

Don Juan, herói da modernidade

Aléxia Bretas

Doutoranda do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP e bolsista da FAPESP.

Para Olgária Matos

Don Juan, o dândi moderno

Baudelaire é o primeiro a utilizar o termo Modernidade (*Modernité*) no sentido que, mais tarde, se tornaria famoso. No ensaio sobre Constantin Guys, ele escreve: "A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável."¹ A definição aparece originalmente no artigo publicado em 1869, no volume *L'art romantique*. O texto seminal "O pintor da vida moderna" apresenta *in nuce* a relação entre o eterno (Ideal) e o transitório (*Spleen*) como ponto de fuga de sua peculiar concepção artística. Chamando atenção para a complementariedade entre os extremos do universal e do particular no interior mesmo de sua incipiente teoria estética, Baudelaire insiste na valorização do elemento transitório, fugidio, sem o qual invariavelmente cairíamos no vazio de uma beleza abstrata e indefinível. Como o autor explicita, esta dupla dimensão da arte seria análoga ao que designa como a fatal dualidade do homem: a parte eternamente subsistente seria a "alma," enquanto o aspecto variável seria o "corpo" da obra de arte. Paladino da beleza de circunstância em detrimento do belo único e absoluto, o admirador de Daumier e Gavarni ainda garante: "O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente."²

Donde sua visão da modernidade resultar inseparável do elogio da moda e daqueles agentes heróicos, cuja sensibilidade seria capaz de extrair o belo do

¹ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 25.

² Idem, p. 8.

cotidiano: o pintor de costumes, o poeta, o *flâneur* e, sobretudo, o dândi.³ Deixando patente sua alta consideração deste último, Baudelaire dedica todo o nono excurso de seu ensaio sobre a vida moderna à caracterização desta que se refere como "paixão transformada em doutrina", "instituição à margem das leis", "espécie de culto de si mesmo" ou, inclusive, "religião": o dandismo. "Mesmo que estes homens sejam chamados de refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, todos procedem de uma mesma origem". Ele completa: "Todos participam do mesmo caráter de oposição e de revolta; dessa necessidade, tão rara nos homens de nosso tempo, de combater e destruir a trivialidade."⁴ Ao destacar o fato destes "Hércules sem emprego" serem, afortunadamente, dispensados do exercício compulsório de uma profissão, ele observa que tais seres não teriam outra ocupação a não ser cultivar a idéia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar. Vislumbrando neste círculo de privilegiados a constelação de uma certa moral aristocrática ameaçada de extinção pelo enaltecimento dos imperativos burgueses – como o trabalho, a produtividade e o casamento –, Baudelaire mostra que a única preocupação do dândi seria "correr ao encalço da felicidade." Livre dos repugnantes grilhões da utilidade, esta "casta altiva" teria sido contemplada, simultaneamente, com tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de devaneio passageiro, dificilmente poderia ser traduzida em ação. Por isso, toda a sua ritualística conduta de vida ser, via de regra, pautada em valores "estéticos." Afinal, sem esta propedêutica estetização da prática, o amor, por exemplo, se converteria numa vulgar "orgia de plebeu" ou, tão-somente, no cumprimento de um dever conjugal. O escritor se justifica: "Se falo do amor a propósito do dandismo, é porque o amor é a ocupação natural dos ociosos."⁵ Vale dizer que a sentença não significa, em absoluto, que tal sentimento seja um fim em si mesmo. Nada disso. Para o dândi baudelaireano, o amor representa, antes, o maior emblema da superioridade aristocrática de seu espírito.

3 Sobre a apresentação baudelaireana do poeta como herói da modernidade, cf. BENJAMIN, Walter. "A modernidade". In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000, pp. 67-101; e COLI, Jorge. "Consciência e heroísmo no mundo moderno." In: NOVAES, Aداuto (org). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp. 291-304.

4 BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Op. cit., p. 51.

5 BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Op. cit., p. 48

Não por acaso, no capítulo de *As Flores do Mal* intitulado "Spleen e Ideal", Baudelaire homenageia o *flâneur* amoroso elevado às alturas de grande herói romântico, malgrado a dura condenação pela moral essencialmente religiosa de suas origens barrocas: Don Juan Tenório. Reenviando à definição do dândi como "o último rasgo de heroísmo nas decadências," seu poema "Don Juan no inferno" compara a atitude do fidalgo espanhol à do cínico Antístenes, e retrata o "mendigo de olhar frio," em passagem pelo rio Letes. "Os seios flácidos e as vestes entreabertas,/ Mulheres se torciam sob um céu nevoento,/ E, qual rebanho vil de vítimas ofertas,/ Atrás dele rosnavam em atroz lamento."⁶ Alheio ao assédio das mulheres, às súplicas da esposa, aos avisos do pai, Don Juan atravessa os domínios de Lúcifer, com estóica sobranceira. "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."⁷ Conforme faz notar Olgária, "o dândi Don Juan não sente senão desprezo e indiferença por seu destino."⁸ Daí, para Baudelaire, seu caráter heróico.

