

## Don Juan, *flâneur* do amor

### Resumo

Criada em 1630 pelo dramaturgo espanhol Tirso de Molina, a figura de Don Juan se converte, ao longo da história, no arquétipo por excelência do sedutor libertino. Desde seu surgimento como símile do próprio demônio até o reconhecimento tardio como ser de angústia, carência e desejo, as inúmeras versões desta personagem de origem barroca consolidam uma linhagem de conquistadores tão controvertida quanto prolifera. Trata-se aqui de rastrear algumas das mais significativas aparições de Don Juan, seja na literatura, no teatro, na ópera ou mesmo no cinema, apontando em cada uma delas as questões, no limite, filosóficas ensejadas pela adoção de um modo de vida rigorosamente estético.

**Palavras-chave:** Don Juan; Don Giovanni; *flâneur*; sedutor; libertino.

### Abstract

Created in 1630 by Spanish playwright Tirso de Molina, the figure of Don Juan turns out to be the quintessential archetype of the popular “womanizer”. Since his emergence as a simile of the devil to the late recognition of his human all too human pathos, the many versions of this Baroque persona have only contributed to consolidate a line of conquerors as controversial as prolific. This paper aims to trace some of the most significant appearances of Don Juan, in Literature, Theater, Opera or even in the Cinema, illuminating in each of them the philosophical questions raised by the principles that guide an strictly aesthetic conduct of life.

**Key Words:** Don Juan; Don Giovanni; *flâneur*; seducer; libertine.

---

\* Doutora em Filosofia pela FFLCH-USP e pós-doutora em Teoria Literária pelo IEL-UNICAMP.

*“Sob o grande infrator das regras da aliança – ladrão de mulheres, sedutor de virgens, vergonha das famílias e insulto aos maridos e aos pais – esconde-se uma outra personagem: aquele que é transpassado, independentemente de si mesmo, pela folia do sexo. Sob o libertino, o perverso”.*

Michel Foucault, *História da sexualidade – a vontade de saber*

### O burlador de Sevilha

Burlador. Libertino. Dissoluto. Três das várias facetas atribuídas ao maior sedutor que a literatura dramática jamais conheceu: Don Juan Tenorio. “Não faço nada refreando a impetuosidade dos meus desejos. Minha vontade é seduzir a terra inteira” (Molière, 2005, p. 16). Como Alexandre Magno, este intrépido conquistador de alcova não se detém diante de nada; seja da lei dos homens, da honra das famílias ou dos dogmas da igreja. Sem demonstrar o menor sinal de compaixão pelas vítimas de suas hediondas intrigas, ele insiste em levar a vida esteticamente, ao sabor dos próprios caprichos, sem o indesejado peso dos deveres, culpas ou admoestações. Seu único lamento: não haver outros mundos para estender até lá suas conquistas amorosas.

*“[Em] Don Juan, você tem o maior patife que a terra já produziu; um cão danado, um demônio, um turco priápico (...), um herege, que não respeita nem o céu, nem os santos, nem a Deus, nem ao diabo. (...) Vive a vida como um animal selvagem; um porco de Epicuro, verdadeiro Sardanapalo, que só busca satisfações, e fecha os ouvidos a todas as censuras que lhe faça o mais puro cristão” (Molière, 2005, p. 10).*

Encenada em 1665 após dura recepção pelos censores de Luís XIV, a peça *Don Juan, o convidado de pedra* ressalta o caráter constitutivamente imoral desta personagem de origem barroca, cuja vida mudana, somada à radical ausência de fé, a destina a pagar seus tributos no inferno. Além de desafiar tanto os princípios seculares quanto os valores cristãos, este insuperável mestre da *libertinagem* se compraz em zombar, quando não mesmo em *burlar* os interditos morais, sociais e religiosos, sentindo-se, com isso, inteiramente livre para perpetrar as maiores atrocidades em nome da satisfação dos próprios desejos. “Consola-te na certeza de que, mais dia menos dia, a cólera do céu desaba

sobre ele. Eu preferiria ser servo do demônio. Pelo que vi de horrores em sua companhia gostaria mesmo que já estivesse no inferno” (Molière, 2005, p. 11).

Don Juan, contudo, está longe de concordar com isso. Para ele, nada justifica ter que sacrificar a plena juventude “na cova de uma sedução”. Afinal, “ser fiel é ridículo”.

*“Você pretende que uma pessoa se ligue definitivamente a um só objeto de paixão, como se fosse o único existente? Depois disso renunciar ao mundo – ficar cego para todas as outras formosuras? Bela coisa, sem dúvida, uma pessoa em plena juventude enterrar-se para sempre na cova de uma sedução, morto para todas as belezas do mundo em forma de mulher. Tudo em nome de uma honra artificial que chamam fidelidade? Ser fiel é ridículo, tolo, só serve aos mediocres. Todas as belas têm direito a um instante de nosso encantamento. E a fortuna de ter sido a primeira não pode impedir às outras o direito de estremecer o nosso coração”* (Molière, 2005, p. 15).

