Affonso Romano de. O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
A SEDUÇÃO e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan/organizador Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
OS SENTIDOS DA PAIXÃO/Sérgio Cardoso et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
SOUSA, Cruz e. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Aguillar, 1961.
RÓNAI, Paulo. O teatro de Molière. Brasília: Ed. UNB, 1981.
VARELA, Fagundes. Poesias completas. São Paulo: Saraiva, 1962.
_____. Poesias completas de Fagundes Varela. Rio de Janeiro: Edições Spiker, s.d. 3 v.
VERÍSSIMO, Érico. Um certo capitão Rodrigo. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
VILLAR, Pethion de. Poesia completa. Rio de Janeiro: MEC, 1978.
XAVIER, Fontoura. Opalas. Porto Alegre: PUC/RS, 1984.

A N E X O S

P O E S I A

Sombra de D. Juan

A dream that was not at all a dream
Lord Byron, Darkness

Cerraste enfim as pálpebras sombrias
E a fronte esverdeou da morte à sombra
Como lâmpada exausta!
E agora no silêncio do sepulcro
Sonhas o amor — os seios de alabastro
Das lânguidas amantes?

E Haidéia virgem pela praia errando
Aos murmúrios do mar que lhe suspira
Como incógnito desejo —
Te sussurra delícias vaporosas,
E o formoso estrangeiro adormecido
Entrebeija tremendo?

Ou a pálida fronte libertina
Relembra a tez, o talhe voluptuoso
Da Oriental seminua?
Ou o vento da noite em teus cabelos
Sussurra, lembra do passado as nódoas
No túmulo sem letras?

Ergue-te, libertino! eu não te acordo
Porque nas órgias te avermelha a face
Que morte amarelou...
Nem pelo jogo, e noites delirantes,
Nem do ouro a febre, e da perdida os lábios
E a convulsão noturna!

Não, belo Espanhol! Venho sentar-me
À borda do teu leito, porque febre
Minha insônia devora;
Porque não durmo quando o sonho passa
E do passado o manto profanado
Me roça pela face!

Quero na sombra conversar contigo,
Quero me digas tuas noites breves:
As febres e as donzelas
Que ao fogo do viver murchaste ao peito!
Ergue-te um pouco da mortalha branca,
Acorda-te, Don Juan!

Contigo velarei: do teu sudário
Nas dobras negras deporei a fronte,
Como um colo de mãe:
E como leviano peregrino
Da vida as águas saudarei sorrindo
Na extrema do infinito!

E quando a ironia regelar-se
E a morte me azular os lábios frios
E o peito emudecer,
No vinho queimador, no golo extremo,
Num riso — à vida brindarei zombando.
E dormirei contigo!

II

Mas não: não veio na mortalha envolto
Don Juan seminu com rir descrido.
Zombando do passado —
Só além — onde as folhas alvejavam,
Ao luar que banhava o cemitério
Vi um vulto na sombra.

Cantava: ao peito o bandolim saudoso
Apertava: qual nu e perfumado
A Madona seu filho;
E a voz do bandolim se repassava,
Mais languidez bebia ressoando
No cavernoso peito.

Do sombrero despiu a fronte pálida
Ergueu à lua a palidez do rosto
Que lágrimas enchiam...

Cantava: eu o escutei... amei-lhe o canto,
Com ele suspirei, chorei com ele —
O vulto era Don Juan!...

III
A CANÇÃO DE DON JUAN

“Ó faces morenas! ó lábios de flor,
Ouvi-me a guitarra que trina louçã,
Eu trago meu peito, meus beijos de amor,
Ó lábios de flor,
Eu sou D. Juan!

“Nas brisas da noite, no frouxo luar,
Nos beijos do vento, na fresca manhã,
Dizei-me: não vistes num sonho passar,
No frouxo luar,
Febril — Don Juan?

“Acordem, acordem, ó minhas donzelas!
A brisa nas águas lateja de afã!
Meus lábios têm fogo, e as noites são belas,
Ó minhas donzelas,
Eu sou Don Juan!

“Ai! nunca sentistes o amor d’Espanhol!
Nos lábios mimosos de flor de romã
Os beijos que queimam no fogo do sol!
Eu sou o Espanhol:
Eu sou Don Juan!

“Que amor, que sonhos no febril passado!
Que tantas ilusões no amor ardente!
E que pálidas faces de donzela
Que por mim desmaiaram docemente!

“Eu era o vendaval que às flores puras
Do amor nas manhãs o lábio abria!
Se murchei-as depois – é que espedaça
As flores da montanha a ventania!

“E tão belas, meu Deus! e as níveas pérolas
Mergulhei-as no lodo uma por uma,
De meus sonhos de amor nada me resta!
Em negras ondas só vermelha escuma!

“Anjos que desflorei! que desmaiados
Na torrente lancei do lupanar!
Crianças que dormiam no meu peito
E acordaram da mágoa ao soluçar!

“E não tremem as folhas no sussurro,
E as almas não palpitam-se de afã!
Quando entre a chuva rebuçado passa
Saciado de beijos Don Juan?”

IV

Como virgem que sente esmorecer
Num hálito de amor a vida bela,
Que desmaia, que treme:
Como virgem nas lentas agonias
Os seus olhos azuis aos céus erguendo
Co’as mãos níveas no seio...

Pressentindo que o sangue lhe resfria
E que nas faces pálidas a beija
O anjo da agonia...
Exala ainda o canto harmonioso...
Casuarina pendida onde sussurra
O anoitecer da vida!

Assim nos lábios e nas cordas meigas
Do palpitante bandolim a mágoa
Gemia como o vento,
Como o cisne que bóia, que se perde
Na lagoa da morte geme ainda
O cântico saudoso!

Mas depois no silêncio uma risada
Convulsiva arquejou... rompeu as cordas
Das ternas assonias,
Rompeu-as e sem dó... e noutras fibras
Corria os dedos descuidoso e frio
Salpicando-as d’escárnio...

“Os homens semelham as modas de um dia,
É velha e passada
A roupa manchada:
Porém que diriam
Que é moda de um dia,
Que é velho Don Juan?!

“Os anos que passem nos negros cabelos:
Branqueiem de neve
As c’roas que teve!
Dizei, anjos belos
De negros cabelos,
Se é velho Don Juan!

“E quando no seio das trêmulas belas
De noite suspira
E nuta e delira
Que digam pois elas
As trêmulas belas
Se é velho Don Juan!

“Que o diga a Sultana, a violenta Espanhola,
A loura alemã —
E a Grega louçã!
Que o diga a Espanhola
Que a noite consola,
Se é velho Don Juan!

“.....”

VI

Era longa a canção... Cantou, e o vento
Nos ciprestes com ele esmorecia!
Perdeu a fronte – os lábios
Emudeceram como cala o vento
Do trópico na podre calmaria...
Cismava Don Juan.

(AZEVEDO, Álvares de. Poesias completas de Álvares de Azevedo. São Paulo: Saraiva, 1957. p. 293-299)

Madrigal de Don Juan

Tua boca parece uma rósea corola,
De onde, como um olor, a música se evola...
Cadenciado, em balanço, o teu andar é quase
Aéreo. Todo o teu corpo é uma renda de gaze...
Lentamente, harmonioso, o teu passo desliza,
Como um véu que ondulasse à carícia da brisa...
Tens o claro perfil de um lírio, esbelto e loiro,
Burilado a primor sobre um relevo de oiro...
Tu me fazes pensar nos ourives artistas:
Poetas à Marivaux, pintores, esmaltistas,
Que bordam madrigais e rondéis adoráveis,
Entressachando em seda as rimas impecáveis;
E, ao sabor de Watteau, pintam a musselina,
O tecido lunar do véu de Colombina;
Que, amando a perfeição, procuram em ressalte,
Num fundo de marfim, num côncavo de esmalte,
Dar, num traço, a expressão de um olhar que sorrisse...
Sonho de Popelin ou de Froment-Meurice...
Em Versalhes, surgindo entre as moitas de rosas,
No jogo multicor das fontes luminosas,
Erguem-se, esguios no ar, brotando de entre os buxos,
Os líquidos hastis dos fúlgidos repuxos.
Ao longe, no Trianon, de um dos cravos de outr'ora,
Escuta-se um minuete. E, na espiral sonora,
Dessa galante, alegre e linda melodia,
Apareces ao som da leve fantasia,
Que o mestre Couperin fere sobre o teclado,
Sorrindo entre os bandós do cabelo empoado,
Vestida à Pompadour e em posição de dança,
À maneira gentil das rainhas de França!
Modelo espiritual de madona ou princesa,
Musa suave e sutil da graça e da beleza!
Incomparável flor! – por que te debruçaste
Sobre o meu coração, e emurcheceste na haste?
Tu, que foste a mais pura entre todas as flores,
Que ao acaso colhi, desfolhando os amores?