Don Juan, o libertino barroco

Mas, afinal, qual é o destino do nobre Don Juan, o controvertido *latin lover* immortalizado como o "burlador de Sevilha"? Ora, nada menos que purgar no inferno os crimes hediondos perpetrados, em escalada, contra a virtude das mulheres, a honra das famílias e a autoridade da Igreja, ao longo de uma vida marcada pela recusa em aceitar esta tríplice chancela do mundo. Tanto que, para demonstrar os efeitos de uma conduta exemplarmente dissoluta, o tema do *Memento mori* é recorrente, já na primeira versão de *O burlador de Sevilha e o convidado de pedra*, escrita por Tirso de Molina, em 1630. Junto a Lope de Vega e Calderón de la Barca, o autor representa o que há de melhor no chamado Século de Ouro da dramaturgia espanhola. Como se sabe, o teatro, na época, atuava como um dos meios mais eficientes para veicular a propaganda conservadora da Contra-Reforma, o que explica seu forte teor

⁶ Idem. *As flores do mal*. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 141.

⁷ Idem, p. 141.

⁸ MATOS, Olgária. *Um surrealismo platônico*. In: NOVAES, Adauto (org). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 334.

doutrinário. Do ponto de vista ético-religioso, sua intenção é reforçar a obediência aos preceitos cristãos como profissão de fé e, simultaneamente, conduta de vida. Espetáculo de capa e espada de grande apelo popular, *O burlador de Sevilha* traz para o palco a prescrição do "lembra-te que hás de morrer", investindo seu protagonista do papel de "bode expiatório", a fim de validar a mensagem das sagradas escrituras: "Melhor é ir à casa onde há luto do que ir à casa onde há banquete, pois naquela se vê o fim de todos os homens; e os vivos que o tomem em consideração."⁹ Programaticamente, Don Juan age em sentido contrário: é jovem e, por isso, não pretende abrir mão dos prazeres mundanos, em nome do que – dizem – o espera depois da morte. Diante das insistentes admoestações "do Além", ele replica, seguidamente: "Que prazo longo você me dá". Ao negar a chance do arrependimento para a salvação, o *bon vivant* leva às últimas conseqüências os excessos de seu comportamento dissipado. Anunciado desde o início da trama, o *grand finale* é previsível e espetacular, em doses iguais: o infiel é severamente punido pela sentença inapelável do Juízo Final, sendo consumido pelas labaredas sulfúreas que assomam para vir buscá-lo, diretamente do próprio inferno.

Sem negligenciar o aspecto didático do drama, Jean-Baptiste Poquelin – ou simplesmente Molière – confere ao argumento original um outro acento: o resultado é uma bem-sucedida comédia satírica em cinco atos, desta vez, ambientada na Sicília. Crítico ferino da hipocrisia reinante entre a sociedade francesa, o dramaturgo e *protégé* de Luís XIV concebe seu *Don Juan, o convidado de pedra* sob os auspícios da fórmula latina encampada pelos comediantes italianos: *Castigat ridendo mores* – castigar os costumes, rindo. Proibida pela Igreja, a peça tem sua estréia em Paris, em 1665, e caracteriza o lendário burlador como o próprio demônio na figura do libertino: "um cão danado", "um porco de Epicuro", "um turco priápico", "um herege que não respeita nem Deus nem o diabo", "o maior patife que a Terra já produziu" são apenas alguns dos epítetos utilizados pelo autor para se referir a ele. Interpretada pelo próprio Molière, a personagem de Leporelo adverte que é muito grave zombar do Céu: os que se atrevem a isso são libertinos – e nunca têm um bom fim. Entretanto, indiferente a todas e quaisquer sanções de fundo religioso, Don Juan vive a vida como um verdadeiro Sardanapalo, que só busca satisfações, e fecha os ouvidos a todas as censuras que lhe faça o mais puro cristão. Direta ou indiretamente, ele ri da legitimidade das principais instituições da época. Seu único credo: a matemática. "Acredito que dois e dois são quatro, e que quatro e quatro são oito,"¹⁰ provoca o ateu.