De certa forma, Molière antecipa as palavras de Nietzsche, que afirma: “o amor a único ser é uma barbaridade, pois é praticado às expensas de todos os outros.” (Nietzsche, 2000, p. 68). Assim, ao defender o direito do maior número possível de mulheres gozarem um instante – ainda que efêmero – de encantamento e paixão fulgurante, Don Juan reconhece ser movido por uma espécie de vontade de poder – ou de prazer – através da qual é impelido pela própria natureza, além do bem e do mal, a conquistar tudo o que lhe atrai – especialmente sob os auspícios da novidade.

*“A mim a beleza me enlouquece em qualquer lugar em que a encontre; e cedo facilmente à doce violência com que me domina. Em amor é lindo estar comprometido. Mas o compromisso que tenho com uma beleza não impede minha alma de ser justa com as outras. Tenho os olhos sempre abertos para o mérito de inúmeras. E rendo sempre, a todas e a cada uma, as homenagens e os tributos a que a natureza me impele. Seja por que for, não posso, não devo, recusar meu coração a nada do que vejo de adorável; e se mil rostos formosos me pedissem, partiria em mil meu coração para atendê-los. As atrações nascentes têm encantos inexplicáveis – todo o gozo do amor está na renovação”* (Molière, 2005, p. 15-16).

Portanto, ao contrário do que possa parecer, o Don Juan de Molière não segue cegamente seus instintos à maneira de um “animal selvagem”. Em vez disso, age coerentemente de acordo com um critério ético muito bem definido,

qual seja, o de incondicional obediência às leis naturais como imperativo, no limite, “estético”. É bem verdade que uma tal postura o indis põe, a um só tempo, contra os mais altos representantes, tanto da terra quanto do céu. Ao ser instado a arrepender-se, ele insiste tenazmente no erro, teimando em levar até as últimas consequências as abominações de sua deplorável conduta moral. Cínico, ele provoca: “Apenas mais vinte ou trinta anos desta vida que você chama dissipada e, depois, o arrependimento. E a absolvição” (Molière, 2005, p. 111). Daí o triste resultado de suas aventuras: “Don Juan, o pecador empedernido, atrai morte brutal, e o desprezo pelas misericórdias do Céu faz explodir a sua fúria” (Molière, 2005, p. 131). Ao fim e ao cabo, o recalcitrante infiel é queimado pelas labaredas infernais, que o tragam, aos gritos, para o fundo de um insondável abismo. Afinal, como está inscrito nos livros da providência, “um fidalgo de má vida é um monstro da natureza” (Molière, 2005, p. 103) e “uma má vida, conduz a uma má morte” (Molière, 2005, p. 19).

Seja como for, enquanto a dramaturgia barroca investe Don Juan do papel de vilão a ser punido exemplarmente pela doutrina ultraconservadora da contrarreforma, dois séculos mais tarde, a mesmíssima personagem tornaria a entrar em cena, desta vez não como encarnação do demônio, senão como herói romântico por excelência. É o caso da peça escrita pelo espanhol José Zorrilla em 1844, claramente influenciado pela versão original de seu conterrâneo Tirso de Molina. Nesta surpreendente releitura da trama, a intervenção de Dona Inês garante ao ex-amado um castigo bem mais ameno em relação ao esperado: uma temporada no purgatório como pena corretiva pelos crimes e delitos acumulados. “Por todas as partes aonde fui / a razão atropelai / a virtude escarnei / e a justiça burlei” (Zorrilla, 1995, p. 150). Segundo esta nova versão, Don Juan Tenorio reconhece a enorme leviandade de suas ações e, ao fim, diz-se arrependido por todas e cada uma delas. “Se é verdade / que um ponto de contrição / dá a uma alma a salvação / por toda a eternidade, / eu, santo Deus, creio em Ti: / se é minha maldade inaudita, / tua piedade é infinita... / Senhor, tende piedade de mim!” (Zorrilla, 1995, p. 150-151). Depois de proferir sua fé cristã em Deus – e sobretudo na infinita piedade divina –, ele conquista derradeiramente a salvação por intermédio do amor de Dona Inês. A peça se encerra então com Don Juan caído aos pés da moça, ambos desfalecidos. De suas bocas saem suas almas, representadas por duas chamas brilhantes, as quais se perdem no espaço ao som de uma música vibrante. Moral da história – por sinal, bem de acordo com o *Zeitgeist* romântico: “O amor salvou Don Juan / ao pé da sepultura” (Zorrilla, 1995, p. 152).