Viveste um só minuto em minhas mãos frementes,
E murchaste ao calor dos meus lábios ardentes...
Ingrato, como sempre, eu te amei por costume,
E esqueci-te depois de aspirar-te o perfume...
Sou como alguém que visse espelhar-se uma estrela
No abismo de um paul, e deslumbrado ao vê-la,
Mergulhando no lodo em que essa luz se inflama,
Levantasse na treva as mãos cheias de lama!
E que os olhos fechando, e no horror de perdê-la,
Continuasse ainda a ver essa longínqua estrela!
Cego pela paixão de uma mulher sonhada,
Subo, louco de amor, os degraus de uma escada
Feita de corações, na esperança suprema
De conquistar ao fim dessa ascensão extrema
Lá em cima, no limiar da resplendente altura
A imagem modelar que em meus sonhos fulgura!
Quero, incessantemente, alcançar o impossível!
Tenho a dor do ideal, a ânsia do inatingível!
E pela perfeição, que ainda encontrar não pude,
Injurio o pudor e profano a virtude!
Ilumina-me a fé, abrasa-me a certeza
De que hei de achar na terra divina beleza!
Vivo da aspiração de contemplar, um dia.
Na carne da mulher o esplendor da poesia!
— E o castigo maior do desespero humano,
É o que eu sofro, ao possuir cada mulher que engano:
Porque sinto, depois do seu primeiro beijo,
Que a sua boca em flor não me aplaca o desejo!
E assim, mentindo sempre, em minha angústia insana,
Quem se ilude sou eu, pois ela é que me engana!
Mas, sem desanimar, dominando o destino,
Eterno sedutor do eterno feminino,
Seja embora infernal o martírio futuro,
Hei de enfim conseguir aquela que procuro!
A sombra que me foge, e persigo incansável!
O símbolo imortal da beleza impecável!
A Satania do amor que os meus versos anima!
Por quem lapido, obscuro, o diamante da rima.
Hierático, no altar da estrofe que componho,
Por seu louvor celebro a Arte pura, em meu sonho!
E nesta adoração, quebro, torno em pedaços,

As cadeias sensuais de todos os abraços!
Amo somente o Amor! E, na minha loucura,
Ouço, Ahasverus-Satan, tua voz que murmura:
"Tentas galgar o céu. Nos ídolos que beijas,
A alma nunca acharás daquela que desejas.
A visão que, através dos remorsos, tu viste,
Jamais alcançarás, porque ela não existe.
Maldito sejas tu, sonhador desvairado,
Alma cheia de sol e negra de pecado,
Que, ao sereno prazer do meu beijo, preferes
A tortura de amar a todas as mulheres!"

(FONTES, M. Verão. Rio de Janeiro: Cátedra/Brasília: INL – Pró – Memória, 1983, p. 146-148)

Don Juan e as Mulheres que ele amou

Don Juan, diante de Deus, vai ser julgado. O choro
Das crianças sem pão, dos órfãos sem abrigo,
Condena o réu, confesso, a perpétuo castigo,
Ao remorso, sem fim, no infernal fervedouro.

Don Juan não se arrepende e abençoa o perigo.
A saudade do mal não lhe causa desdouro.
Ri-se e blasfema! Eis quando as mulheres, em coro,
Suplicam o perdão para o amante e inimigo.

Dizem: — "Perdoai, Senhor, a esse Poeta maldito:
O homem tem na paixão o ideal do infinito,
E a mulher tem na dor o supremo prazer.

Nós, que somos a Graça, a Beleza, a Doçura,
Perdoamos a Don Juan, porque, na vida impura,
Só podemos amar a quem nos faz sofrer!"

(FONTES, M. Verão, Cit., p. 117)

Uma noite de D. Juan

MARIA

— Amanhece... Adeus!

D. JUAN

— Criança !
Em vão te assustas... A aurora
Vem longe ainda, descansa!
É noite. Vês? Lenta e calma
Vai a lua céus em fora...

MARIA

Deixa-me!

D. JUAN

— É noite; e em minh'alma
Mais noite se faz ainda...
Maria! como estás linda!
E hei de deixar-te? Deixar-te!...

MARIA

Sim, por Deus, deixa-me, parte!

D. JUAN

Deixar-te, e seguir sozinho,
Ir...

MARIA

Mas bem vês que amanhece...
D. JUAN

Ir, órfão do teu carinho,
Do teu beijo que me aquece,
Do teu olhar que me guia,
Chorando a minha orfandade...
Olha, deixar-te, Maria,
Era morrer de saudade!

Amo-te tanto, e és tão linda...
Meu amor, beija-me ainda,
Olha-me, fala-me! A frase
Cai do teu lábio em meu seio
Como um bálsamo...

MARIA

— Olha, é quase
Dia... Larga-me! Receio
Que nos surpreendam...

D. JUAN

— Louca!
Na rosa da tua boca
Minha boca pousa; aspira,
Sorve-lhe o beijo e o perfume;
Minh'alma sonha e delira;
A vida se me resume
Neste momento de febre...
E queres que eu fuja! E dizes
Que eu parta, e mandas que eu quebre
O encanto, o enlevo, as doçuras
De alguns momentos felizes
Numa vida de amarguras...
Tu gostas de mim, Maria?

MARIA

Inda o perguntas?...

D. JUAN

— Então
Que te importa a luz do dia?
Que temes, anjo assustado,
Quando sentes que ao teu lado
Palpita o meu coração?
Boca de tanta doçura,
Deixa que eu te beije ainda...

MARIA

— Logo, à noite...

D. JUAN

— Mas que infinda
Treva! Que longa amargura,
Um dia sem ti! Não queiras
Tornar mais breves, mais curtas
Estas horas tão ligeiras...
É o céu, o céu, que me furtas!

Depois... Bem vês, enganou-te
O crepúsculo: as estrelas
— Douradas, límpidas, belas
Dormem no seio da noite.

Cerrado o úmido cálix,
Embaladas sobre o galho
As flores cheias de orvalho
Dormem na sombra dos vales.

E os insetos multicores,
Os insetos ignorados,
Entre sonhos perfumados
Dormem no seio das flores.

Tu que em meu braço repousas,
Olha: o crepúsculo etéreo
É como um véu de mistério
Cobrindo todas as cinzas.

Sim, esta sombra tranqüila,
Erma, profunda, calada,
É como gruta encantada
Em que nosso amor se asila.

Cada ave, sem receio,
Dorme em seu ninho escondido:
Deixa que eu durma, aquecido
Pelo calor do teu seio.

Vês como a lua, perdida
Em nuvens de ouro flutua?
Pois o amor é como a lua
No firmamento da vida.

Amar, ser amado! Rosas,
Que mais quereis, que ventura
Quereis, mais do que a frescura
Das noites silenciosas?

Rosa que tremes no galho,
Não tremas: viça e prospera!
Meus beijos são como o orvalho
Das noites de primavera!

Ouve...

MARIA (tentando fugir)

— Jesus! Amanhece...
D. Juan, D. Juan, por quem és...

D. JUAN (tomando-lhe as mãos)

— Ouve, Maria: tu gostas
De mim... E muito, parece...
Pois bem, ouve: é de mãos postas,
É de joelhos a teus pés
Que eu te dirijo esta prece:

Vem comigo!

MARIA

— Nunca!

D. JUAN

— O amor
Chama-te, e impele-te... Vamos!
A sombra fresca dos ramos
Cobre as estradas em flor...
Eu te amo! Eu te amo!

MARIA

— Estremece
Toda a minh'alma ferida...

D. JUAN

— Olha: em nossa frente, a vida
Sorri, esplende, floresce...
Amo-te; o mais que te importa?
Que importa o que o mundo pense?

MARIA

— O teu carinho me vence,
O teu amor me conforta...

D. JUAN

— Ave, a débil fronte deita
Sobre o ninho do meu colo!

MARIA

— Sinto que a vida se estreita
Neste pedaço de solo...

D. JUAN

— O teu coração lateja...

MARIA

— Só tu na vida deserta...

D. JUAN

— Se é meu lábio que te beija!

MARIA

— Se é teu braço que me aperta!

D. JUAN

— Vamos !...

MARIA

— Não posso... Perdoa!

D. JUAN

— Bem, adeus, já que assim queres,
Minha vida e meu amor!
Tu que me amas e és tão boa,
Tu, a melhor das mulheres

Minha vida e meu amor!
Deixas que eu, desamparado,
Caia ferido a teu lado,
Morra de amor aos teus pés...

(sacando da espada, num gesto teatral de suicídio)

Para que quero a vida
Sem ti?...

MARIA (agarrando-se-lhe ao braço e desfazendo-se em pranto)

— D. Juan, por quem és!...
Perdão!

D. JUAN

— Pois choras, querida?
Não chores... Eu nem me queixo:
Sem ti, a vida que deixo
É coisa pouca, tão pouca!...
Por que é que choras, Maria?

MARIA

Choro... Nem sei porque choro.
Sei apenas que te adoro,
Sei que te amo como louca...

D. JUAN

— Bendita a luz deste dia
Que enfim começa a raiar...
Rompe a manhã de repente:
Nem sei se é do sol nascente
Se é da luz do teu olhar...
Vamos!

MARIA

— Perdida de amor,
Sigo-te... Sigo os teus passos...
Vamos! Leva-me em teus braços!
A sombra fresca dos ramos
Cobre as estradas em flor...

D. JUAN

É dia. Vamos-nos!...

MARIA

— Vamos...
Sou como a ave ferida
Que, mal podendo voar,
Veio, cansada e perdida,

A gemer e a se arrastar;
Veio em procura do ninho,
Veio por todo o caminho
A gemer e a se arrastar...

