

Conquistador amoral: Don Juan, precursor do libertino

Prof. Doutor André Luiz Barros da Silva - USP / Fapesp

RESUMO:

Analisaremos o personagem Don Juan, surgido na peça El burlador de Sevilla, em 1616, como ancestral do “libertino” que, no século XVIII, protagonizará o roman du libertinage français. Altivez aristocrática, ímpeto de conquistador e mestria nas intrigas de corte fazem dele um antecedente do Versac de Égarements du cœur et de l’esprit (Crébillon, 1736), do Valmont, de Liaisons dangereuses (Laclos, 1782), ou dos libertinos de Sade. Examinaremos como a versão de Molière (1665), polêmica à época, translada-o para a França. O personagem fascinará vários autores, de Casanova e Da Ponte, libretista do Don Giovanni de Mozart, a Byron e Kierkegaard. Investigaremos as ambigüidades a torná-lo riquíssimo como arquétipo da nobreza jovem pautada por impulsos baixos (sexualidade), antagônica quanto ao transcendentalismo eclesiástico e à nova racionalidade das Luzes, que se anuncia. Entre as contradições do Don Juan, adiante-se que um precursor da crueldade sadeana foi também ancestral do cerebralismo burguês, exercido mesmo em questões eróticas e amorosas. Por fim, examinaremos o que parece ser uma inversão do don-juanismo: o romance Memória de minhas putas tristes, de Gabriel García Márquez, em que um idoso em busca de sexo encontra o vazio do afeto.

Introdução

Em plena ascensão de uma concepção sensualista e, pelo menos potencialmente, anti-religiosa da existência, a qual desembocaria na obra de Locke e no chamado Iluminismo inglês, o autor teatral inglês Thomas Shadwell, um dos mais influentes da Restauração inglesa, se valerá do Don Juan criado na Espanha por Tirso de Molina em sua peça *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, surgida por volta de 1616. Shadwell angliciza metade do nome do protagonista, transformando-o em Don John. Esse Don John inglês é, exatamente como o Don Juan espanhol, um “monstro” moral e social: tem como diversão máxima e diretriz de vida burlar os interditos morais e sociais, religiosos e erótico-amorosos, não apenas pelo puro prazer de burlá-los, mas em nome da multiplicidade aventureira, do prazer polimorfo (dada a quantidade de conquistas femininas em série) de que seus sentidos o impelem a desfrutar, a despeito dos valores ou mesmo da dor alheia. O Don John surge na peça *The Libertine*, de 1675, marcando uma segunda fase, mais crua e, potencialmente, mais “realista” (ou proto-realista) do teatro da Restauração inglês, surgido entre 1660, com a reabertura dos teatros em Londres, depois de 18 anos de interregno puritano, e 1707. O nome, *The Libertine*, indica claramente a importância da peça na análise da transplantação do personagem-tipo do libertino a partir do Don Juan espanhol original para o palco de uma Europa que ingressará na modernidade com a senha do materialismo e do sensualismo burgueses, e contra a tendência abstratizante e idealista da aristocracia¹. O personagem do Don Juan, um jovem nobre de alma baixa e cruel, além de eroticamente direcionada, é de uma riqueza imensa no que tange a esse sensualismo que emerge naquele momento histórico. Nesse sentido, talvez seja a figura inaugural do sensualismo publicamente valorizado dos séculos vindouros, principalmente o XX e o XXI, passando pelo personagem-chave do libertino que, em algum grau, surge naquele palco inglês do século XVII e floresce na França do XVIII, tendo o Marquês de Sade como uma espécie de

¹ A ascensão do “realismo” no século XVIII é uma das questões-chaves da transformação da época – e uma difícil questão para a crítica de literatura, até hoje. O que está fora de dúvida – como mostra, entre outros, Erich Auerbach, – é a ascensão de uma nova forma de representação da realidade cotidiana concreta (material) com o advento da modernidade. Cf.: Vasconcelos, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês no século XVIII*. São Paulo, Hucitec/Fapesp, 2007.

marco final (como se sabe, depois de sua obra o romance de libertinagem como gênero estrito se finda).