## O artista Don Juan

Como se sabe, ao lado da morte, o amor corresponde ao *Leitmotiv* romântico por excelência. Assim é que Stendhal, Byron e Kierkegaard estão entre os autores que resgatam do inferno a flamante estirpe de Don Juan, a partir de então, não mais como o protótipo do libertino destruído, senão como o próprio *gênio da sensualidade* (Kierkegaard, 1992, p. 106). Não por acaso, o registro musical assoma como o único *medium* capaz de expressar sua potência em toda a sua borbulhante intensidade<sup>1</sup>. Esta, por sinal, é a tese central do tratado estético redigido por Kierkegaard com base em sua entusiástica recepção do *Don Giovanni* de Mozart. Tomado pela *maravilha* que o domina dos pés à cabeça, o filósofo chega a se comparar a “uma garotinha apaixonada por Mozart” (Kierkegaard, 1992, p. 62) tão grande é a fascinação pela ópera maior que o teria feito perder a própria razão. Reportando-se ao “imortal Mozart” (Kierkegaard, 1992, p. 62), o autor agradece ao compositor a consciência de saber que “não vai morrer sem ter amado, mesmo que este amor tenha sido infeliz” (Kierkegaard, 1992, p. 62). Não obstante, ao momento do estupor segue-se *dialeticamente* o trabalho da reflexão estética. É então que Kierkegaard articula seu ensaio com base em três premissas necessariamente coligadas: a) a ideia mais sublime que se pode conceber é o *espírito da sensualidade*; b) a *música* é o único meio através do qual ele pode ser manifesto; c) a figura de Don Juan corresponde ao próprio avatar do *erótico musical*.<sup>2</sup>

Ao atentar para o inefável poder da música de excitar e emocionar as massas – e em particular, as mulheres –, o filósofo enuncia: “A música é o demoníaco” (Kierkegaard, 1992, p. 83). A partir de tal constatação, o autor constrói um modelo teórico formado por três *estágios* complementares, nos quais o elemento “imediatamente erótico” se revela, ao mesmo tempo, “essencialmente musical”. Sob o ponto de vista kierkegaardiano, as figuras de

---

1 Alusão à “Ária do campanhe” de Mozart, sobre a qual Kierkegaard escreve: “Esta foi chamada a ária do campanhe, e é inquestionavelmente muito adequada. Mas o que deve ser especialmente notado aqui é que ela se sustenta numa relação de forma alguma acidental com Don Giovanni. (...) E do mesmo modo que as bolhas em seu vinho (...), o desejo pela fruição ressoa no elemento borbulhante que é a sua vida” (Kierkegaard, 1992, p. 135).

2 Ao que tudo indica, Walter Benjamin defende uma hipótese análoga: “No *Don Juan*, o felizardo do amor, o segredo é como ele, com a rapidez do relâmpago, conduz, em todas as suas aventuras, a decisão e a corte mais gentil ao mesmo tempo, recuperando, no êxtase, a expectativa e antecipando, na corte, a decisão. Esse ‘de uma vez por todas’ do prazer, esse entrelaçar dos tempos só pode ser expresso musicalmente. Don Juan exige música como lente ustória do amor” (Benjamin, 1995, p. 208).

Page, Papageno e Don Juan personificam, cada qual a seu modo, as múltiplas metamorfoses assumidas pelo amor sensual em direção a sua plena realização. Segundo ele, ainda adormecido em *Figaro* e externalizado em *A Flauta Mágica*, o desejo só se torna “absolutamente sonoro”, “vitorioso”, “triumfante”, “irresistível e demoníaco” (Kierkegaard, 1992, p. 93-94) em *Don Giovanni*, o *dissoluto punido*. Nesta ópera em particular, liberto de conotações moralizantes e elevado ao patamar de “pura idealidade”, o exuberante conquistador mozartiano deixa patente suas peculiaridades em relação aos antepassados espanhóis. Ao contrastar as configurações barrocas e românticas deste lendário *latin lover*, Kierkegaard sintetiza as irredutíveis diferenças entre o “Don Juan musical” de Mozart e o “Don Juan reflexivo” de Molière. Enquanto aquele primeiro se deleita com a satisfação imediata proporcionada pela manifestação de uma sensualidade absoluta, este último, em vez disso, goza pelo engano, pela astúcia, pelo jogo da sedução necessário à sua efetiva consumação concreta. Neste caso, o prazer erótico é substituído – e mesmo suplantado – pelo diligente trabalho de reflexão sobre ele.

Não é, portanto, accidental que a quarta ária do *Don Giovanni* de Mozart seja mobilizada por Kierkegaard em sua sugestiva epígrafe ao *Diário de um sedutor* – obra concebida como uma versão até certo ponto autobiográfica e complementar aos “Estágios eróticos imediatos”. Assim, enquanto no ensaio sobre o gênio sensual Don Juan se afirma como a própria encarnação do inebriante poder da música, nas anotações de Johannes ele é evocado como o talentoso artista por trás de tal composição. Em todo caso, redigido logo após o rompimento de seu noivado, *O diário* pode ser lido como um ainda incipiente programa estético, cuja meta é nada menos que colocar em prática os princípios de uma “vida poética”. Contra a concepção formalista da arte – e, por extensão, do amor – como algo necessariamente desinteressado, Kierkegaard revela os segredos e astúcias de uma certa *scherma d’amore* concebida e executada como uma verdadeira obra-prima erótica. “Outros serão virtuosos durante o dia e pecadores à noite; eu sou pura dissimulação de dia, e à noite, apenas desejos” (Kierkegaard, 1979, p. 40). Não é, assim, casual que o romântico *tour de force* empreendido por Johannes remeta desde o início à linhagem de Don Juan como o tipo ideal daquela espécie de amante que Kierkegaard já designara por “sedutor reflexivo”.