D. JUAN

Vamos! Olha que amanhece...

MARIA (como em delírio)

— Veio por todo o caminho
A gemer e a se arrastar...
E chega à beira do ninho...

D. JUAN (impaciente)

— Vamos! O sol aparece...

MARIA

— E a tremer, e a se arrastar,
Chegando à beira do ninho...
(desfalecendo-lhe nos braços)
Não pode mais... desfalece.

(CARVALHO, Vicente de. Versos de mocidade. Porto: Lello & Irmão, 1912. p. 87-98).

Uma impressão de D. Juan

Gastei no amor vinte anos – os melhores,
Da minha vida pródiga: esbanjei-os
Sem remorso nem pena, em galanteios,
Colhendo beijos, desfolhando flores.

Quentes olhares de olhos tentadores,
Suspiros de paixão, arfar de seios,
Conheci-os, buscaram-me, gozei-os...
Li, folha a folha, o livro dos amores.

Quanta lembrança de mulher amada!
Quanta ternura de alma carinhosa!
Sim, tanto amor que me passou na vida!

E nada sei do amor... Não, não sei nada,
E cada rosto de mulher formosa
Dá-me a impressão de folha inda não lida.

(*In*: Poemas e canções. 15.ed. São Paulo: Saraiva, 1954, p. 250).

A Serenata de Don Juan
(Música de Mozart)

Noite aromal e quente: escondida na sombra,
Plange de D. Juan dulcíssima guitarra...
Linda canção de amor, que as virgens malassombra
E os pobres corações como rolas agarra!

Como é triste essa voz, diabólica e bizarra!...
Leporello sorri, deitado sobre a alfombra;
Sabe que a honra mais firme, ouvindo o amo, se escombra
E o mais rijo punhal no seu punhal se esbarra.

Ao som daquela voz que, tatalando as asas,
Nos seus peitos inflama um ruminol de brasas
E dos beijos provoca o perfumado bando,

Dos floridos balcões, silentes, de mãos juntas,
Sonâmbulas de Amor, brancas como defuntas,
Mulheres, ao luar, se debruçam chorando...

(VILLAR, P. de. *In*: Poesia completa. Rio de Janeiro: MEC/ Conselho Federal de Cultura, 1978, p. 287).

D. Juan

Sensível, como quem podia ser apenas
Mais vão do que uma sombra um gesto perpassou,
E logo desse herói, revoltas as melenas,
Brilhava o estranho olhar, que tanto ambicionou...

Era uma confusão. Pálidas e morenas,
Cada qual, cada qual, como Deus a formou,
Não foi uma, nem dez, porém foram centenas
As mulheres por quem D. Juan desesperou...

Todas, todas que viu, ele mordeu de beijos,
Enraiveceu de amor, poluiu de desejos,
Tomado de furor, doido d'embriaguez...

Um delírio! Porém, D. Juan era um artista,
E portanto cruel, nervoso, pessimista,
E de resto, o infeliz nunca se satisfez! (Nov. 1893).

Não sei que poeta...

Não sei que poeta mau teve a lembrança, um dia
Possuído d'um furor de plebe iconoclasta,
Baseado em não sei que falsa filosofia,
De querer te cobrir d'uma glória nefasta...

E entre epítetos e baldões de toda casta,
Esquecendo afinal o tom dessa hierarquia,
E a pose arqui-ducal e antiga da poesia,
O teu manto de rei nervosamente arrasta...

Ele não soube ler, ó herói, o teu destino,
Um supremo desdém, um orgulho divino,
E nunca pôde ver, pálido D. João,

Através desse olhar, cismativo ou risonho,
Que não eras senão o símbolo d'um sonho,
E essa flor ideal e eterna da ilusão!

D. Juan, mas porque foi...

D. Juan, mas porque foi um sedutor, de resto
Não deixou de curtir a Decepção cruel,
Pois sempre que sonhou, enlevado num gesto,
Sorver o amor, assim como um favo de mel,

Não sei, não sei que flor, com ódio manifesto,
Angélica, porém, com alma de Ariel,
Quando ele ia beber, inquieto, quase honesto,
Deitava-lhe no copo o veneno e o fel.

Abrindo os corações, todos, de par em par,
Apenas ele quis transpor o limiar,
Que estremeceu e tão branco e desfigurado...

Lírio ou rosa, não sei, nenhuma flor tocou,
Que uma serpente vil não tivesse manchado,
E um verme também não exclamasse: aqui ‘stou! (Maio 1904).

Um dos sonetos de D. Juan
Ao Domingos Nascimento

Todos os dias o meu coração suspira,
Umas vezes por ti, meu bem, outras por ti,
Meu novo bem, assim que se fora uma lira,
Ora em dó, ora em fá, ora em ré, ora em mi...

Ó torres de marfim, ó torres de safira,
Pérolas ideais, que eu nunca possuí,
Quando é que poderei (a minha alma delira)
Palpitar sobre vós, meu bem, como um colibri?

E que ânsia de poder fundir-vos num só beijo,
E que ânsia de beijar a todas de uma vez,
Astros, dignos do meu soberano desejo!

Carnes, alvor de luz da manhã, que irradia,
Olhos, inundações furiosas de embriaguez,
Tranças revoltas como uma noite de orgia! (1903).

Outro soneto de D. Juan

Quando fulges aqui pela minha lembrança,
Ó fogo de Babel, luxuriosa flor,
É como se fulgisse a ponta de uma lança,
E é mais ódio talvez que eu sinto do que amor.

E vingança também e sede de vingança,
Sabendo que afinal foste possuída por
Tudo quanto bem quis, atroz desesperança,
Por vaidade ou prazer, ser teu possuidor...

E que horrível pesar que pois assim me veja
Condenado a querer enfim uma mulher
Que todo o mundo quis e todo mundo beija...

E tenha por destino e por minha desgraça,
A infâmia de beber no fundo de uma taça
Onde eu sei que bebeu um beberrão qualquer!...

Ainda outro do mesmo autor

Ó Sodoma gentil, ó flor maravilhosa,
Ser amado por ti, causa-me tal prazer.
Que eu não sei te dizer, minha pálida rosa,
Mas depois de te amar, vale a pena morrer.

Acredita, eu não sei, pérola preciosa,
De gesto mais grácil e doce de mulher;
Que bom de te lançar, carne voluptuosa,
Por sobre os ombros nus flores de malmequer!

Tu não és, tu não és menos que uma rainha,
E parece que estou ao fundo de um clarão,
De um êxtase sem fim, que apenas se contém...

Eu desejo morrer no meio da ilusão,
Ó Sodoma, porém, de inda tu seres minha,
Quem me dera viver, só p'ra te querer bem! (Fevereiro de 1904).

Ainda outro...

Quando te vejo assim passear como um lampejo,
Não imagines tu, causa de meu prazer,
O anseio, e o fulgor, e o horror, com que te vejo,
E o orgulho, e a ambição, e a fome de te ver.

Escuta: para mim, tu és um grande beijo,
Que inundasse de luz o fundo do meu ser...
E é um punhal este amor, e é dardo este desejo,
E nada satisfaz a ânsia de te querer!

Os nossos olhos são uma voracidade!
Mal se avistam, não sei que loucura os invade;
Correm a se agarrar, trêmulos de paixão...

E pelejam assim, agarrados e unidos,
No meio d'um fragor trágico de rugidos,
Doidos por se querer destruir, mas em vão... (Nov. de 1903).

E finalmente o último

Ao Santa Rita Júnior

Meu encanto, meu bem, rosa de Alexandria,
Minha tulipa, meu ideal, minha ilusão,
Minha loucura, meu amor, minha agonia,
Meu céu aberto, que parece uma prisão:

Minha esperança e meu pesar de cada dia,
Ó minha luz, tu és o meu desejo vão,
E a espada, e o broquel, e a pluma, e essa alegria,
E esse delírio, e a flor da desesperação!

Quando será, porém, ó moinho de vento,
A hora que tarda, enfim, o suplício, o momento,
Em que eu, embriaguez celeste, hei de poder,

Já fatigado, já, de tudo, sim, de tudo,
Desses teus olhos vãos, mais caros que o veludo,
Ansiar ao pé de ti, mas por outra mulher?...

(PERNETTA, Emiliano. Sátiros e dríades. In: Ilusão e outros poemas. Rio de Janeiro, GRD, 1966. p. 73-77).

D. João D'Amor

Nas folhas curvas dos palmeirais
Gemem os ventos: — um violão.
Quem acompanha entre madrigais
Os ventos tristes em horas tais?
— D. João!

E os olhos vagos de D. João
São duas fontes lacrimais...

Lá vai passando uma procissão.
Ai, bela festa! que par tão lindo!
Como são belos os esponsais!...
Que dama é aquela que vai sorrindo,
Mas verga o torso como um chorão?
É D. Rosa que nunca mais
Será – mais nunca! rosa em botão!

E os olhos vagos de D. Rosa
Serão de noiva, nunca de esposa...

Quem lhe roubara o coração?
— D. João.

Lá segue a noiva de braço dado,
Toda de neve, nívea camélia...
Vai D. Rosa para o noivado...
Ah, D. Rosa naquele estado!
Tão morta e branca! Dolente Ofélia!