⁹ Eclesiastes 7,2.

A julgar pelos números de suas conquistas, pode-se dizer, com Leporelo, que "sua religião é a aritmética." Nas palavras do criado, "seu coração vagueia como um pombo; come alpiste em todas as gaiolas e nenhuma o prende."¹¹ Debochando da lei divina – e, ao mesmo tempo, de seus instrumentos terrenos –, o amante serial concentra sua campanha, preferencialmente, no ataque a um de seus mais sólidos bastiões: o sacramento do matrimônio. Como mostra Molière, este virtuoso na arte da conquista tem seus princípios: "No amor eu amo sobretudo a liberdade. Meu coração pertence a todas as belas. Cabe a elas, cada uma a seu turno, ficar com ele o tempo que puder."¹² Donde a negação da fé, no seu caso, ser inseparável de uma certa "engenharia de assédio" utilizada para submeter suas vítimas. Duplamente infiel, Don Juan reconhece a doçura experimentada ao vencer a resistência de uma bela mulher, comparando-se ao grande imperador macedônio: "Nisso minha ambição é igual à dos grandes conquistadores, que voam eternamente de batalha em batalha, jamais se resignando. Minha vontade é seduzir a Terra inteira. Como Alexandre, lamento que não haja outros mundos para estender até lá minhas conquistas amorosas."¹³ À semelhança dos libertinos sadianos, seu desejo de seduzir vai de par com seu desejo de corromper.¹⁴ Com uma importante ressalva: em Molière e Molina, ao contrário de Sade, cedo ou tarde o Céu pune os ímpios, e uma má vida conduz a

¹⁰ MOLIÈRE. *Don Juan, o convidado de pedra*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 2005, p. 67.

¹¹ *Idem*, p. 14.

¹² *Idem*, p. 84.

¹³ *Idem*, pp. 16-17.

¹⁴ Cf. LEFORT, Claude. "Sade: o desejo de saber e o desejo de corromper". In: NOVAES, Aداuto. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 247-260. Sobre o perfil do libertino como agente, no limite, político, ver NOVAES, Aداuto (org). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; e ROUANET, Sérgio Paulo. "O desejo libertino entre o Iluminismo e o Contra-Iluminismo". In: NOVAES, Aداuto. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 167-196. Já sobre o sentido subversivo da literatura libertina, particularmente durante o século XVIII, cf. DARNTON, Robert. *O universo da literatura clandestina no século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; e GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

uma má morte. Sem injustiça, a proposição traduz o grande ensinamento moral do drama – o que fica patente, sobretudo, nas versões seiscentistas, como, por exemplo, a de Thomas Shadwell, de 1676.¹⁵

Don Juan, o conquistador romântico

Em todo caso, não obstante a longa e prolífera tradição teatral do enredo, a partir de meados do século XVIII, a história de Don Juan seria contada, com enorme sucesso, também num outro registro: o musical. Tanto que, da década de 60 à de 80, é registrada uma série de apresentações do gênero, conforme atestam as adaptações de Ranieri Calzabigi para o Ballet de Gluck, em 1761; as de Righini e Calegari, em 1777; e as de Albertini, Gardi e Gazzaniga, em 1787. Encenada com êxito no carnaval de Veneza, esta última é apontada como referência maior para a versão de Lorenzo da Ponte, escrita sob encomenda para a cidade de Praga, e composta por ninguém menos que Wolfgang Amadeus Mozart. A despeito da falta de originalidade do libreto, *Don Giovanni ou O dissoluto punido* é uma das mais belas peças musicais já produzidas sobre a vida e a morte de Don Juan. Segundo consta, o próprio Goethe teria profetizado que tal façanha jamais se repetiria. Montado como um *dramma giocoso* – gênero híbrido entre a *opera buffa* e a *opera seria* –, o espetáculo mantém a seqüência de eventos proposta por Giovanni Bertati, mesclando personagens e situações verossímeis com duas únicas intervenções de caráter sobrenatural: a animação da Estátua do Comendador e o trágico fim de seu protagonista. Fazendo jus à herança espetacular das versões precedentes, este último vem deflagrar a destruição de Don Giovanni, consagrando o encerramento apoteótico do drama: "Que tremor insólito.../ sinto abrasar-me o espírito.../ De onde saem estes vórtices/ De fogo cheios de horror!/ Quem me lacera a alma?/ Quem me agita as vísceras?/ Que tormento! Que dor!/ É o inferno! O horror!"¹⁶

¹⁵ Inspirado pela filosofia hobbesiana, o dramaturgo inglês concebe seu *The Libertine* (ou *O libertino destruído*) – conforme admite, em apenas três semanas – com base nas realizações do anti-herói barroco, musicado por Henry Purcell.