“A sua vida era demasiadamente intelectual para que pudesse ser um sedutor, no sentido vulgar do termo, embora por vezes se revestisse de um corpo parastático e fosse então, todo ele, sensualidade pura. Mesmo na sua

*aventura com Cordélia, tudo é de tal modo confuso que lhe era possível afirmar ter sido ele o seduzido*” (Kierkegaard, 1979, p. 6).

Esta ambiguidade fundamental vem à tona de maneira lapidar nas palavras do próprio sedutor, que admite: “Estou apaixonado por mim próprio, porque o meu eu te pertence; se, por consequência, já não te amasse, deixaria também de estar apaixonado por mim” (Kierkegaard, 1979, p. 76). Em todo caso – sedutor, seduzido ou mesmo os dois –, Johannes não se percebe como um engenheiro, um ilusionista ou mesmo um ordinário “mulherengo”. Nada disso. Em suas reflexões estéticas, ele se vê como um *gênio*, isto é, como um autêntico artista. “Será que a seduzo? (...) Então o que faço? Formo, em mim, um coração à imagem do seu. Um artista pinta a sua bem-amada, e aí encontra o seu prazer; um escultor modela-a, e é o que também eu faço, mas no sentido espiritual” (Kierkegaard, 1979, p. 66). Contudo, em suas divagações artísticas, o Don Juan de Kierkegaard vai ainda mais longe. Ao comparar o ser da mulher a uma flor – metáfora largamente difundida entre os poetas –, Johannes não hesita a reduzir a “existência” feminina a uma mera “aparência”, ou pior, a uma “vida vegetativa” inexoravelmente determinada pela natureza.

*“Esta existência da mulher (existência é já demasiado, pois ela não existe ex si própria) é corretamente expressa pela palavra; graça, que recorda a vida vegetativa; como os poetas gostam de dizer, ela assemelha-se a um flor; e a própria espiritualidade tem nela um caráter vegetativo. Encontra-se completamente sob a determinação da natureza, e conseqüentemente, só esteticamente é livre. Num sentido mais profundo, apenas se torna livre através do homem, e por isso o homem lhe pede a mão e se diz que ele liberta. Se não há, por parte do homem, um erro de conduta, não se poderá falar em uma escolha. É certo que a mulher escolhe, mas, se a sua escolha fosse o resultado de longas reflexões, não seria feminina”* (Kierkegaard, 1979, p. 95).

Num certo sentido como Nietzsche, a mal-disfarçada misoginia de Kierkegaard transforma a figura da mulher, na melhor das hipóteses, em um exótico objeto decorativo, concebido e desenhado pelo talento masculino para seu exclusivo deleite. Donde o propósito maior de Johannes ser exatamente o de converter Cordélia em uma autêntica “escultura espiritual”.

*“A mulher, eternamente rica em dons naturais, é uma fonte inesgotável para os meus pensamentos, para as minhas observações. Aquele que não*

*sente a necessidade deste gênero de estudos poderá orgulhar-se de ser, neste mundo, tudo o que quiser, à exceção de uma coisa: não é um esteta. O esplendor, o divino da estética reside precisamente em se ligar apenas ao que é belo; no seu âmago, ela apenas se ocupa das belas-artes e do belo sexo”* (Kierkegaard, 1979, p. 93).

Através de uma singular variação de erotismo anti-platônico estranhamente inspirado em *Fedro*, ele insiste na reciprocidade entre as artes e o amor como a pedra angular de sua construção estética. “Tudo é imagem, sou o meu próprio mito. Pois não é como um mito que voo para este encontro? Mas que importa quem sou? Esqueci todas as coisas finitas e temporais, só o eterno me resta, o poder do amor, o seu desejo, a sua beatitude” (Kierkegaard, 1979, p. 104). Não obstante as declarações, Kierkegaard está longe de ser um autor tipicamente romântico – como o jovem Goethe, Novalis ou Hoffmann, por exemplo. Deste modo, a despeito de sua paradoxal ode ao amor, ele é, antes de mais nada, um *sedutor* compulsivo. Enganando Eros, que é cego, ele pretende conquistar não apenas uma – o que é muito pouco –, nem mesmo todas – o que é muito superficial –, mas, em vez disso, formar e *deflorar* um número de “aprendizes” tão grande quanto possível.