À vossa noiva, meu senhor,
Falta o seu D. João d'Amor!...

Flores e nardos por toda a igreja.
Pelo altar-mor gente curiosa.
Noivos que sobem. Arde um turíbulo.
Rivais donzelas morrem de inveja...
— Que inveja é aquela de D. Rosa
Que vai subindo para o patíbulo?

Lá fora vibram de D. João
As cordas todas do coração.
Gemem salgueiros: — um violão.

(MURICY, Andrade. Panorama do movimento simbolista brasileiro. 2.ed. Brasília: MEC/INL, 1973, V. I, p. 242-243).

D. Juan

Ser de eleição em cujo olhar a natureza
Acendeu a fagulha altiva que fascina,
Tu trazias aquela aspiração divina
De realizar na vida a perfeita beleza.

Creste achá-la no amor, na indizível surpresa
Da posse – o sonho mau que desvaira e ilumina.
Vencido, escarneceste a virtude mofina...
Tua moral não foi a da massa burguesa.

Morreste incontentado, e cada seduzida
Foi um ludíbrio à tua essência. Em tais amores
Não encontraste nunca o sentido da vida.

Tua alma era do céu e perdeu-se no inferno...
Para os poetas e para os graves pensadores
Da imortal ânsia humana és o símbolo eterno.

(BANDEIRA, M. A cinza das horas. In: Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Aguillar, 1974. p. 127).

Os arrependimentos de D. João

D. João, de gozo em gozo, a alegre vida arrasta.
Seu furor de prazer nada suprime e apouca.
Mal acaba, a sorrir, de beijar uma boca,
logo outra boca o atrai. Nisto se exaure e gasta.

Mas um dia afinal alguém lhe diz que basta
um só amor – e até que uma existência é pouca,
se ele é grande e sincero. A sua vida louca
D. João, para o provar, arrependido, afasta.

Acha a mulher ideal, a mais bela, a mais pura,
a melhor. E ele ama e é amado. E, entanto,
acaba por notar que todo amor que dura

dá em tédio ou traição. E D. João, num gemido
de saudade, a lembrar da antiga vida o encanto,
Se arrepende com dor de ter-se arrependido...

(*In*: Rio de Janeiro: Renascença Editora, 1923, p: 76, 77, dedicado a Alberto de Oliveira. Reproduzido no livro Fim, Rio de Janeiro: s.d.).

Crepúsculo de D. Juan

Velho e vencido, ao termo da jornada,
Humilhado por tanto amor inglório,
Chora num por de sol D. Juan Tenório,
Tendo às mãos a guitarra espedaçada.

Que lhe resta da vida? Um quase nada...
Amor? Deslumbramento transitório.
Sonho? Desejo inútil e irrisório.
Glória? O contato da mulher amada.

Agora a solidão e este infinito...
Grita: o silêncio lhe estrangula o grito.
Tenta chorar: as lágrimas secaram.

Que importa que ninguém lhe ouça o queixume,
Se lhe resta a saudade que é o perfume
De todas as mulheres que passaram?! (Destino, 1931)

(MARIANO, Olegário. Destino. In: Toda vida de poesia. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957, p. 358).

Angústia de Don João

A noite é branca de luar e o jardim
branco de malmequeres. FAUSTO espera
seu amor sob o balcão de MARGARIDA.
Vem da noite e da distância um cântico
que se aproxima.

A VOZ

Nunca provei o teu beijo;
de estranho amor estremeço;
caminho; sangram meus pés.
Existes – mas não te vejo;
és bela – não te conheço;
amo-te e – não sei quem és!

Por cidades, por aldeias,
minha sina é procurar-te.
Onde estás? Para onde vou?
Sinto que tu me rodeias,
mas, se estás em toda a parte,
jamais estás onde estou!

Eu te sinto repartida
na glória da natureza
Amada que eu nunca vi.
Sei que estás dentro da vida
e, onde há um pouco de beleza,
há sempre um pouco de ti...

Ó, meu vago sonho obscuro,
não vens por mais que te chame...
Onde estarás? Eu não sei!
Escondes-te; e eu te procuro,
não te encontro e, talvez, te ame
porque nunca te encontrei!
Sombra sonhada e divina,

sê sempre apenas sonhada...
nunca entrevista sequer!
Foge! que temos por sina
o sentir que morre a Amada,
quando se encontra a Mulher!

A voz cessa. D. JOÃO aparece.

FAUSTO

Quem és tu?

D. JOÃO

Sou D. João

FAUSTO

Quem te traz?

D. JOÃO

Minha sorte.

FAUSTO

De onde vens?

D. JOÃO

Vim da vida.

FAUSTO

Onde vais?

D. JOÃO

Para a morte!

FAUSTO

Que procuras?

D. JOÃO

O amor...

FAUSTO

Achaste-o?

D. JOÃO

Não existe...

FAUSTO

Cantas porque és feliz?

D. JOÃO

Canto, porque estou triste...
E tu, és menestrel?

FAUSTO

Eu? Sou quase um suicida...

D. JOÃO

Que fazes sob o luar?

FAUSTO

Espero Margarida...

D. JOÃO

Deu-te um beijo?

FAUSTO

D. João!

D. JOÃO

Sorriu-te?

FAUSTO

Não...

D. JOÃO

Falou-te?

FAUSTO

Não...

D. JOÃO

Por que estás assim tão estranho esta noite?

FAUSTO

Porque me ama e não diz; porque esta alma adivinha
que eu a adoro, talvez por não ter sido minha...
Porque inda não provei, com meu doido desejo,
o calor do seu lábio e o gosto do seu beijo.
Porque não sei se, nela, esta ardente loucura
encontrará o amor que minha alma procura.

D. JOÃO

Amas a indecisão?

FAUSTO

Não sei...

D. JOÃO

As próprias penas?

FAUSTO

Não sei... talvez no amor eu ame o amor apenas...
Compreendes?

D. JOÃO

Não. Tudo isso é muito singular...

FAUSTO

Desgraçado D. João! Tu não soubeste amar!

D. JOÃO

Eu? Eu não soube amar? Pergunta, se quiseres,
se não provei o amor de todas as mulheres!
Pergunta, pois, ao luar! Pergunta à flor, ao ninho,
quantas paixões semeei por todo o meu caminho,
quantos corpos possuí, ardentes de desejo,
dando-me à flor da boca a glória do seu beijo!

FAUSTO

E depois?

D. JOÃO

E depois?... Esta ânsia sem remédio...

FAUSTO

E após o beijo?

D. JOÃO

A posse...

FAUSTO

E além da posse?

D. JOÃO

O tédio...

Um silêncio.
Os malmequeres parecem mais brancos sob o luar.

FAUSTO (numa voz surda, piedosamente):

O tédio é para o amor o mesmo que o absinto:
este envenena o corpo, aquele mata o instinto...
Teus amores, D. João, não passam resumidos
da cega exaltação dos teus próprios sentidos

D. JOÃO (cismarento)

Creio que tens razão... Nesta vida sem calma
muitos corpos possuí à procura de uma alma.
Para mim era o amor um vinho rosicler
na taça úmida e em flor de uns lábios de mulher!

(desalentado)

Sempre o mesmo licor; nele, o mesmo letargo;
muito doce a princípio, afinal muito amargo
Cansado, noutro lábio o amor buscava a esmo;
eu mudava de taça e o licor era o mesmo...
Quanto tédio senti! Eu bem via, tristonho,
que nenhuma mulher encarnava meu sonho.
Dia a dia cresceu esta ânsia incompreendida
e, cansado de amar... nunca amei nesta vida!

(cheio de angústia)

Sinto-me tão vazio... o tédio me definha...

FAUSTO

Conta-me a tua história. Eu contarei a minha.

D. JOÃO

Minha história? É vulgar... Um sorriso que esvoaça...
um vulto que me segue... uma mulher que passa...
uma frase que vai... um olhar que deseja...
um corpo que se entrega... um lábio que se beija...
uma febre... um delírio...e, depois de um momento,
um bocejo... um cansaço e um arrependimento!

FAUSTO

Não! Não é isso o amor! O amor talvez consiste
na dor de se querer tudo o que não existe...
Na angústia de se ver sumir-se nas distâncias
o sonho que nasceu das nossas próprias ânsias...
Tudo é nada! A ilusão de uma alma que se atira,
cantando atrás do aceno azul de uma mentira
para ficar, enfim, sangrando, convencida
que a mentira de amar é a verdade da vida!

Silêncio... Ambos absorvem-se na beleza do luar.
Depois, uma voz flébil, D. JOÃO pergunta:

D. JOÃO

Não se deve colher o beijo quando, louca,
sorri cheia de amor a rosa de uma boca?

FAUSTO

Não se deve.

D. JOÃO

Por que?

FAUSTO

Porque, para quem ama,
o beijo é como a flor na ponta de uma rama.
Acaso a tua mão, quando, nervosa, corta
do caule a flor, não vê que a pobre fica morta?
O beijo é a estranha flor de místico ressábio:
quando outro lábio a colhe, agoniza no lábio...

D. JOÃO

O beijo? O beijo é tudo! Um contato sublime
que tem gosto de amor e tem gosto de crime!
Brado vivo do instinto, aleluias, rugidos
da cega exaltação de todos os sentidos!
Rebelado clamor da carne onde a alma louca,
para encontrar outra alma, aflora-nos à boca,
e espera, e anseia, e geme, e chora, e grita, e brada!