¹⁶ MOZART, Wolfgang Amadeus. *Don Giovanni ossia il dissoluto punito*. *Dramma giocoso* em dois atos. Libreto: Lorenzo da Ponte. Hamburgo: Polydor International, 1986. Digital, estéreo, 3 CDs.

Impressionado pela genialidade de seu compositor, o escritor, crítico, desenhista, cenógrafo e também músico Ernst Theodor Amadeus Hoffmann avalia que se o libreto de *Don Giovanni* fosse considerado apenas por seus méritos literários, seria bem difícil entender como Mozart pôde conceber e compor tal música para ele. Ao tentar desvendar os segredos desta "divina obra de mestre", o autor justifica que somente o poeta pode entender o poeta, ou como ele diz, "somente uma alma romântica pode atravessar os portais do romantismo." Com efeito, a primeira metade do século XIX assiste a uma verdadeira proliferação de "Dons Juan", cuja figura central seria, a partir de então, caracterizada não mais como o vilão exemplarmente punido pelo deboche aos valores cristãos, mas como herói romântico, por excelência. Não é, pois, casual que em 1846, Sören Kierkegaard chegue a comentar a ópera de Mozart, chamando atenção para a dialética entre dois impulsos qualitativamente distintos, porém complementares, na composição de sua personagem principal: o musical e o reflexivo. Para Kierkegaard, o sedutor musical seria aquele movido pela satisfação do gozo imediato pela conquista erótica propriamente dita. Já o sedutor reflexivo, por seu turno, seria aquele para o qual a fruição só é completa, quando o prazer sensual é superado pelo movimento de reflexão sobre ele. Ainda segundo o filósofo, enquanto o poema de Byron teria falhado ao apresentar Don Juan simplesmente como uma individualidade concreta, a versão de Mozart teria sido superior a ele, sendo capaz de retratá-lo na sua idealidade mais elementar – isto é, como verdadeira força da natureza. Daí o sentido da afirmação: "A idéia de conceber um Don Juan depois de Mozart é algo como querer escrever uma *Iliada* depois de Homero."¹⁷

De qualquer forma, redigido por E.T.A. Hoffmann, em 1813, o texto "Don Juan, uma aventura fabulosa que acontece a um entusiasta da música em suas viagens" não se propõe exatamente a recontar a história já conhecida, mas de inserir a inigualável obra mozartiana dentro de uma outra "moldura". Através do recurso à metalinguagem, o autor – que adota inclusive o pseudônimo de "Amadeus" – concebe seu conto gótico num provável gesto de reconhecimento a Mozart. Hospedado num estabelecimento contíguo ao teatro onde *Don Giovanni* está sendo exibido, o narrador é despertado pela música, e, em seguida, convidado a tomar assento num camarote reservado, ligado ao hotel por uma passagem. Excitado pela perspectiva de assistir àquela que se refere como a "ópera de todas as óperas", o alter-ego de Hoffmann constata a excelente qualidade da orquestra, e admite: "Durante o *andante*, meu espírito foi tomado por premonições terríveis. Eu tremi de horror pelo

¹⁷ KIERKEGAARD, Sören. *Either/Or: Fragments of Life*. London: Penguin Classics, 1992, p. 110. Nossa tradução.

infernai *regno del pianto*. A sétima barra do *allegro*, com sua fanfarra cheia de júbilo, se tornou a própria voz do crime, exultante."¹⁸ Ao reconhecer a importância do registro musical para a otimização dos efeitos dramáticos da obra, ele pondera: "O conflito entre a natureza humana e o desconhecido, os poderes assustadores que confrontam o homem com o outro lado, à espera de sua ruína, adquirem com a música uma intensidade visionária."¹⁹ Segundo a argumentação hoffmanniana, o prazer erótico obtido pela sedução das mulheres seria apenas secundário para Don Juan: seu maior deleite, na verdade, seria advindo do *pathos* de afrontar o mundo e o próprio Criador – desta forma, igualando-se a Ele. Notório admirador dos atributos donjuanescos, Hoffmann defende: "A natureza equipou Don Juan como se ele fosse seu filho favorito, com tudo que eleva os homens na direção da divindade, acima da multidão comum, destinando-o, pois, a conquistar, a dominar."²⁰ Sob o ponto de vista daquele que já foi chamado de grande mestre do "estranho" na literatura, o nobre de "olhar mefistofélico" seria movido por um desprezo insolúvel pelos aspectos ordinários de uma típica vida prosaica – como o amor feliz e a pequena comunidade doméstica. Em conseqüência, seu desejo imperioso de transcender a realidade seria proporcional ao ímpeto, não menos heróico, de mergulhar irremediavelmente no inferno.