*“É verdade que estou apaixonado, não há dúvida, mas não no sentido próprio, e a este respeito é também necessário ser muito prudente, pois as consequências são sempre perigosas; e só se está apaixonado uma vez, não é assim? Mas o deus do amor é cego e, sendo-se suficientemente astuto, é possível enganá-lo. (...) Assim, pode-se estar apaixonado por muitas ao mesmo tempo; porque as amamos de diferentes maneiras. Amar apenas uma é demasiado pouco; amor todas é uma leviandade de caráter superficial; porém, conhecer-se a si próprio e amar um número tão grande quando 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 que a consciência engloba o todo – eis o prazer, eis o que é a vida”* (Kierkegaard, 1979, p. 47).

Ora, a esse metódico “programa” estético seguem-se duas premissas capitais: 1) o amor é impreterivelmente efêmero; 2) o amor erótico é de todo incompatível com o amor espiritual.

*“Eu sou um esteta, um erótico, que apreendeu a natureza do amor, a sua essência, que crê no amor e o conhece a fundo, e apenas me reservo a opinião*

*muito pessoal de que uma aventura galante só dura, quando muito, seis meses, e que tudo chegou ao fim quando se alcançam os últimos favores. Sei tudo isto, mas sei também que o supremo prazer imaginável é ser amado, ser amado acima de tudo. Introduzir-se como um sonho na imaginação de uma jovem é uma arte, sair dela, uma obra-prima. Mas esta depende essencialmente daquela”* (Kierkegaard, 1979, p. 51).

Assim, pois, a consumação sensual precipita o fim do amor romântico: este é o grande infortúnio da estética proto-existencialista de Kierkegaard. “Por que não poderá uma tal noite durar mais tempo? (...) No entanto, tudo está acabado, e não desejo voltar a vê-la jamais. (...) Amei-a, mas de agora em diante já não pode interessar-me. Se eu fosse um deus, faria aquilo que Netuno fez por uma ninfa, transformá-la-ia em homem” (Kierkegaard, 1979, p. 105).

### Don Juan x Werther

Bastante fecunda, a relação entre o amor e a estética – seja como *techné*, reflexão sobre as artes ou sensibilidade imediata – é mobilizada por Molière e Kierkegaard, mas também por Stendhal em seu tratado *Do amor*. “Amar é ter prazer em ver, tocar, sentir através de todos os sentidos, e tão perto quanto possível, um objeto amável e que nos ama” (Stendhal, 2007, p. 13). Além de esboçar sua própria definição para o termo, o autor distingue quatro variedades de amor: 1) o amor-paixão, como o da religiosa portuguesa e o de Abelardo e Heloisa; 2) o amor-gosto, no qual tudo deve ser bem-feito, agradável e delicado; 3) o amor físico, o qual por mais “frio e infeliz que seja” inicia-se aos dezesseis anos de idade; 4) e finalmente o amor de vaidade, no qual “a imensa maioria dos homens, sobretudo na França, deseja e possui uma mulher da moda, como se tem um belo cavalo, como algo necessário ao luxo de um jovem” (Stendhal, 2007, p. 12).

Em seguida, um dos mais emblemáticos arautos do romantismo francês é bastante incisivo ao apoiar seu raciocínio na contraposição entre dois modelos de sujeitos amorosos bastante peculiares. Dirigindo-se aos leitores, ele formula a seguinte questão: “Mais vale tomar as mulheres como o Don Juan de Mozart ou como Werther?” (Stendhal, 2007). Em outras palavras, é melhor conquistá-las de modo *libertino* ou *romântico*? A despeito do insolúvel sexismo, Stendhal tem o mérito de resumir boa parte das antíteses, impasses e paradoxos que se encontram na origem mesma de uma certa configuração

oitocentista do amor cujos extremos são apontados em *Don Giovanni, o dissoluto punido* de Mozart e *Os sofrimentos do jovem Werther* de Goethe. Ao investir respectivamente Don Juan e Werther do papel de avatares ou “tipos ideais” de amantes, Stendhal destaca a polarização que, grosso modo, irá dividir os sedutores em duas grandes categorias – opostas e irremediavelmente inconciliáveis. Enquanto para românticos como Werther, o amor, a beleza e o bom gosto andam sempre de mãos dadas, libertinos como Don Juan, ao contrário, permanecem fiéis ao que acreditam ser a mais sublime e louvável forma de amor: o amor-próprio. De acordo com Stendhal, “intrepidez”, “vivacidade” e “sangue-frio” são qualidades inerentes aos Dons Juan que, como gerais, pensam no sucesso de suas “manobras”, matando o amor “em vez de gozá-lo mais que os outros, como acredita o público” (Stendhal, 2007, p. 183-184). Por outro lado, a sensibilidade, a virtude e o “gozo do belo” são atributos próprios aos Werthers, os quais, perdidos em “devaneios encantadores”, teriam mais chances de ser felizes por “possuírem realidades que se modelam pelos seus desejos” – e não “desejos imperfeitamente satisfeitos pela fria realidade” (Stendhal, 2007, p. 183-184).