FAUSTO (irônico)

Beijo? Suspiro suave a desfazer-se em nada...

D. JOÃO (desvairado)

Mentes! O beijo é tudo! O beijo é a febre.
O beijo
é a vida da esperança...

FAUSTO

... e a morte do desejo!

(Relembrando e imerso numa cisma profunda)

Desgraçado D. João! Quando no teu murzelo
dando à brisa canções, dando ao vento o cabelo,
pondo um pouco de sonho à flor de um redondel,
como numa corola um bocado de mel;
quando, da sedução irmão fatal e gêmeo,
tu partiste a cantar, sonhador e boêmio,
iludido e feliz, descuidado e risonho,

na esperança de achar a glória do teu sonho,
tive pena de ti, pois, cantando, partiste
a procurar na terra um bem que não existe...

D. JOÃO

Quantos lábios beijei! Quantas bocas em flor
Eu fiz fremir de amor, sem nunca achar o amor!
Tive corpos nas mãos submissos como servos
Onde, fria, coleava a angústia dos meus nervos...
E quando, ardendo em febre, a mulher, doida e ardente,
Enroscava-se em mim tal qual uma serpente,
cravando-me na boca um beijo, e a carne nívea
eu sentia estuar de amor e de lascívia,
na suprema eclosão do meu tédio medonho,
eu deixava a mulher... e buscava meu sonho!

FAUSTO

Fui mais feliz que tu.
Um dia, em minha vida,
refletida no espelho, encontrei Margarida.
Desvairada de amor, fremia de alvoroço,
no meu corpo de velho, a minha alma de moço.
Dizem que foi Satan quem, cheio de piedade,
deu à minha velhice a minha mocidade...
Mentira! Quando o amor o peito nos aquece
toda a nossa existência exulta e refloresce!
Se ele um corpo me deu, foi coisa bem mesquinha,
pois, para a amar, bastava uma alma igual à minha...

(Recordando aos poucos, enquanto D. João cisma):

Certo dia, encontrei essa estranha mulher
desfolhando ao luar um triste malmequer.
Indagava, talvez, se eu a amasse! Com tudo,
a terra, o céu, o mar, a luz, a treva, tudo
devia lhe dizer, vendo-a tão casta e bela,
que nenhuma mulher era amada como ela!
Folha a folha, nervosa, a flor despetalava:
“Mal-me-quer... Bem-me-quer...” Sorria... Suspirava...
E, trêmula, arrancando as pétalas aos molhos,
A resposta da flor...

D. JOÃO (concluindo)

... encontrou nos teus olhos!

(com um bocejo)

Curta história e sem sal. Como todas, vulgar:
"Margarida... uma flor... um suspiro... um olhar...
Insosso e eterno amor que, no peito em que pousa,
Repete a mesma frase e diz a mesma cousa
Procura-o em qualquer céu, prova-o onde quiseres,
que esse amor sempre é igual em todas as mulheres!

FAUSTO

Mas enfim, ó D. João, que teu sonho deseja?

D. JOÃO

Algo de tão súbito que eu nem sei o que seja...
Uma coisa tão vasta este meu sonho quer,
que não pode caber num corpo de mulher.

FAUSTO

Enganas-te, D. João. Nas nossas pobres vidas
sempre os Faustos terão as suas Margaridas.
Fugir-lhe, não querê-la, é inútil desatino:
Aquela que há de vir, vem no próprio destino!
Um dia, por acaso, a encontras, loira e bela,
e a reconheces logo: "És tu? – Sou eu..." É ela!
Quem é? De onde ela vem? Das trevas ou da aurora?
Quem sabe de onde vem a mulher que se adora?
Nada sabes... Do céu? Do mar? Das ondas bravas?
Não! Só sabes que era essa a mulher que esperavas.

D. JOÃO

Eu esperei-a em vão...

FAUSTO

São muitos os que têm
o fado de esperar aquela que não vem...
E, no ardor de a encontrar, enganados, bracejam,
crendo que amam, possuindo a mulher que desejam...
escravos da ilusão que a alegria lhes trunca
blasfemam contra o amor sem ter amado nunca!
Esses são como tu, que pela vida rodas,
amando-as, uma a uma, e aborrecendo todas!

D. JOÃO (transfigurado)

Não! Não compreenderás o prazer que consiste
em se amar, como eu amo, um ser que não existe!
Plasmei-a dentro em mim e fi-la minha Eleita.
Chama-se essa mulher: a Beleza Perfeita!
A amada de D. João como é linda! No fundo
resume tudo o que há de mais belo no mundo!
Ante o seu resplendor as estrelas são turvas:
é um poema de carne, um cântico e curvas!
Fi-la, juntando a esmo a perfeição que encerra,
fragmentada e dispersa, a beleza da terra...
Nunca compreenderás o meu sonho exaltado:
como Osíris, o amor existe mutilado...
A Eleita que sonhei enxergo-a, mas, que queres?
vive disseminada em todas as mulheres.
Sinto, vendo-a num seio, ou na curva de uns braços,
que a mulher que eu adoro é feita de pedaços...
Existe em toda a parte, e cada mulher bela
esconde no seu corpo alguma coisa dela!
Esta guarda-lhe o olhar; aquela, as carnes brancas;
uma, a forma do torso; outra, a fuga das ancas.
Tomando de uma a cor, de outra um traço indeciso,
desta, o corte do lábio e daquela um sorriso,
eu, fragmento a fragmento, a amada recomponho,
pois, em cada mulher, há um pouco do meu sonho!

(PICCHIA, M. del. Poemas. 5.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946, p. 100-115).

LEOPOLDO BRAGA (Salvador, 1/3/1904 — ?)

DELÍRIO DE DON JUAN

Sinto que a morte, trágica, me ronda
e o seu hálito frio me bafeja.
Sinto o agouro da sombra malfazeja
em derredor de mim, como fauce hedionda!

Por que o prazer a desventura esconda,
beijo fremindo, a boca que me beija,
como, em ânsias, o náufrago braceja,
lutando, em vão, contra os furores da onda!

Os lábios tinjo na opulenta vinha
do gozo; e enquanto não me rouba o alento
o êxtase final, que se avizinha,

ecos e imagens de profana boda
seguem-se, rumo do aniquilamento,
qual uma imensa mascarada douda!

(do livro de Poesias, s.d., p. 129)

T E A T R O

D. Juan ou a prole dos saturnos
Drama em Três Partes

(A cena representa uma grande sala forrada de veludo preto. No centro, sobre um estrado também preto acha-se o caixão da Condessa Ema. Ardem círios em torno.)

I PARTE: A vida na morte
II PARTE: A morte na vida
III PARTE: Saturno

PRIMEIRA ÉPOCA
Prólogo

QUADRO PRIMEIRO

CENA PRIMEIRA

O Dr. Marcus, o Conde Fábio, Macário, e a Condessa no esquife.

DR. MARCUS (a um lado – à boca da cena. A Macário) – A condessa está morta...
MACÁRIO – Morta! Mas como?... meu Deus! há pouco o baile. Agora o enterro. Que antítese horrível! Ainda ontem ela brilhava bela, orgulhosa, altiva, nas salas deste palácio...Ainda ontem, lembras-te, Marcus?... ela te arrebatava no turbilhão da valsa, como se quisesse levar o seu par consigo para o céu!... Oh! quem a viu então, apenas resvalando pela terra, com os seios trêmulos sob as pedrarias e os arminhos, com os cabelos meio espalhados sobre teus ombros, com os lábios entreabertos a respirarem sobre uma fronte pálida... Sim! Marcus! Porque tu empalidecias naquela vertigem da condessa... quem a viu ontem não pensou decerto... que aquele pé ligeiro ia tropeçar na cova... que aqueles seios iam trocar os diamantes pelas lágrimas... que a condessa Ema estaria morta...
DR. MARCUS – Que queres, Macário? A morte às vezes tem dessas fantasias terríveis. Eu, que sou médico, que tenho lutado, como Jacó, com este anjo sombrio, junto à cabeceira do doente, o sei... Ainda ontem, tu o disseste, eu empalidecia naquela valsa... é que sentia um quê de vertiginoso e doentio naquele esvoaçar da condessa, aquele coração que batia precipitado sobre o meu tinha uma semelhança com o último arranco do moribundo... a espa-

ços eu a apertava contra meu peito, porque me parecia que aquela mulher ia tropeçar e cair inanida sobre os tapetes do baile... Lembras-te, Macário, daquela espanhola, de que fala V. Hugo?
Assim foi. Quando as últimas risadas dos convivas perdiam-se nas escadarias e as lajes empalideciam lutando com a manhã, o coração daquela rainha do baile rasgou-se de súbito, como uma corda que estala depois de uma ária brilhante, e a Condessa Ema rolou morta nos braços de seu marido... (Apontando o Conde Fábio).
MACÁRIO – Mas como? Mas por quê?
DR. MARCUS – Queres que eu te explique a morte? Explica-me antes a vida... Os médicos chamam a isto – rasgar de uma artéria... eu chamo apenas a morte.
(O Conde levanta-se e vai se encostar ao caixão.)
MACÁRIO – Pobre Conde! que dor horrível que ele deve sentir...
DR. MARCUS – Dor!? Não sei. Não creio que a dor seja a cessação da vida, o aniquilamento da inteligência... Vês (apontando o Conde), nem um grito, nem uma lágrima...
MACÁRIO – Mas deve ser terrível o acordar daquele sonâmbulo.
DR. MARCUS – Terrível... E por isso, Macário, tu que és seu amigo, leva-o daqui antes que desperte. O saimento está pronto... Vai anoitecendo... É preciso que o féretro parta para o cemitério... Eu velarei a condessa, como amigo, e como médico...
MACÁRIO – Sim, Marcus. (Dirigindo-se ao Conde). É preciso partir, deixar este lugar fatal. Vamos, Senhor Conde, vamos.
(O Conde segue-o pelo braço, silencioso e indiferente.)