Em uma visão de “longa duração”, como diria Fernand Braudel, um romance como *Memória de minhas putas tristes*, de Gabriel García Márquez, transplanta para solo latinoamericano o etos do sensualista ou do libertino flagrado em sua velhice (como o saboroso Casanova vivido por Marcello Mastroianni no filme *Casanova e a Revolução*, de Ettore Scola). Como tentaremos indicar, esse velho libertino procurará o erotismo em sua forma a mais imanente e material possível, seguindo os preceitos da modernidade, ao contratar, amoralmente, uma jovem prostituta para companhia noturna, mas encontrará coisa bem diversa da que procura. Terá a experiência de um erotismo tão sutil e rarefeito que poder-se-ia chamá-lo de um *erotismo por meio da ausência do objeto erótico* – num paradoxo riquíssimo em significados sub-reptícios. Nesse caso, em García Márquez o libertino tardio, reencontrado em sua velhice no século XXI, propõe o avesso do sensualismo e da carnalidade modernos em erotismo. Seria uma trilha em vistas de uma superação do erotismo em sua versão sadeana, que determinou todo um materialismo da relação erótico-amorosa? Seria uma mutação do personagem libertino rumo a uma dissolução de seu vetor obsessivo quanto à tendência de reduzir as *liaisons* amorosas apenas a seu aspecto carnal ou corporal? São os pontos sobre os quais refletiremos na segunda parte do ensaio. Mas primeiro examinemos a origem sesicentista desse personagem libertino, fundamental para a modernidade, nas figuras espanhola e inglesa do Don Juan, em pleno século XVII.

Entre a Espanha e a Inglaterra: Don Juan nasce espanhol e se desenvolve inglês

A primeira grande diferença Don Juan, o “monstro” amor de Tirso de Molina, e Don John, o amor da peça *The Libertine*, de Thomas Shadwell – separados por cerca de 63 anos, sendo um de 1616 e o outro de 1675 –, é a linguagem muito mais direta e crua da peça inglesa, eu seria impraticável no Siglo de Oro espanhol. Se o *Burlador* de Tirso de Molina se inseria na tradição de métrica e rima do teatro espanhol do período, bem como, quanto à semântica da obra, no conflito típico da Contra-reforma espanhola, entre corpo e alma, com a culpa e expiação daí resultantes, o Don John inglês surgirá não apenas em versos livres e linguagem direta, mas com um sentido geral ligado à busca da satisfação sensória individual.

Vê-se a mesma diferença em relação ao Don Juan cortesão francês, criado por Molière numa França embebida numa mistura de espirituosa sofisticação aristocrática e recatada censura eclesiástica, sob Luís XIV. Se a peça francesa causou tanta celeuma, inclusive sendo apontada como vingança de Molière, que teria pintado o protagonista com os traços de seu ex-protetor (com a conversão religiosa repentina do Príncipe de Conti, esse nobre protetor, a trupe de Molière quase cai na desgraça, até o próprio Luís XIV lhes emprestar seu patrocínio prestigiosíssimo), ela está a léguas da violência de atos e da crueza de linguagem da peça de Shadwell.

Na verdade, apesar das diferenças entre a cena teatral inglesa elisabetana e a da Restauração, a liberalidade impressionante de enredo e terminologia em *The Libertine* faz lembrar da liberalidade anti-clássica que convivía com o culto ao classicismo, no período de Marlowe, Shakespeare e Jonson (que, lembre-se, criou peças não-clássicas); os três, aliás, foram contemporâneos dos escritos ímpios e mesmo obscenos da Renascença italiana (pense-se em Aretino). Há distância mesmo em relação à maledicência mais refinada de outra peça libertina, lançada no ano seguinte, 1676, *The Man of Mode*, de George Etherege, em que o *wit* (agudeza), ou seja, a presença de espírito sofisticada da conversação de *salon*, é erigida como modelo de requinte para o libertino e os pretendentes a tanto.

Em *El burlador de Sevilla* se concebe que Deus esteja tomado pelo *pathos* da vendeta, elemento dramático típico dos teatros elisabetano e jacobeano (basta lembrar de Shakespeare). Só que, no caso, Deus usa de artifícios (os conselhos de arrependimento dados pela estátua) e estende

magnanimamente o tempo para tentar reconquistar a alma desgarrada. O tempo concedido é um elemento crucial na lógica da vendeta: é importante ter certeza da desfeita para que se dê o troco; é claro que, em se tratando de Deus, sua divina magnanimidade também está em jogo. Como não podia deixar de ser, no caso tratado “vingança” e “punição” fazem parte de um mesmo matiz reativo, já que a positividade está do outro lado, ou seja, do lado da gana ou obsessão de Don John pelas burlas eróticas em série. “Vingança” e “punição” definem com vigor qual lado deve ser considerado o da justiça, seja ela legal ou não, tácita ou juridicamente prevista, humana ou divina; justiça diante da qual a seqüência de atos do protagonista – e, na verdade, toda sua filosofia de vida – constitui uma negação inaceitável.