Antípoda por excelência do “amor virtuoso”, Don Juan nega todos os deveres que o ligam ao resto dos homens. “No grande mercado da vida, é um mercador de má fé que sempre toma e jamais paga” (Stendhal, 2007, p. 185). Por isso, segundo Stendhal, “vemos Don Juan envelhecido prender-se às coisas de seu próprio fartar-se, (...) atormentado pelo veneno que o devora, agitar-se em todos os sentidos e mudar continuamente de objeto” (Stendhal, 2007, p. 186). Chamando atenção para o irredutível contraste entre a conduta de ambos, o autor compara: “O amor à *la* Don Juan é um sentimento do gênero do gosto pela caça. É uma necessidade de atividade que deve ser despertada por objetos diversos” (Stendhal, 2007, p. 187). Em contrapartida, o amor à *la* Werther é “uma nova meta na vida com a qual tudo se relaciona” (Stendhal, 2007, p. 187). Diante dele, tudo se transfigura, pois “o amor-paixão lança aos olhos de um homem toda a natureza em seus aspectos sublimes, como uma novidade recém-inventada. (...) Tudo é novo, tudo é vivo, tudo respira o interesse mais apaixonado” (Stendhal, 2007, p. 187). Assim, pois, enquanto Werther explora em cada olhar, em cada gesto, em cada ínfimo detalhe um pretexto suficiente para descobrir um mundo inteiramente novo de sentimentos e sensações inéditas, Don Juan, ao contrário, reduz o *novo* ao *sempre igual* – ao já visto, já tocado, já experimentado –, o que só faz vincular seu inesgotável *pathos* sensual ao *motto* nietzschiano do “eterno retorno” do mesmo – ou melhor, como diria Benjamin, do “eterno retorno do novo” (Benjamin, 2006). Daí Stendhal advertir: “A infelicidade da inconstância é o tédio; a infelicidade do amor-paixão é o

desespero e a morte” (Stendhal, 2007, p. 189). Não deixa de ser irônico que, a despeito das irreduzíveis diferenças, o destino final de Don Juan e Werther é praticamente o mesmo: a morte trágica – pelas próprias mãos no caso deste último, pelas mãos de Deus no caso daquele primeiro. Talvez por isso a questão de Stendhal permaneça até o fim sem resposta.

### O libertino ilustrado

De modo análogo, também *As relações perigosas* de Laclos endossam a existência – certamente conflitante – de pelo menos outros quatro tipos de amor, exemplarmente encarnados em cada uma de suas personagens principais: 1. a libertinagem (Merteuil e Valmont); 2. o amor-paixão (Mme Tourvel); 3. o amor cortês (Darceny); 4. e a sensualidade vil (Cécile). Entretanto, ao contrário do que possa parecer, o objetivo do autor não é apenas classificar as diversas facetas amorosas à maneira de um cientista. “*J’ai vu les moeurs de mon temps, et j’ai publié ces Lettres*”<sup>3</sup>. Seguindo os passos de *Julie, ou a nova Heloisa*, Laclos empresta as palavras de Rousseau a fim de confirmar o parentesco de seu diálogo epistolar com um dos mais emblemáticos romances com fins morais escritos no século XVIII. Nesta época, autores ilustres como Voltaire, D’Alembert e Diderot esquentam o debate sobre a vocação das artes não apenas para *esclarecer*, senão também para transformar inclusive moralmente a sociedade. Ao ensinar a amar a virtude e detestar o vício, Rousseau, por sinal, é um dos pioneiros a questionar as benesses de uma certa “mitologia das Luzes”, trazendo à tona o abismo verificado entre o progresso científico e o aperfeiçoamento dos hábitos e costumes partilhados socialmente.

“*Oh virtude, ciência sublime das almas simples, será preciso tanto trabalho e tantos instrumentos para te conhecer? Teus princípios não estão gravados em todos os corações? E não bastaria, para ensinar tuas leis, penetrar em si mesmo e escutar a voz da consciência no silêncio das paixões? Eis a verdadeira filosofia, saibamos nos contentar com ela*” (Rousseau, 1750).

Em suma, enquanto Rousseau se afirma como o arauto das *doces virtudes* em detrimento das *paixões violentas*, Sade investe seus esforços em sentido