CENA 2ª
Dr. Marcus e a Condessa

DR. MARCUS – (depois de acompanhar o Conde e Macário e fechar a porta) – Enfim! (Aproximando-se do caixão) – Ema! Ema! Acorda! Mergulhadora da morte, vem um momento respirar à tona da vida, para depois desceres mais forte ao mar profundo do sepulcro... Vamos, desperta! Não ouves, Ema, é a voz de Marcus, que te chama...
A CONDESSA (levantando a cabeça) – Marcus! Onde está Marcus?... Meu Deus!... Ah! um caixão, círios, uma mortalha... Marcus, que leito é este?
MARCUS – É o nosso leito de núpcias.
A CONDESSA – Marcus, que círios são estes?
MARCUS – São as tochas do himeneu...
A CONDESSA – Marcus, que mortalha é esta?
MARCUS – É teu vestido de noiva!

A CONDESSA – Marcus! Marcus! Arranca-me daqui... eu tenho medo... tu não sabes como é horrível... como são frias estas tábuas... como este pano mortuário agarra ao corpo...Escuta... eu tive um pesadelo... eu ouvi a voz do Conde, que me chamava, no momento em que o narcótico me atirava por terra... depois... foi um sonho pesado, mas que me apertava o peito... Eu via meu filho Romeu, que chorava em torno de mim dizendo: "Minha mãe está morta..." Eu ouvi os criados que passavam gritando: "A Senhora Condessa está morta..." E tu mesmo, Marcus, dizias: "A condessa morreu..." Então eu perguntava a mim mesma... Quem sabe? Se Marcus o diz, é porque é verdade... é que sua ciência o enganou, é que o médico errou; e querendo dar-me a vida do amor, deu-me o sono eterno...
MARCUS – Ema! Eu matar-te?... Não! Quando minha boca dizia lugubremente: "A condessa morreu para o mundo"... meu coração murmurava: "Ema desperta para mim"... Pois tu tremes, meu amor, tu tremes perto de mim?
A CONDESSA – Marcus! arranca-me daqui... dá-me a tua mão...
MARCUS – Não, condessa, a senhora desvaria... Sair! mas para que? para ir cair de novo nos braços de seu marido, para erguer de novo uma barreira insuperável ao nosso amor? É isto o que quer? Pois bem, senhora... pegue-se ao meu braço... vamos... eu quero conduzi-la de novo ao seio de seu lar... porque a senhora não me ama, porque a condessa Ema zombou de mim quando disse ontem no turbilhão da valsa "Marcus... eu te amo!... porém minha alma é bastante honrada para não arrastar na cama do adultério o nome do Conde Fábio e de meu filho Romeu, Marcus! Marcus! Eu quisera morrer para ressuscitar nos teus braços..."
A CONDESSA – Oh! sim! Marcus! eu te amo...
MARCUS – E eu te disse então: "Senhora! Houve um tempo em que o Dr. Marcus vagou nas florestas gigantescas do Amazonas, em que viveu na tribo dos índios, atravessou as savanas e os rios na igara dos caboclos, e estudou a ciência dos narcóticos com os filhos primitivos da América... Um dia, senhora, uma linda cabocla, que o amava, deu-lhe um veneno estranho... este veneno dá a morte por momentos... por horas... por dias...
A CONDESSA – Sim... e eu te disse: "Marcus... mata a condessa e ressuscita a tua Ema..."
MARCUS – Depois, Senhora... Vós me arrancastes o cristal, que o encerrava...
A CONDESSA – E bebi: porque cada uma daquelas gotas se transformaria em oceano de felicidade... Mas, vamos, Marcus, é tempo de me abrires os braços...
MARCUS – Não, condessa, não vê onde está?...
A CONDESSA – É verdade... Que sala é esta? Onde estou eu?... Meu Deus, é ainda o palácio do Conde!... Por que me fizeste acordar ainda aqui?...
MARCUS – Porque ainda é tempo de renegar o meu amor...
A CONDESSA – O teu amor?...

MARCUS – Escute, Ema... Ontem era no baile... As flores, as luzes, os sons da orquestra, como outras tantas vozes do céu, murmuravam-te aos ouvidos: Ama, Condessa, ama!... Estátua divina e orgulhosa... é tempo!... Camélia pálida, abre o teu seio às borboletas douradas do amor!... E depois era no terraço... eu de joelhos beijava o arminho do teu vestido, enquanto a lua beijava o arminho negro de teus cabelos... e a noite... o céu... as estrelas... e (apontando para si) o verme da terra te pedia um conceito, uma palavra divina, uma palavra que tu nunca disseras a ninguém no mundo, uma palavra de amor...

A CONDESSA – E esta palavra, Marcus, tu ouviste... esta palavra, virgem na minha alma, tu a bebeste nos meus lábios...

MARCUS – Oh! Condessa! tudo aquilo era uma vertigem. Depois... Quem sabe se a mulher que me amava no baile... não teria horror de mim no cemitério? Condessa Ema... ainda é tempo... Ali está a sociedade... aqui está o amor... ali está o seu leito nupcial, que é um túmulo, aqui está um túmulo, que é o seu leito nupcial... Escolha...

A CONDESSA – Tu mentes, Marcus... Tu não me pedes deveras que eu escolha... É impossível... Tu quiseste apenas sentir de novo a extensão do meu amor... quiseste gozar do espetáculo de minha paixão, não é verdade? Oh! não me digas que desconfias de meu amor, porque eu não acreditaria que me amas... (falando fora do esquife) Marcus, uma idéia horrível me atravessa agora o espírito... Marcus, teu amor seria apenas um capricho! És tu D. Juan?... ou és Romeu?... Vamos... uma palavra, tu o disseste... ainda é tempo, porque, olha bem, Marcus, uma mulher, como eu, ama somente uma vez na vida, mas precisa de um amor também eterno... Escuta, não me interrompas... Se tu sentes em ti uma paixão única e imensa, como a minha, dize... e nós iremos viver longe... bem longe... na Espanha, na terra das laranjeiras floridas... na Itália, sobre as ondas azuladas do Sorrento... nos Andes, onde a raça dos Incas embala o amor à sombra das palmeiras, na Grécia, em Paris, onde quer que seja, nós iremos abrigar o infinito de nossa paixão... Mas se tu não sentes em ti um sentimento destes, dize... Marcus... Dize e tudo estará terminado... Eu te perdoarei porque ao menos não soubeste mentir... Marcus, vê bem que o meu amor é grande e insaciável, como o oceano...

MARCUS – E o meu é grande e inesgotável, como o céu...

A CONDESSA – Pois então, Marcus, depressa! depressa, atira-me ao cemitério, que já me tarda cair no teu seio...

MARCUS (tem chegado com a CONDESSA para perto do esquife; dá-lhe um vidro a beber) - Oh! Condessa, como és bela, mesmo na mortalha...

A CONDESSA – Não!... é o meu véu de noiva...

MARCUS (ouve a voz dos padres cantando o Dies irae) – Meu Deus!

A CONDESSA (risonha) – São os meus cantos nupciais...

MARCUS – Condessa! Depressa! é preciso entrares para o esquife...

A CONDESSA – Marcus, tu te enganas! Aquilo não é esquife, é a crisálida do nosso amor.
(Cai desmaiada nos braços de MARCUS)

QUADRO SEGUNDO

(A cena representa um cemitério. É noite. No primeiro plano central um mausoléu com a inscrição do nome da Condessa. À direita, um mausoléu com uma cruz. No fundo, mais túmulos.)