Como já indicamos, a questão temporal, do prazo, é aqui fundamental. Ian Watt chamou a atenção para o fato de que o tema da punição/vingança anunciada está intimamente ligado ao do tempo ou do prazo para o arrependimento. Esse prazo concedido ao Don Juan original é expresso na frase *Tan largo me lo fiais* [Que longo prazo me dais], repetida nada menos que doze vezes ao longo de *El burlador de Sevilla* e que, surpreendentemente, consta como título de uma versão original da peça². Como destaca Watt, tal tema está ligado ao de uma tensão geracional: Don Juan acha que sua juventude lhe dá o direito de confrontar os ditames e os princípios morais e de costumes mais básicos de sua época, “...até o dia em que lhe chegue a velhice”³. A observação nos parece preciosa, pois insere o personagem, desde a origem no início do século XVII, numa estrutura socialmente hierarquizada; a hierarquia é interna à aristocracia, obviamente, pois se trata de um jovem nobre. Trata-se de hierarquia ligada especificamente às diferenças de geração, em uma ancestral figura literária do “jovem” contraposto aos mais velhos⁴.

Mas isso não é o mais importante (embora se ressalte o fato de um mito considerado fundador da modernidade nascer junto com uma nova concepção da juventude; o tempo concedido por Deus não seria o primeiro traço de uma liberdade ética no romance de formação de nosso primeiro herói moderno?⁵). O que nos parece fundamental, aqui, é que a hipertrofia do eu de que sofre nosso protagonista, e que o leva a querer “...tornar-se uma lenda em vida...”⁶, na sintonia do etos clássico – uma lenda negativa, pois se trata do reconhecimento como enganador-mór do reino –, acaba por afastar-se desse mesmo etos clássico por um motivo: é que lhe falta a idéia de glória póstuma. A consequência disso é que, associado a um ancestral do tipo do jovem está um etos do aproveitamento intenso do momento presente, o que Watt bem define como “...sua completa coerência com o sentimento juvenil de um presente sem limites, de morte como algo que só existe na palavra, de um futuro que lhe concederá dilatado prazo para mudar [*Tan largo me lo fiais*], arrepender-se e acomodar-se...”⁷.

Neste ponto, percebe-se o quanto os dois temas, imbricados, articulados, definem em sua totalidade o mito exposto na peça – tanto na de Tirso de Molina quanto na de Shadwell. E percebe-se, também, o porquê de nossa insistência no tema da punição divina. Na verdade, em sua origem espanhola e em sua versão inglesa, Don Juan é o burlador inveterado, amoral e a-social, que só pode ser impedido de agir pela morte encomendada por Deus. É aquele que não se arrepende, não sente remorsos, exilando de si qualquer compaixão pelos outros; nesse sentido, como indica Watt, é um exemplo radical de soberania individual auto-afirmada – expressão que preferimos a egocentrismo, a nosso ver anacrônica, no caso.

² Watt, Ian. *Mitos do individualismo moderno. Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro, Jorga Zahar Editor, 1997 [1996], p. 106-113.

³ Idem, p. 107.

⁴ Não é preciso lembrar como essa contraposição será importante culturalmente no século XX, principalmente depois da 2ª Guerra Mundial.

⁵ O uso de “primeiro herói moderno” é sumamente retórico, significando, na verdade, “um dos primeiros...”, já que não cremos que tal assertiva possa ser tomada literalmente – e nem conhecemos quem o tenha feito.

⁶ Watt, Ian, op. cit., p. 107.

⁷ Idem, p. 111.