Don Juan, o homem absurdo

Já num registro indissoluvelmente laico, Albert Camus, por seu turno, faz de Don Juan o porta-voz, não exatamente das delícias do amor, ou dos suplícios do inferno, mas da ambivalente consciência do absurdo. "É um outro amor o que faz Don Juan estremecer, e este é libertador. Traz consigo todos os rostos do mundo e seu tremor provém de saber-se perecível,"²¹ pondera o autor. Escrito em 1942, "Donjuanismo"

¹⁸ HOFFMANN, E.T.A. *Don Juan: eine jabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*. Versão original em alemão disponível em: <http://www.romantik.litera-tor.com/texte/hoff_donjuan.html>. Acesso em: 20/06/2007. Tradução em inglês disponível em: <<http://global.csc.edu/engl/265/HoffmannDonJuan.htm>>. Acesso em: 20/06/2007. Nossa tradução.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

pode ser lido como um ensaio filosófico, no sentido mais amplo do termo. De extração existencialista, sua moral positiva e, ao mesmo tempo, nega os ensinamentos religiosos das escrituras. Positiva, já que ressalta a efemeridade de todas as coisas humanas demasiadamente humanas, em face da suposta eternidade de Deus e de seus empedernidos valores. Mas também nega o sentido transcendente desta doutrina, ao emprestar ao motivo das *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*²² um outro significado, agora, irredutivelmente secular e apócrifo. Camus observa: "É um grande engano pretender ver em Don Juan um homem que se nutre do Eclesiastes. Porque, para ele, a única vaidade é a esperança de outra vida."²³ Longe de crer-se superior ao destino como o dândi de Baudelaire, eternamente jovem como o libertino de Molière, filho favorito de Deus como o conquistador de Hoffmann, ou força da natureza como o sedutor de Kierkegaard, o herói de Camus pertence inalienavelmente à terra, assumindo, na condição imanente de criatura do mundo, suas contingências e limitações históricas. Sendo assim, o inferno não existe para ele. Ao desdenhar o além em prol do agora, Don Juan não se separa do tempo: antes, caminha com ele. Simultaneamente louco e sábio, o "homem absurdo" teria, enfim, chegado a uma "ciência sem ilusões," que contradiz, em larga medida, tudo o que os "homens do eterno" sempre professaram.

Sob este aspecto, o Don Juan de Camus é fundamentalmente diferente do de um Balzac, por exemplo. Enquanto o heroísmo daquele primeiro se radica na perspectiva de alcançar a liberdade pela consciência da própria facticidade, o deste último, ao

²¹ CAMUS, Albert. "Donjuanismo". In: *O mito de Sísifo*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 86.

²² A divisa das *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* remonta ao 12 capítulo do livro do Eclesiastes: "Antes que o pó volte à terra, como o era, e o espírito volte a Deus, que o deu. Vaidade de vaidade, diz o Pregador, tudo é vaidade." Eclesiastes, 12:7-8. Vale acrescentar que, sobretudo no século XVII, as *Vanitas* se tornariam célebres também na pintura, como um tipo peculiar de natureza-morta, onde são alegoricamente representados objetos como livros, flores, velas e, principalmente, um crânio humano, para simbolizar a perecibilidade de todas as coisas mundanas – como o conhecimento, a juventude e a beleza, por exemplo. Os quadros de Harmen Steenwyck, Jacques Linard e Pieter Claesz podem ser citados entre alguns dos mais emblemáticos desta conhecida temática barroca.

²³ CAMUS, Albert. Op. cit., p. 84.

contrário, passa pelo afã de igualar-se a Deus, roubando-lhe, para isso, o dom da imortalidade. "Alma plena de um egoísmo horripilante," Don Juan Belvidero é portador de um escárnio que não poupa homens, idéias ou instituições. Balzac compara: para os negociantes, o mundo é um maço de notas em circulação; para a maior parte dos jovens, é uma mulher; para certas mulheres, é um homem; para Don Juan, o universo era ele mesmo. Em conformidade com a tradição literária de Molière a Baudelaire, o Don Juan balzaquiano se lança na existência desprezando o mundo – e, paradoxalmente, apoderando-se dele. Por incoerente que pareça, sua atitude vem ao encontro do repúdio, tipicamente romântico, pela mediocridade da vida cotidiana e de suas prosaicas determinações prático-materiais.