---

3 Eu vi os costumes do meu tempo, e eu publiquei estas cartas..

contrário: demonstrar a superioridade do desejo como a suprema manifestação do inexorável poder da “Mãe natureza”. Fazendo das múltiplas figuras da libertinagem os imbatíveis defensores do prazer sexual contra os tabus e preconceitos dos “frios moralistas”, o divino marquês dispara o gatilho de uma reflexão, no limite, filosófica sobre a experiência da liberdade e suas consequências sociais e até políticas. Tanto que, na condição de antípoda por excelência de *A nova Heloisa, A filosofia na alcova* é um dos exemplos mais contundentes de literatura libertina concebida com finalidade, em última instância, pedagógica. Razão pela qual o livro é expressamente destinado “à educação das jovens meninas”, recebendo, por isso, o subtítulo de “Os professores imorais”. Já no prólogo da obra – dedicada “aos libertinos” – Sade se dirige aos “voluptuosos de todas as idades e de todos os sexos” para oferecer seus diálogos transgressivos como catalizador para prazeres e “paixões deliciosas”. Afinal, “o seu órgão é o único que deve conduzir-vos à felicidade” (Sade, s/d, p. 11). Segundo ele, somente “sacrificando tudo à volúpia, o desgraçado indivíduo conhecido sob o nome de homem (...) pode conseguir semear algumas rosas nos espinhos da vida” (Sade, s/d, p. 11). Assim, Madame Saint-Ange e Dolmancé são encarregados da nobre missão de combater a ação prejudicial de um certo dogmatismo puritano mediante a execução de um rigoroso programa educativo. Através dele, os “princípios da libertinagem mais desenfreada” (Sade, s/d, p. 18) são inculcados na inocente Eugénie, a fim de “abafar neste jovem coração todas as sementes de virtude e de religião que aí colocaram as professoras!” (Sade, s/d, p. 19). Em insuperável oposição ao moralismo virtuoso de Rousseau em *Julie ou a Nova Heloisa*, Sade não se furta a celebrar as “divinas leis do prazer” como os únicos comandos a serem incondicionalmente reconhecidos e praticados como modo de vida.

A julgar por suas ações libertinas, a diabólica Madame de Merteuil de Laclos pertence, com efeito, à mesmíssima linhagem das heroínas sadianas. Ao colocar em prática suas polêmicas teses “filosóficas”, ela age metodicamente de acordo com diretrizes adquiridas através de profundas e meticulosas reflexões – as quais fazem de sua autora, ao mesmo tempo, sua “própria obra” (Laclos, 1971, p. 149). “Dor e prazer, tudo observei com exatidão, e só via nas diversas sensações fatos a serem recolhidos e meditados” (Laclos, 1971, p. 150). Deste modo, ao contrário do comportamento esperado da maioria das mulheres, suas inúmeras aventuras amorosas não se pautam nem pela espontaneidade das puras emoções, nem pelas imprevisíveis contingências do acaso, e sim pela mais sistemática e precisa maestria. “Estudei nossos costumes nos romances, nossas opiniões nos filósofos, procurei até nos moralistas

mais severos o que exigiam de nós, e assegurei-me assim do que se poderia fazer, do que se devia pensar e do que era preciso parecer” (Laclos, 1971, p. 151). Em sua ilustrada negação do amor romântico, Madame Merteuil faz do culto à libertinagem não apenas seu maior estandarte, quanto sua própria finalidade de vida. Com Sade, ela postula: “O amor é, como a medicina, tão somente a arte de ajudar a natureza” (Laclos, 1971, p. 33).

Ao menos a princípio, seu ex-amante, o Visconde de Valmont, é movido pelos mesmos mandamentos do prazer erótico instrumentalizado pela razão iluminista. Referindo-se à índole incorrigivelmente celerada deste dândi ilustrado, Laclos esboça os traços de sua alma libertina: “Ainda mais falso e perigoso do que amável e sedutor, nunca (...) deu ele um passo ou disse uma palavra sem ter um projeto, e nunca teve projeto que não fosse desonesto ou criminoso” (Laclos, 1971, p. 31). Tanto quanto a lúbrica Madame Saint-Ange e o debochado Dolmancé de Sade, sua conduta provém da metódica operacionalização de princípios racionais. Pois Valmont “sabe calcular tudo o que um homem pode permitir-se em matéria de horrores sem se comprometer; e para ser cruel e mau sem perigo escolheu suas vítimas entre as mulheres. Não me detenho a contar as que seduziu; mas quantas terá levado à perdição?” (Laclos, 1971, p. 31). Seja como frio estrategista ou fanático colecionador de corações, este infame apaixonado, *à la* Don Juan, não se furta a lançar mão dos mais espúrios artifícios para atrair, enganar e por fim submeter suas inúmeras vítimas.

Dentre todas elas, a mais instigante é, ao mesmo tempo, a menos afortunada: a fiel e virtuosa Madame de Tourvel. Tomado pelo desassossego de uma paixão fulminante, Valmont escreve a Merteuil: “Só tenho uma ideia; penso nela durante o dia, sonho com ela à noite. Tenho necessidade de possuir essa mulher para redimir-me do ridículo de estar enamorado por ela. Pois a que leva um desejo contrariado? Ó gozo delicioso! Imploro-te para minha felicidade e principalmente para meu sossego” (Laclos, 1971, p. 24). Obscado pela ideia não apenas de possuir, quanto de macular e até de destruir a honra da mulher desejada, Valmont é inflamado pelo mesmo *pathos* da corrupção que anima os anti-heróis sadianos. “Longe de mim a ideia de destruir os preconceitos que a obsedam: aumentarão minha felicidade e minha glória. Que acredite na virtude, mas que a sacrifique por mim” (Laclos, 1971, p. 28). Deste modo, enquanto libertinos viciosos como Don Juan irão buscar a felicidade sob a égide das “paixões ativas”, românticos virtuosos como Saint-Preux ou Madame de Tourvel irão colocar à prova seus benefícios e recompensas, preferindo ao turbilhão das emoções violentas o sóbrio e tranquilo sentimento

de agir em conformidade com o dever e os bons costumes. Portanto, diante da estudada apologia ao amor encenada por Valmont, Tourvel chama atenção para as inevitáveis mazelas de suas “terríveis borrascas”.