É que, como se sabe, Don Juan termina a peça punido pelo convidado de pedra, Don Pedro, governador de Sevilha cujo assassinato por ele perpetrado ocorrera antes do início da peça. É o contrário com Don Gonzalo, o “comendador mayor” de *El burlador de Sevilla*, cuja filha é uma das vítimas do libertino protagonista. Na Espanha dos anos 1610, bem como na Inglaterra de 1676, o castigo vindo do sobrenatural é bem enfático como condenação divina. Porém, destaquemos que na versão espanhola Don Juan diz duas frases à estátua de Don Gonzalo para tentar se safar do castigo final. A primeira: “A tu hija no ofendí,/ que vio mis engaños antes” (Não desonrei tua filha,/ pois ela percebeu antes minha trapaça [*De fato, na cena da burla, Ana logo nota que o homem a abordá-la é um farsante que se passa pelo marquês de La Mota; aparentemente, não sobra a Don Juan tempo de desonrá-la*]⁸). Don Gonzalo replica: “No importa, que ya pusiste/ tu intento” (Não importa, pois já deixavas claro teu intento). Diante da ineficácia da argumentação, Don Juan fala: “Deja que llame/ quien me confiese y absuelva” (Deixe que chame/ quem me confesse e absolva), a única fala de arrependimento do herói – a qual, no entanto, pode ser considerada também como última tentativa de burla, agora à própria Igreja. Para Don Gonzalo, já passara a hora do arrependimento: “No hay lugar; ya acuerdas tarde” (Não pode ser; acordas tarde demais)⁹.

Em *The Libertine*, as últimas palavras de Don John – diante dos três demônios, das chamas do inferno e do desaparecimento, nelas, de Don Lopez e Don Antonio – são ainda de afirmação soberana de si, em meio a um materialismo (epicurismo) sereno e altaneiro, o qual mede forças com a força punitiva de Deus e com as forças sombrias, terríficas do inferno:

These things I see with wonder, but no fear.
Were all the elements to be confounded,
And shuffled all into their former chaos;
Were seas of sulphur flaming round about me,
And all mankind roaring within those fires,
I could not fear of feel the least remorse.
To the last instant, I would dare thy power.
Here I stand firm, and all thy threats contemn;
Thy murderer stands here; now do thy worst.¹⁰

Os versos ficam como um exemplo surpreendente de altivez (certamente aristocrática) do homem diante das forças sublimes que o circundam, sejam de matiz mítico-religiosas, sejam imanentemente físicas. O epicurismo do libertino chega a seu paroxismo e, mesmo nesse momento extremo, diante da iminência comprovada do que virá, lhe dá força de mando e poder de autonomia diante do incomensurável – Deus ou a natureza. Ao contrário do primeiro Don Juan, o libertino no palco da Restauração inglesa não se vergava nem em sua fala final, e dava ordens à estátua para que desse cabo de si, depois de confessar que não sentiria remorso nem diante da extinção de toda a humanidade. Poucas vezes a autonomia individual, apoiando-se ainda no etos clássico da coragem e da altivez, seria expressa de forma tão peremptória.

Como foi adiantado, desde as primeiras linhas da peça de Shadwell a surpresa vem do fato de os autores de tantos atos criminosos buscarem justificativas pseudo-filosóficas numa espécie de epicurismo, comum aos *libertins érudits* franceses do século XVII, mas que não surge nem no

⁸ Molina, Tirso de, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Buenos Aires, Longseller, 2006, p. 109-111.

⁹ Idem, op. cit., p. 181.

¹⁰ Shadwell, Thomas. *The Libertine*. In Fisk, Deborah P. *Four Restoration Libertine Plays*. Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 82. Como ressalta Deborah Payne Fisk em nota, o verso “...And shuffled all into their former chãos...” é uma referência a certa filosofia pagã grega, pela qual antes de os deuses criarem o cosmos, este estava afundado em um caos originário. Ressaltamos nós que essa filosofia é base da concepção de Epicuro.

palco francês do período, nem no século seguinte, e é apenas comparável a obras obscenas, obviamente clandestinas, que circularam na França nos dois séculos (como *École des femmes*, de 1655), até o advento da obra de Sade, o romancista do século XVIII mais identificado com os preceitos filosóficos dos *libertins érudits* seiscentistas.