Desta forma, publicado em 1830, sob os auspícios de uma fecunda recepção francesa de Hoffmann, o conto fantástico de Balzac caricaturiza precisamente aquilo que o ensaio existencialista de Camus resolve, em definitivo, liquidar: a imortalidade do herói. Inspirado pelo ocultismo de Swedenborg, combinado ao mito do cientista satânico – como Dr. Frankenstein, Coppelius e Fausto – "O elixir da longa vida" tem início num suntuoso palácio de Ferrara, onde Don Juan Belvidero recebe, com honras dignas de um nobre, um príncipe da Casa d'Este. Em meio à música e ao vinho, um velho criado, contudo, irrompe sombriamente no festivo salão com o triste anúncio de que seu senhor estaria entre a vida e a morte. Já ao lado do leito de Bartolomeo Belvidero, Don Juan é interpelado pelo pai moribundo, com a notícia extravagante que teria em mãos o segredo da vida eterna: "Descobri um meio de ressuscitar!" Atribuindo às palavras paternas o valor de simples delírios, Don Juan mantém-se cético quanto aos efeitos milagrosos de um certo frasquinho de cristal de rocha alocado numa gaveta. No entanto, depois de refletir detidamente sobre o assunto, o filho mimado solicita aos criados que o deixem a sós com o corpo morto, e instigado pelo próprio Demônio, asperge uma única gota do filtro, exatamente, na pálpebra direita do cadáver: ela se abre. E algo ainda mais terrível acontece: Don Juan comete o parricídio, esmagando o olho com uma toalha! Como conta Balzac, neste momento macabro, o assassino julga compreender melhor o mundo, contemplando-o através de um túmulo. De posse do elixir da longa vida, ele rompe "de vez com o Passado, representado pela História, com o Presente, configurado pela Lei, com o Futuro, revelado pelas religiões. Pegou a alma e a matéria, jogou-as num crisol, e nada encontrou; desde então, tornou-se DON JUAN."²⁴

Seja como for, se o epílogo do conto de Balzac narra uma estapafúrdia canonização do herege, o final do ensaio de Camus não é, de forma alguma, menos inusitado. Ao se colocar a questão sobre a "verdadeira" morte de Don Juan, este último traz à luz

²⁴ Idem, p. III.

uma versão espúria, segundo a qual o libertino teria sido assassinado pelos frades franciscanos, que, em seguida, propalaram a falsa história de que os Céus o tinham fulminado, em sinal de vingança pelas inumeráveis trapaças cometidas. Não obstante, Camus propõe ainda um outro encerramento para seu "Donjuanismo". Ele sugere: "Acredito que na noite em que Don Juan estava esperando na casa de Ana, o Comendador não apareceu, e o ímpio deve ter sentido, depois da meia-noite, a terrível amargura daqueles que tiveram razão."²⁵ Contrapondo "essa pedra gigantesca e sem alma" ao "sangue e à coragem que ousaram pensar," Camus mostra que a Estátua do Comendador simboliza, em última instância, grande parte dos poderes – seculares ou transcendentais – que Don Juan, deliberadamente, escolhera ultrajar: a família, a sociedade, a Igreja. Porém, segundo o autor, sua missão é apenas esta. Conforme ele defende, o herói absurdo não morreu sob uma mão de mármore. Em vez disso, o amante infiel teria passado seus últimos dias encerrado num convento, ajoelhado diante do vazio. Para justificar o aparente contra-senso de tal desfecho, o autor sustenta que isso representa, antes, a culminação lógica de uma vida totalmente impregnada de absurdo, o desenlace feroz de uma existência dedicada a alegrias sem futuro. Portanto, na versão de Camus, o gozo termina em ascese. O amor se transmuta em conhecimento, e daí em absurdo. "Vejo Don Juan numa cela daqueles mosteiros espanhóis perdidos numa colina. Se ele olha para alguma coisa, não é para os fantasmas dos amores passados, mas para alguma planície silenciosa da Espanha, terra magnífica e sem alma onde se reconhece." O escritor conclui: "Sim, é preciso fazer um alto diante dessa imagem melancólica e radiante. O fim último, esperado mas nunca desejado, o fim último é desprezível."²⁶

Don Juan, o dissoluto absolvido

A julgar pelos fatos, o tema da morte de Don Juan interessa não apenas a Albert Camus, mas também a Azio Corghi. Tanto que, ainda em 2003, o compositor italiano tem a idéia de musicar um libreto sobre a verdadeira morte de Don Giovanni para a temporada de 2005 do Teatro Scala de Milão. Para viabilizar o projeto, ele convoca um antigo parceiro de trabalho: José Saramago. Entretanto, cômico de uma tradição européia de quase quatro séculos de história, o escritor inicialmente resiste diante do convite recebido para criar uma nova versão de *Don Giovanni*. Num primeiro

²⁵ Idem, p. 89.