CENA PRIMEIRA
Dr. Marcus e o Coveiro

MARCUS – Vamos, Paulo, tu estás bêbado... Pois tu, que és o cérebro deste reino das sombras, ladras com medo do luar, que bate nas sepulturas?
PAULO – Senhor Doutor, mas é que é mau brincar com os mortos... Depois... eu vivo com eles e tenho visto muita sombra nas noites de lua caminhar pelo meio das sepulturas... muito gemido triste aqui no cemitério... Dizem que é a lua, que bate na pedra branca das lousas, que é o vento que geme nas folhas do cipreste... mas o coveiro sabe que são as almas, que passeiam, que são as almas, que conversam... Não ouve, Senhor?...
MARCUS – Paulo,tu fazes-te covarde... Quantas vezes tens cantado as tuas trovas obscenas ao compasso da pá, com que lanças a cal na sepultura?... Quantas vezes tens dormido embriagado aos pés de um cadáver? Vamos... A tua covardia... não passa de cobiça... Vamos, (dá-lhe uma bolsa) pega da alavanca...
PAULO – Eu estou pronto; mas o Sr. Doutor já não se lembra que salvou uma vez minha vida... Não! não é cobiça... mas o que eu vou fazer é horrível... e depois...
MARCUS – E depois?
PAULO – E depois? Quando entramos, deixei a porta aberta, enquanto procurava os instrumentos em casa... e ao sair numa das ruas dos carneiros de lá vi caminharem chorando dois vultos pretos...
MARCUS – Não vês que a sombra dos ciprestes, que o vento balança, parecem dois homens de luto, que caminham?... Mas, pela última vez, Paulo, digo-te que pegues da alavanca.
PAULO (pegando na alavanca) – Porém... é mesmo para estudar que o Sr. Doutor quer o cadáver?...
MARCUS – Acreditas que eu lhe queria roubar as jóias?
PAULO – Não... mas, Senhor... por que prefere este a outro defunto?...
MARCUS – Por que? Porque a Condessa morreu de uma enfermidade súbita e desconhecida, cuja origem quero saber... Depois, que te importa? Que

importa que cadáver que lhe rasguem as entranhas? É uma profanação, não é assim? ... Enganas-te, pobre coveiro... É uma virtude procurar, como os áugures antigos, nas entranhas palpitantes da vítima, a profecia do futuro, ir arrancar do seio da morte o princípio da vida...
PAULO – Mas, Senhor, amanhã podem procurar os ossos da Condessa...
MARCUS – Pois bem. O primeiro cadáver de mulher pobre, que aqui lançarem, — atira-o nesta sepultura... Mas vamos, coveiro do inferno... levanta esta lousa... que o dia não tarda...
PAULO (levantando a lousa) – O cimento está molhado... São duas pedras... pronto... (tem suspendido e posto de lado a tampa da sepultura juntamente com MARCUS.)
MARCUS – Agora deixa-me tirar a Condessa. (Debruça-se para a sepultura.)
PAULO – Senhor, não ouviu passos... Não vê longe... lá... muito longe...
MARCUS (levantando Ema nos braços) – Vamos... é preciso que este coração não palpite tanto... que a embriaguez não me mate... porque pela primeira vez eu sinto a vertigem da felicidade...
(A CONDESSA solta um gemido.)
PAULO – Senhor! Senhor! não ouve? É a defunta que se queixa...
MARCUS – Cala-te, imbecil... Depressa! os cavalos estão prontos? tudo está preparado? Sim! Sim! fecha esta lousa... assim! E agora vai-te... e cala-te... Vê bem... este segredo é meu... e teu...

CENA 2ª
Dr. Marcus e a Condessa

MARCUS (sentado sobre a sepultura, tendo a CONDESSA encostada a si, depois de olhá-la muito tempo) – Houve um dia um artista, que amou uma estátua de mármore; houve um dia um carrasco, que amou um cadáver de rainha. E o artista amou e amou tanto que estremecia de volúpias estranhas ao contato daquela pedra indiferente, que adorou, cismou, viveu longos dias com uma prece, um olhar, um sorriso só para aquela figura marmórea, que achou mais gozos naquela indiferença do que no delírio dos amores da terra. E o carrasco amou e amou tanto que bebeu vinho da vida na taça lívida dos lábios da defunta... que se ardeu na frieza daquele seio inanimado, que apertou contra o peito, em espasmos divinos, o corpo degolado de Maria Stuart... Mas o que sentiria Pigmalião, o que sentiria o carrasco se os seios de mármore, se os seios da morta estremecessem, se os braços da estátua, se os braços da mulher os estreitassem, se os lábios de Vênus, se os lábios de Maria dessem-lhe sorriso por sorriso, carícia por carícia, beijo por beijo, delírio por delírio? Ó D. Juan! Ó Lovelace! Embalde nos seios das Andaluzas, das Haidéias foste procurar o vinho supremo do amor... Ninguém nunca teve a volúpia, que sai da cova, o delírio, que sai da morte, o beijo repassado de eternidade!...

(Beija-a sofregamente na testa.) Ergue-te... Lázaro do amor! ergue-te e cai no meu seio...
A CONDESSA – Meu amor! Marcus! Oh! como é bom apertar-te em meus braços! Como é bom encher o peito de ar... Respirar... sim, respirar... beber o espaço... Oh! Marcus! que formosa noite... Não vês?... As estrelas parecem hoje mais claras e maiores... Como os ciprestes cantam... Como tudo isto é alegre... como tu és belo... como eu te amo... Vamos, Marcus. eu tenho frio... Aquece as minhas mãos nas tuas... minha testa arde... aquenta-a com teu hálito. (Leva a mão à cabeça, arrancando a coroa roxa.) Ah! é a minha coroa de viúva... que vinha se colocar entre tuas carícias e meus cabelos... Eu não a quero... Não! cilício da sociedade, tu não apertarás mais os pensamentos de minha cabeça... não! grilhão de flores!... tu não prendes mais minha alma... porque... porque "a borboleta, que sai da crisálida não reveste a fealdade da larva..."
MARCUS – Sim... Ema... a noite te coroará de estrelas.
A CONDESSA – Não! Marcus... o teu amor me coroará de beijos...
MARCUS – Ah! Ema! Como tu me enlouqueces! Como tu sabes amar!...
A CONDESSA – Mas não é assim, Marcus, que todos amam? Não é assim que tu me amas? Não foi assim que tu mo ensinaste? Ainda me lembro... A primeira vez que te vi, tu embriagavas as moças de um baile com as tuas palavras melodiosas, e falavas de amor... Então, Marcus, eu, pela primeira vez, estremeci, ao olhar de um homem... perguntei-te sorrindo o que era o amor... me disseste: "Senhora! É a adoração, a idolatria, o desejo, mas tão grandes que perdem – ao infinito, que se alargue para contê-los – à eternidade, que cresça para encerrá-los."
MARCUS – E tu te riste, então, Ema.
A CONDESSA – Ri-me, porque então se abria para mim a felicidade... A felicidade, que na terra só tem um nome – amor. A felicidade sem sombra; a ventura sem remorsos... (Movimento de Marcus.) Sim... Marcus, porque eu não tenho remorsos... Remorsos... e de que? de nunca ter manchado a honra de um homem, que eu não amava, de nunca haver mentido sobre a terra, de procurar a minha felicidade, sem ferir a ninguém? Não! remorsos tem a mulher que vai embalar no leito do esposo a imagem de outro homem, a mulher que arrasta na lama e expõe ao ridículo a honra, que lhe não pertence, e que ela rouba para matar. Remorsos sintam essas miseráveis, que não têm um tesouro n'alma... Não... elas têm-no... mas em pequenas moedas azinhavradas ao contato de tantos dedos.
Mas eu, Marcus, no dia em que senti palpitar em minhas entranhas o teu amor, foi como as caboclas de nossa terra com os filhinhos recém-nascidos... (apontando o esquife)... mergulhei ali... no mar do sepulcro para vir trazê-lo a ti, intacto e puro na margem desta outra vida, que começa...
MARCUS – Tu és o anjo da paixão.

A CONDESSA – Anjo, que nunca rolará do céu de teu amor, não é verdade, meu querido Marcus? Porque então eu seria o Satanás da vingança. Também Lúcifer era o arcanjo da luz... no entanto, foi depois o demônio da treva... (Passando a mão pela fronte.) Mas quem fala de sombras, quando a alvorada desponta... Olha, tu não sabes que música divina eu sinto em meu cérebro... coloca a mão sobre o meu peito... Escuta... Dir-se-ia que meu coração, como um pássaro que sente o sopro da primavera, se debate contra as paredes de meu peito.. Pois bem... pobre pássaro... é tempo de voar... tens diante de ti a vida inteira, para viver... a terra inteira, para atravessar!...
MARCUS – Sim! para nós – a eternidade e o espaço... Vamos, Ema! Os cavalos relincham à porta do cemitério... A galope! A galope! A noite nos esconderá em sua mantilha espanhola, e quando a aurora nos alumiar, já estaremos longe... muito longe...
A CONDESSA – Sim! Partamos! É a hora em que velam os amantes... (Vão a sair precipitadamente para o fundo, mas ao encontrarem-se com as personagens que aparecem, recuam surpresos para a esquerda.)

CENA 3ª
O Conde Fábio, Romeu, Marcus e a Condessa Ema

O CONDE FÁBIO (vestido de preto, trazendo ROMEU, também de luto, pela mão) – É a hora em que só velam os esposos...
MARCUS (recuando até esconder-se atrás do mausoléu da cruz) – O Conde Fábio!...
A CONDESSA – Meu filho!
O CONDE FÁBIO (procurando a sepultura da CONDESSA) – Aqui... sim... deve ser aqui junto das outras lousas da família... (Lendo o letreiro) Meu Deus! Encontrei-a, enfim. (Cai de joelhos e esconde a cabeça entre as mãos.)
ROMEU – Meu pai! por que me trouxeste aqui? Se faz tanto frio!...
O CONDE FÁBIO – Filho... para aqueceres alguém, que ainda sente mais frio... do que nós... Aproxima-te, Romeu... toca esta pedra... vê que lençol tão gelado, que leito tão escuro... lá dentro trevas, trevas somente... e nem uma carícia... nem um hálito de amigo... nada! a solidão, a solidão, que parece outro túmulo, que encerra este...
Oh! quem sabe se o morto não sofre?... Quem sabe se, à meia-noite, quando a geada cai na sepultura, a pobre moça que viveu num leito de mornos arminhos não acorda, procurando embalde agasalhar-se com a mortalha molhada?... quem sabe quanto crânio se debate então pelos ângulos sombrios da lousa?... (Chorando) Oh! filho!... filho... Ainda ontem ela vivia bela, santa, e mimosa da felicidade... Às vezes eu pensava que os tapetes macios eram ainda ásperos para ela, que o cetim era tosco para calçar-lhe o pezinho de criança... que a própria gaze fazia dorida a sua pele divina... e hoje... hoje!