Depois da profissão de fé de Don John e seus companheiros de impiedade, Don Lopez e Don Antonio, o serviçal, chamado Jacomo, personagem-tipo do criado fiel a seu *master*, se destaca por dois traços, um bastante visível e recorrente – a covardia – e o outro mais sutil e, no momento certo, sendo elemento importante a dar sentido à peça – a supervalorização da própria vida, tendo como justificativa um paradoxal orgulho de linhagem. A base de ameaças e puxões de orelha, Jacomo é obrigado a conviver com a coragem perversa do amo e de sua turma até o fim. Logo no primeiro ato há um primeiro exemplo de violência em atos e palavras. Depois de o criado muito repetir seu temor de ser enforcado, Don Lopez diz: “Why does the fool talk of hanging? We scorn all laws”, e Jacomo replica: “It seems so, or you would not have cut your elder brother’s throat, Don Lopez”. Este diz: “...he kept a good estate from me, and I could not whore and revel sufficiently without it”¹¹. A falta de pejo leva os libertinos a usar, quando falam entre si (mas veremos que não apenas então), uma linguagem sem véus, em que o interesse anti-social (anti-familiar e orgiástico) é expresso de bate-pronto. O estilo se mantém na fala seguinte. Concorde com Lopez, Antonio ouve de Jacomo: “...so had you to get both your sisters with child. ’Twas very civil...”. E Antonio: “Yes, you fool, they were lusty, young, handsome wenches and pleased my appetite. Beside, I saved the honour of the family by it, for if I had not, somebody else would”¹².

Em cerca de oito linhas, toma-se conhecimento de um personagem que matou o irmão para melhor dissipar sua fortuna em orgias, e outro que cometeu incesto com as duas irmãs. Ambos justificam tranqüilamente seus atos, agora não contrapondo o epicurismo ou o sensualismo à morbidez melancólica, mas defendendo, pura e simplesmente, sem peias, o crime e a *debauchery*. Pior: logo Jacomo chama ambos de “...saints” se comparados a seu patrão, um parricida. Don John se justifica dizendo que... “His whole design [*de seu pai*] was to debar me of my pleasures. He kept his purse from me...”¹³. Reclama ainda que o pai pregava em favor da moral.

Tantos atos ilegais e falas amorais não chocavam necessariamente o público da época. Uma das características do drama inglês desde a virada do século XVI para o XVII (as fases conhecidas como elisabetana e jacobea) é a violência corporal, em geral motivada pelo mote da vingança. Além disso, o fato de não haver censura relacionada a ataques à moral, ou à violência da ação, demonstra que esse tipo de *mimese* artística era tomada como representação distanciada da realidade: tanto o público quanto as autoridades pareciam incrédulos diante de supostas influências perniciosas vindas do palco. No período de 1663 a 1705, foram oficialmente proibidas de encenação censuradas apenas 18 peças, a maioria por conta de ridicularizarem a religião, indivíduos específicos ou o governo¹⁴. Ou seja, a obscenidade ou libertinagem não eram alvos específicos de uma censura cujos critérios nem sempre eram coerentes. Índice, talvez, de que nem a libertinagem, nem o excesso de violência em cena eram vistos como tendo alguma ligação não mediada com a realidade: a cultura clássica, no caso, favorecia um desligamento entre o que era visto no palco e os preceitos, os princípios morais e mesmo o senso de realidade que os espectadores traziam da rua.

Apesar deste esforço de contextualização, a linguagem e a ação da peça chocam o leitor de hoje, como já se ressaltou. Tanto mais que se mantém até a cena final, na segunda parte do quinto ato, quando Don John finalmente afunda junto com os demônios para as chamas infernais,

¹¹ Shadwell, Thomas, op. cit., p. 9.

¹² Idem, ibidem.

¹³ Idem, p. 10.

¹⁴ Kinservik, Matthew J. “Theatrical regulation during the Restoration period”, in *A Companion to Restoration Drama*. Susan J. Owen (org.). Oxford, Blackwell Publishers, 2001, p. 39-42.

provavelmente por um alçapão no chão do palco, atributo técnico do Dorset Garden, onde *The Libertine* estreou¹⁵. Ele desce com a cabeça erguida – talvez em meio a sons estridentes nos bastidores, a fazer do inferno cenográfico algo mais terrível –, dizendo, mesmo diante de incubos e súcubos: “These things I see with wonder, but no fear./ Were all the elements to be confounded,/ And shuffled all into their former chaos;/ Were seas of sulphur flaming round about me,/ And all mankind roaring within those fires,/ I could not fear or feel the least remorse”¹⁶.