²⁶ Idem, p. 89.

momento, Saramago argumenta que tudo já teria sido dito sobre as aventuras amorosas de Don Juan, que não valia a pena repetir o que outros já tinham feito tão bem, que qualquer coisa que produzisse seria o mesmo que "chover no molhado" etc. Contudo, diante da reiterada insistência de Corghi, o autor – que na época terminava seu *Ensaio sobre a lucidez* – promete que, se tivesse uma boa idéia, tentaria levar adiante o projeto. Dito e feito.

Em linhas gerais, pode-se dizer que Saramago, ao mesmo tempo, laiciza, humaniza e atualiza o mito de Don Juan – num certo sentido, como fizera em livros anteriores, como o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo. Seu ponto de partida é, sem dúvida, o *dramma giocoso* de Mozart e Da Ponte – *Don Giovanni ou O dissoluto punido*. Vale lembrar que a obra de Saramago tem início, praticamente, na cena em que ópera de Mozart termina – ou seja, quando a Estátua do Comendador vem levar o impenitente Don Juan para o inferno. Neste instante – tradicionalmente de grande tensão dramática –, o anfitrião se dá pela inusitada presença do monumento em sua sala, e não poupa sua primeira blasfêmia contra o dogma cristão e suas figuras de linguagem: "Uma estátua andante é um prodígio que nunca mais se repetiu desde que o homem foi feito do barro." Tendo sido convidado, de brincadeira, para o jantar, a Estátua do Comendador vai, de fato, até a casa de Don Giovanni, disposta a dar-lhe uma última chance para se salvar, desde que se arrependa pelos pecados cometidos. Como nas versões precedentes, o infiel se recusa, veementemente. Ao que a Estátua, então, responde, com resolução: "Que as portas da morada do Demônio se abram então para ti, que te abrasem as chamas do castigo eterno, que sofras mil anos de torturas por cada uma das vítimas da tua concupiscência. Vai, maldito, o inferno espera-te. Vai!"²⁷ Aqui, a perspicácia de Saramago está em quebrar a gravidade da cena, com um episódio ridiculamente cômico: após o eloqüente pronunciamento da Estátua, acende-se uma modesta labareda no chão, vindo, imediatamente, a apagar-se, por três vezes consecutivas, e depois, definitivamente. "Acabou-se o gás," ri-se o ateu. Apropriando-se das palavras que o Don Juan de Camus bem poderia ter dito, o protagonista sintetiza o fundamento mesmo de sua conduta moral, depois do anúncio nietzschiano da morte de Deus: "O ser humano é livre para pecar, e a pena, quando a houver, aqui na terra, não no inferno, só irá dar razão à sua liberdade". E provoca: "Nunca se pronunciaram palavras mais vãs do que quando se disse: 'Deus te dará o castigo'. Seria para chorar se não fosse para rir."²⁸

²⁷ SARAMAGO, José. *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 35.

²⁸ Idem, p. 44.