ROMEU – Hoje, meu pai, vestiram-me de preto sem eu querer... Não é tão feia esta cor? por que me obrigam a isto?
O CONDE FÁBIO – Por que?... porque ficas assim mais bonito com os teus cabelos louros: porque deve ser já uma prece ver uma criança de luto... a inocência coberta da desgraça... o anjinho ferido no coração...
ROMEU – Eu nunca o vi assim, meu pai!... Está chorando... mas nunca meu pai chorou...
O CONDE FÁBIO – Cala-te, Romeu, bem vês que eu não choro. Mas conversemos, meu filho... Dize-me, tu não tens tido muitas saudades de tua mãe?
ROMEU – Oh! muitas, e onde está ela que não a vejo desde o baile?... Ela estava tão pálida no terraço, quando o Dr. Marcus lhe deu uma bebida...
MARCUS e a CONDESSA – Meu Deus! (Contracena por detrás do túmulo da direita.)
FÁBIO – Uma bebida?... Sim!... é tão natural num baile... quando o seio se abrasa naquela atmosfera de fogo e de perfumes... (Pausa.)
ROMEU – Meu pai! onde está minha mãe?... está muito longe?
FÁBIO – Muito longe... sim, muito longe... porque entre ela e nós está o infinito... porque ela está tão longe, como o céu da terra!... Ai! por mais que solucemos, ela não ouvirá nossa voz... por mais que caminhemos não chegaremos a seu pouso... por mais que procuremos, nunca mais tornaremos a vê-la... nunca mais... Entendes bem isto, meu filho?... nunca mais...
ROMEU – Então, meu pai, nós vamos ficar sozinhos...
FÁBIO – Sós, meu filho, sós...
ROMEU – E nunca mais minha mãe me beijará?
FÁBIO – Nunca.
ROMEU – E quem tocará à noite no piano aquela música, tão bonita, que me fazia adormecer?
FÁBIO – Ninguém, ninguém, filho!... Não mais passeios alegres ao campo, não mais bailes esplêndidos, não mais alegria. A manhã nos achará solitários na casa triste e abandonada, a noite nos encontrará no salão deserto e escuro... Ela foi-se... A nossa alegria, a nossa felicidade... Minha mulher... tua mãe... Romeu!
ROMEU – Mas...Papai, quer me asustar... pois não me tinha dito que ela estava aqui?
FÁBIO – É verdade... (à parte) Pobre criança! para que hei de dizer-lhe que é órfão!!... (A ROMEU) Sim... meu filho... eu brincava contigo... tua mãe está aqui... está muito perto de nós... ela está ouvindo tudo que nós dizemos... ela está nos vendo mesmo...
ROMEU – Então por que não nos vem abraçar?...
(EMA quer caminhar para ROMEU; MARCUS segura-lhe o braço.)
FÁBIO – Porque não pode, porque lhe é proibido...
ROMEU – Pois então leva-me junto dela? Eu quero ver minha mãe... eu quero

ver minha mãezinha... E tu não queres... Oh! meu Deus! é ser bem mau...
FÁBIO – Vê-la?... E por que não?... Por que não hei de ainda uma vez beijar minha querida Ema?... A inocência foi quem me aconselhou... Não é verdade, meu Romeu, que devemos ainda uma vez olhar a nossa boa amiga?... (ROMEU faz-lhe sinal que sim.) Felizes superstições! Que mal faz arrancar a lousa de uma sepultura... E depois... eu quero apenas uma lembrança sua... um pedaço de seus cabelos... uma flor de sua capela... Oh! Ema!... O pássaro, quando foge, deixa ao menos uma pena no ninho abandonado... tu não deixaste nada... nada!...
ROMEU – Pai! vamos!
(Contracena de MARCUS e da CONDESSA.)
FÁBIO – Sim! Espera, Romeu, espera um instante!... Nós vamos vê-la... Ah! aqui está uma alavanca... bom!... mais alguns instrumentos... Dir-se-ia que os esqueceram de propósito... (Pegando da alavanca e batendo contra a sepultura.) Meu Deus!... é um sacrilégio... é mau desrespeitar o sono da morte... Se ao menos eu a tivesse visto na hora do enterro... Oh! como me custa... que dor horrível, que me aperta o coração... eu creio que não terei forças... (Continua por instantes a trabalhar.) Ah! finalmente!... (tem levantado uma pequena parte da lousa.)
(Contracena de MARCUS e da CONDESSA.)
A CONDESSA – Ah! (encosta-se desvairada ao ombro de MARCUS.)
FÁBIO (voltando-se e deixando de novo cair a lousa.) – Como que ouvi um grito?... Quem estará aqui?... Alguém talvez, ou será ilusão de meu cérebro enfraquecido?!...
ROMEU – Ah! (apanha no chão a coroa roxa da CONDESSA.)
MARCUS (à CONDESSA) – Que será feito de nós?...
FÁBIO – Foste tu, criança, que me assustaste!... Ai! mas o meu cérebro desvaira... esta dor é forte demais... para mim... Filho! Parece que a luz a instantes me falta... (Passa a mão pela testa.) Mas não importa, comecemos de novo... (Pega de novo na alavanca, desfalecido.) Como este instrumento pesa... como esta pedra pesa... como este coração pesa...
ROMEU (adiantando-se) – Meu pai... veja que bonita coroa... olhe... eu estive lendo as letras bordadas na fita... e não sabe? tem o nome de minha mãe... (lendo) Condessa Ema.
FÁBIO – O nome de Ema?!...
MARCUS e a CONDESSA – Meu Deus!...
FÁBIO (tomando a coroa) – Ah! deve ser isto... É a coroa talvez que prendeu os seus cabelos, e que esqueceram sobre a lousa de sua sepultura... Sim! É a sua coroa, que vem se colocar entre minha carícias e seu cadáver... Oh! como a quero... como eu amo-a!... Sim! grilhão de flores!... tu serás sempre o diadema de meu amor! Sim! elo do meu passado, tu prenderás sempre minha alma... porque... porque... a crisálida abandonada reveste ao menos

o pó dourado da borboleta que fugiu!...
MARCUS – Tu desfaleces, Ema?
EMA – Não, meu amigo... tão grande e tão inabalável é o meu amor, que mesmo neste momento eu te digo: — Marcus... eu te amo... mas...
MARCUS – Silêncio!
FÁBIO (sentado à beira da sepultura) – Filho! Vês esta cova?... Aqui dorme um anjo... Uma santa. Uma mulher cheia de virtudes e de generosidade... Ouve... Romeu... um homem de bem cora mais quando lhe dizem que sua mulher é uma perdida, do que se lhe chama ladrão... O último insulto, que se pode fazer a um homem, é ferir sua mãe... Felizes os que podem, como nós, dizer com orgulho: aqui está uma santa... aqui está uma mulher sem mancha...
A CONDESSA (a MARCUS) – Oh! aquela boa fé mata-me... Eu não posso suportar a hipocrisia... eu quero desiludir aquele homem... devo dizer-lhe toda a verdade...
MARCUS – Estás louca, Ema?
ROMEU – Mas o que tem, meu pai?... as suas mãos estão frias... o que é que tem?...
FÁBIO – Filho! (meio desvairado) tu és pequeno!... mas guarda estas palavras, este pedido de teu pai... quando eu morrer, enterra-me aqui junto dela... e vem rezar sobre esta sepultura, sobre a sepultura da esposa mais honrada, da mãe mais carinhosa...
(EMA destaca-se dos braços de MARCUS, querendo caminhar para FÁBIO.)
FÁBIO (caindo no colo de Romeu) – E agora, filho, ampara teu pai, que não tem senão a ti na terra. (Cai desmaiado.)
EMA (saindo de trás da cruz) – Basta, Senhor...
MARCUS – Cala-te. Deus rejeitou a tua doida confissão. Ema... a tua fraqueza chega à loucura... És uma alma de ferro.
EMA – Oh! o elogio daquele homem pesa-me no coração.
MARCUS – Tu te arrependes?
EMA – Escuta... Jura sobre aquele corpo, que é talvez o cadáver de meu marido, jura sobre a cabeça de meu filho, que eu abandono, que me amarás sempre... mas sempre e verás como minh'alma é gigante na paixão...
MARCUS – Eu o juro!
EMA (a partir) – Então, Marcus, avante!... ao futuro!...
Num coração, que transborda de amor, não há lugar para o remorso!...

FIM DA 1ª ÉPOCA