A falta total de remorsos é o *humour* próprio do protagonista, a diferenciá-lo do Don Juan original. Este, depois do primeiro encontro com a estátua de Gonzalo, no qual este o convida para o jantar final, se mostra muito menos senhor de si. A rubrica já indica: “VASE GONZALO MUY POCO A POCO,/ MIRANDO A DON JUAN, Y DON JUAN A ÉL,/ HASTA QUE DESAPARECE, Y QUEDA DON JUAN CON PAVOR”. Sua fala reforça a indicação: “JUAN: ¡Válgame Dios! Todo el cuerpo/ se há bañado de un sudor,/ y dentro de las entrañas/ se me hiel a el corazón”. No entanto, mais importante é a retomada do orgulho de cavaleiro, ponto fundamental sob vários aspectos, como veremos, que o fará comparecer ao derradeiro encontro no túmulo da estátua. Ela se dá ainda na mesma fala:

Pero todas son ideas/ que da la imaginación:/ el temor y temer muertos/ es más villano temor;/ que si un cuerpo noble, vivo,/ con potencias y razón/ y con alma, no se teme,/ ¿quién cuerpos muertos temió?/ Mañana iré a la capilla,/ donde convidado soy,/ por que se admire y espante/ Sevilla de mi valor¹⁷.

O trecho mostra bem que o prazer que Don Juan tira da burla ao outro, especialmente às mulheres, nunca poderia ser fruído às expensas de sua elevada reputação – isso seria pior que a morte. Assim, a reputação de enganador (libertino, no sentido não apenas das conquistas femininas em série, mas da fama de levá-las a cabo por meio de intrigas, riscos, aventuras e burlas mis) não pode destruir a de cavaleiro altivo. Se filosofia há a sustentar os atos do Don Juan de Tirso de Molina é essa, incipientemente expressa nas falas, mas de uma influência fabular avassaladora, vide os desdobramentos desse mito específico, surgido exatamente na época de transição do tipo (uma espécie de personagem genérico, ou mito) para o personagem complexo moderno. Ao contrário do Don John de Shadwell, que expõe laivos de sua concepção do homem e do universo, do primeiro Don Juan só se extrai uma filosofia a partir da ação, da trama, e de poucas falas não-filosóficas. Em outras palavras: nele não há epicurismo nem piscadelas para um Locke por vir. A filosofia que deixa extrair, e que a nosso ver representa o mínimo múltiplo comum a garantir a prolífica descendência desse libertino inaugural, até Lacos, Byron, Kierkegaard etc.¹⁸, é um etos da coragem ativa e inquebrantável voltada, provocativamente, para as conquistas erótico-amorosas em série. Isso estabelece, de saída, a potente e frutífera (em termos artísticos e morais) dualidade do personagem libertino: no seu caso, há uma positividade altaneira da ação anti-social e amoral, e é impossível definir se apenas com intuito classicizante de encarecimento do etos altaneiro aristocrático, ou se já na trilha de um novo individualismo que terá na burguesia seu esteio em termos de classe social, de forma mais efetiva após a Revolução Gloriosa de 1688. Nossa aposta é a de que o libertino, nesse momento, é um Jano bifronte: é fruto daquele etos clássico, encarnado no mito teatral, encara de forma toda própria o mundo moderno que se divisa a sua frente.

¹⁵ Shadwell, Thomas, op. cit., ver notas 73 (p. 342) e 14 (p. 347).

¹⁶ Idem, p. 82.

¹⁷ Molina, Tirso de, op. cit., p. 163-164.

¹⁸ Obviamente, não se trata neste momento de analisar essas e outras reencarnações do mito (ou tipo) até os séculos XIX e XX. Nosso intuito foi flagrá-lo em sua nascente, embora se possa até mesmo – como faremos – retroceder mais algumas décadas até o início do século XIV quando certa imagem do cortesão, amigo da civilidade e inimigo da moral estrita, parece se constituir como uma das primeiras figurações proto-modernas do ideal-tipo do libertino, ainda sem esse qualificativo. É o caso do proposto por Castiglione em seu *Il cortegiano*, de 1528.