Num deliberado desacato à autoridade eclesiástica e seus dispositivos, Saramago põe em xeque a validade da maldição como recurso corretivo. Ao deslocar o núcleo da intriga da verdade religiosa da Bíblia para a autoridade aritmética do catálogo onde Don Giovanni teria anotado o nome de todas as suas conquistas, Saramago dá mais um importante passo na direção da completa secularização do drama. Ainda na primeira cena, dividido entre a nostalgia do passado, e o simples prazer da recordação, o sedutor especula: "Espanha, Turquia, França, Alemanha, Itália, tudo somado dá 2.065 mulheres... Quem delas terá sido a primeira? Como se chamava? Seria das louras? Era alta? Não consigo recordar-me. Tantas, tão poucas, demasiadas. Como poderá saber-se?" E arremata: "Don Giovanni está a fazer-se velho."²⁹ Tendo descoberto a existência do indiscreto catálogo, Elvira tentara convencer Leporello a arrancar a folha com o seu nome. Diante da incisiva negação do criado, ela, então, traça sua implacável estratégia de ataque: destruir o registro de sua desonra, substituindo o livro por um outro idêntico, porém com as páginas em branco. Para isso, ela vai até a casa de Don Giovanni, simula um mal-estar passageiro, e se aproveita da ausência do criado, para efetivar a troca dos documentos. Depois, a esposa traída convoca Dona Ana e Dom Otávio para a hora da verdade, em que o sedutor serial seria confrontado com os fatos alegados, e daí forçado a apresentar provas contra uma acusação contundente: a de ser impotente e, em conseqüência, jamais ter possuído uma única mulher, em toda a vida. Conforme previsto, ao ter sua virilidade questionada por Dona Ana, Don Giovanni recorre à lista protocolar das milhares de mulheres seduzidas por ele. E qual não é o seu espanto ao se dar conta de que o catálogo estava inteiramente vazio! Neste instante, todo o seu mundo vem abaixo. E o lendário sedutor, enfim, conhece o inferno. Dona Elvira, Dona Ana, Dom Otávio e o Comendador riem-se, estentoreamente: "Sim, a maldição!"

Mais uma vez, Saramago inverte as expectativas e, fugindo do *déjà vu*, retrata o renomado trapaceiro sendo, descaradamente, trapaceado. Aprendiz de feiticeiro, Don Juan não é mais o avatar do demônio barroco (como em Molina e Molière), nem a irresistível força da natureza romântica (como em Hoffmann), mas um homem de carne e osso — simplesmente, Giovanni. Disso resulta uma importante mudança de perspectiva. De acordo com Saramago, Don Giovanni, ao contrário do que sempre se diz, não é tanto um sedutor, mas antes um permanente seduzido. De implacável algoz dos corações femininos, ele passa à vítima maior de suas artimanhas. Neste sentido, é bastante significativo o encerramento do drama saramaguiano: procurado por Zerbina, o "dissoluto absolvido" se despe da reputação de conquistador e, deixando-se levar pela camponesa, cede ao convite implícito na frase: "É tempo que

²⁹ Idem, pp. 27-28.

eu te conheça e me conheça a mim." Sim, a história de Giovanni tem um final feliz. Reconciliando o céu e o inferno, são de Leporello as últimas palavras da peça: "Deus e o Diabo estão de acordo em querer o que a mulher quer." A título de epílogo, cabe esclarecer que tal máxima está longe de desqualificar as realizações deste grande herói moderno. Muito pelo contrário. Numa correspondência a Corghi, Saramago destaca a enorme força ética de uma personagem incapaz de dizer "não", mesmo quando sua própria vida encontra-se em risco. O escritor observa: "Estamos perante um paradoxo: Don Giovanni, o sujeito imoral por excelência, é um homem fiel à sua própria responsabilidade ética."³⁰ Enfim, somente à luz deste paradoxo, pode-se compreender inteiramente a sutileza do provérbio apresentado na epígrafe de sua irônica releitura de Mozart: "Nem tudo é o que parece."

Resumo Se Benjamin tem razão quando afirma que para viver a modernidade é preciso uma constituição heróica, a figura de Don Juan está perfeitamente apta a isso. De Tirso de Molina a José Saramago, passando por Molière, Mozart, Hoffmann, Balzac, Baudelaire e Camus, o amante serial condenado ao inferno tem atravessado os séculos sem perder o fôlego, ou deixar de ser moderno. Seja como dândi, libertino, dissoluto, conquistador, sedutor reflexivo, homem absurdo ou simplesmente Giovanni, sua atitude é invariavelmente pautada pelo imperativo que lhe vale o epíteto de burlador de Sevilha: a recusa em acatar como conduta de vida os ensinamentos morais compilados no Eclesiastes.
Palavras-chave Don Juan – Herói – Modernidade – Amor – Inferno

Abstract If Benjamin is right when he assures that to live Modernity it is required an heroic constitution, the figure of Don Juan is perfectly apt to that. From Tirso de Molina to José Saramago, passing by Molière, Mozart, Hoffmann, Balzac, Baudelaire and Camus, this serial lover condemned to hell has crossed the centuries without losing his breath or not being modern. As dandy, libertine, dissolute, conqueror, reflexive seducer, absurd man or simply Giovanni, his attitude is usually based on the law which gives him the reputation of trickster from Sevilla: the refusal in accepting the Ecclesiasts moral teachings as life conduct.
Keywords Don Juan – Hero – Modernity – Love – Hell

³⁰ Idem, p. 96.