García Márquez e o esboço do anti-libertino do século XXI

O romance *Memória de minhas putas tristes*, de Gabriel García Márquez, publicado em 2005 (no Brasil, em 2006), põe em cena um velho senhor que, aos 90 anos, resolve se dar de presente uma noite erótica (libertina) com uma moça virgem. O contraponto entre o amoralismo desse Don Juan burguês de quase um século de idade e o ideal aparentemente romântico do contato carnal com uma virgem – ou seja, com uma vítima a mais inocente possível do libertino experimentado na vida e no sexo – põe, logo de saída, o problema da fantasia erótica e de sua realização concreta. Entretanto, ao longo de cerca de 125 páginas o que se verá será não o prazer reiterado do encontro de corpos, um hiper-experiente, o outro, hiper-inexperiente, posto que virgem, mas o prazer bem mais etéreo e nada corporal da companhia e da cumplicidade dir-se-ia inconsciente entre o ancião e a menina. Desde o primeiro encontro se estabelece uma comunicação e uma cumplicidade muda em que a imagem da moça deitada, em sono profundo, deixando entrever partes do corpo e deixando imaginar-se seu caráter e modo de ser substitui qualquer contato verbal ou corporal consciente. Na verdade, mesmo os toques entre os corpos serão senão inexistentes, pelo menos bastante raros. O ancião, que desde o começo se mostra externo à moralidade burguesa estrita – prova disso sendo sua franca e desinibida amizade com a cafetina que consegue para ele a moça de cujo sono ele se enamora, a-eroticamente –, vê sua memória afetiva e erótica totalmente revolucionada e renovada por conta desse contato mudo e, num sentido lírico da palavra, totalmente casto.

Na verdade, essa anti-libertinagem, ou essa castidade lírica faz pensar no verdadeiro imperativo ao erotismo – senão ao amor que tem como uma de suas bases o contato corporal, seja dos lábios, seja dos sexos – que marca a modernidade burguesa ocidental. Como se sabe, Sade seria um autor que expõe os primórdios dessa aventura ocidental rumo a tal imperativo, só plenamente realizado na esfera pública depois que foram liberados, no século XX, os freios da moralidade burguesa, cujo auge parece ter sido o século anterior, tanto na vertente vitoriana inglesa, quanto na cristã-romântica francesa (pense-se, nesse caso, em Chateaubriand). Sade, de certa forma, já incluía em seus romances e contos os paroxismos envolvidos no materialismo e no cientificismo burgueses quando transpostos para o campo erótico-amoroso: a vontade de domínio, de cálculo (a obsessão de Sade com quantidades e números), de carnalidade e materialismo sem traços de transcendência etc.¹⁹ Tudo leva na direção do fetiche de uma mercadoria erotizada, típica da segunda metade do século XX (sem contar o erotismo precursor da idílica e economicamente exuberante *Belle Époque* que precedeu o choque da Primeira Guerra Mundial). A Revolução Russa e as duas guerras mundiais, na verdade, consumindo metade do século, levam para o campo geopolítico, de agudo antagonismo cultural e de militarização ideologizada (comunismo *versus* fascismo *versus* liberalismo americano), os conflitos sociais, deixando pouco oxigênio para que a questão erótica ou amorosa viesse à baila. A partir da reconstrução da Europa, nos anos 1950, e com a nova estabilidade econômica, tais questões voltam à boca-de-cena, e Hollywood será um dos *écrans* privilegiados de resolução imaginária desses conflitos. A liberalização de costumes dos anos 60, com o feminismo e a pílula anticoncepcional desempenhando papel fundamental, encaminharão a questão erótico-amorosa e suas contradições deforma inexoravelmente anti-moralista – no sentido de uma moral estrita burguesa. Os anos 80 e 90 terminarão por liberar a imagem e as práticas sexuais – balizadas, agora, pela sombra da Aids – das amarras moralizantes. Obviamente, retrocessos moralistas e mesmo religiosos influenciarão o modo como nossa cultura encara o problema – mas o fim dos freios ficará marcado como conquista e, talvez, como imperativo básico de certa modernidade tardia,

Esse panorama muito rápido é necessário diante de um romance como *Memórias de minhas putas tristes* já que o humor finissecular do protagonista-narrador, que tenta emplacar seus 90 anos de idade a fim de “...com meu coração salvo, e condenado a morrer de bom amor na agonia feliz de qualquer dia depois de meus cem anos”, como escreve na última frase do romance, chegar aos

¹⁹

Cf.: Moraes, Eliane Robert. *Sade – A felicidade libertina*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.

100²⁰. Sua experiência ambígua ou liricamente erótica parece lhe valer pelo menos mais dez anos de vida, dando acesso a *seu século individual* vivido com a alegria que o erotismo traz.

Mas trata-se, como se adiantou, de um erotismo singular. Ao longo do romance se percebe que o ápice reiterado do prazer do protagonista vem não do contato erótico imperativamente corporal, mas, surpreendentemente, justo da indiferença diante dos prazeres do corpo. Trata-se, de fato, de uma espécie quicá nova de erotismo da ausência de contato, ou de ascetismo excitado – excitando-se, no caso, não apenas o corpo ou as fantasias, mas também a memória afetiva, supra-erótica do homem cujos problemas não se encontram no campo da moral. Tampouco é o contato verbal o que dá acesso a tal excitação: ele não troca sequer uma palavra com sua bela adormecida. O sono surge, aí, como metonímia do êxtase sexual feminino e, no caso, também da singular e heterodoxa velhice masculina: a ausência sonolenta da parceira intocada permite ao velho jornalista sem ambições nem sucessos na carreira profissional ou na vida amorosa um contato totalmente renovado consigo mesmo. Através dessa experiência inusitada de sensação muda, pré-verbal e pré-corporal, entre dois seres, o ancião reinventa seu próprio erotismo e, assim, também reinventa sua alegria, de si para si, talvez passando pela alteridade muda de uma mulher-ainda-não-mulher, de uma virgem para quem a vida ainda é um mistério mudo totalizado.

Nesse sentido, esse Don Juan invertido, certamente anti-transcendente, anti-moralista, anti-religioso etc. e, portanto, moderno, oferece, a nosso ver, uma nova via de análise e, claro, de crítica da própria modernidade tardia. Isso porque, afinal, como tem destacado um pensador como Alain Badiou, o imperativo do gozo corporal, materialmente limitado (sem laivos de transcendência), típico de nossa modernidade atravessada também pelo imperativo do consumo de mercadorias (francamente erotizadas, de modo a sensibilizar a todo momento a fantasia do consumidor) não remeteria a um imperativo categórico hoje menos libertário ou emancipador e mais opressor? Não seria mais saudável, como no caso do protagonista de García Márquez, um Don Juan contemporâneo que desconfiasse de tal imperativo e buscasse formas mais sutis e menos alienantes – no sentido de afastar-nos de nosso próprio eixo afetivo em prol de uma busca incessante do prazer corporal numericamente contabilizável (como no caso dos *sex addicts*), mas vazio de sentido – de fruição do amor erótico? Esse Don Juan não teria seguido toda a trilha amorosa, até a encruzilhada em que a modernidade começa a desconfiar de seus próprios dogmas tácitos? Assim, o personagem de Tirso de Molina está liberado de sua doença, embora não de suas fantasias: a sutileza dir-se-ia lírica pode ajudá-lo a viver sua sexualidade masculina de formas menos grosseiras, menos possessivas e menos cruéis com o corpo do outro (Sade), bem como com sua própria afetividade, em geral recalcada em prol dessa virilidade da eficácia burguesa objetivada. O novo lirismo do protagonista de um autor da periferia do capitalismo, como García Márquez, parece demonstrar essa última metamorfose de Don Juan, sem moralismos, mas também sem as ilusões limitantes da modernidade obcecada pela eficácia corporal quantificável.

Referências Bibliográficas:

- Fisk, Deborah P. *Four Restoration Libertine Plays*. Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Márquez, Gabriel García. *Memórias de minhas putas tristes*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2006.
- Molina, Tirso de, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Buenos Aires, Longseller, 2006.
- Moraes, Eliane Robert. *Sade – A felicidade libertina*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- Owen, Susan J. (org.). *A Companion to Restoration Drama*. Oxford, Blackwell Publishers, 2001.

XI Congresso Internacional da ABRALIC
Tessituras, Interações, Convergências

13 a 17 de julho de 2008
USP – São Paulo, Brasil

Vasconcelos, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês no século XVIII*. São Paulo, Hucitec/Fapesp, 2007.

Watt, Ian. *Mitos do individualismo moderno. Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro, Jorga Zahar Editor, 1997 [1996].