*“Isso a que chamais felicidade não passa de um tumulto dos sentidos, uma tempestade de paixões, cujo espetáculo atemoriza, mesmo quando contemplado da praia. Ah! Como enfrentar essas tempestades? Como ousar embarcar num oceano coberto de destroços de mil naufrágios? E com quem? Não, senhor, eu fico em terra: adoro os laços a que ela me prendem. Não desejaria rompê-los, ainda que o pudesse; e se não os tivesse, apressar-me-ia em criá-los”* (Laclos, 1971, p. 102).

Modelo de correção e bom senso, esta dedicada senhora não pretende lançar-se levemente ao encaicho de “uma felicidade comprada ao preço da razão” (Laclos, 1971, p. 93). Aliás, conforme ela própria questiona, aquilo que Valmont se refere como felicidade, não seria, em última instância, um mero “delírio da vaidade” provocado pela “embriaguez dos sentidos”? Neste ponto, Madame de Tourvel – com Rousseau e contra Sade – é bastante assertiva ao condicionar a própria possibilidade de ser feliz à diligente prática das ações virtuosas. “Amada e estimada por um marido que amo e respeito, meus deveres e prazeres juntam-se no mesmo objeto. Sou feliz, devo sê-lo. Se existem prazeres mais vivos, não os desejo. Não os quero conhecer” (Laclos, 1971, p. 102). Aqui, na contramão do programa libertino, o binômio virtude-felicidade manejado por Laclos tem o mérito de depurar o desejo de seus aspectos negativos ou destrutivos, promovendo as pazes entre a razão e a sensibilidade, o *dever* e o *prazer*. No limite, Tourvel encarna, em sua própria figura, a tentativa de sustentação desta síntese impossível.

Vale lembrar que a despeito das boas intenções, suas forças não conseguem resistir por muito tempo aos arroubos dissimuladamente românticos do implacável visconde. “Conquistar é nosso destino e cumpre realizá-lo” (Laclos, 1971, p. 23). Ao fim da estória, as tempestuosas paixões insufladas como fenômenos da natureza acabam levando a melhor sobre as virtudes conscienciosamente cultivadas na estufa dos bons hábitos. Com efeito, Madame de Tourvel é apenas mais uma vítima do inescrupuloso deboche dos libertinos. No entanto, seu derradeiro infortúnio se passa quase ao mesmo tempo que o de seus terríveis algozes. Deste modo, seja como desdobramento de ideias e ações viciosas, seja como previsível consumação de uma fatalidade anunciada desde o início da trama, o destino de Merteuil e Valmont não é dos mais auspiciosos. Até por isso, pode-se dizer que *As relações perigosas* retomam e atualizam a severa

condenação a Don Juan e à sua estirpe de sedutores, constituindo-se em um autêntico romance libertino visto sob uma ótica irredutivelmente moralista – ainda que laica. Pois, se por um lado, as cartas trocadas entre Merteuil e Valmont expressam as ideias perfeitamente racionais de seus autores, por outro, sua hedionda conduta moral é, ao fim e ao cabo, sentenciada e rigorosamente punida pelo triste final reservado a ambos: desmascarada, Madame de Merteuil tem o rosto desfigurado e a vaidade destruída, ao passo que o Visconde de Valmont é morto em duelo pelas mãos do romântico cavalheiro Danceny. Não por acaso, o livro se encerra com a formulação que bem pode ser tomada como o grande ensinamento moral das cartas:

*“Quem deixaria de estremecer pensando nas desgraças que pode causar uma só relação perigosa! E quantas mágoas se evitariam refletindo mais nisso! Que mulher não fugiria às primeiras palavras de um sedutor? Que mãe poderia, sem tremer, ver outra pessoa que não ela falar à sua filha? Mas estas reflexões tardias só nos ocorrem depois do acontecimento; e uma das mais importantes verdades, como também uma das mais geralmente reconhecidas, permanece abafada e sem utilidade no turbilhão de nossos costumes incoerentes”* (Laclos, 1971, p. 319).

### A eterna raça Juan

Fato é que as dores e delícias das “relações perigosas” – que surgem e se dissipam em meio ao “turbilhão dos costumes incoerentes” – não são, de forma alguma, prerrogativas do século XVIII – ainda que a disputa entre libertinos e moralistas seja recorrente neste período. Pelo menos desde o primeiro século da era cristã, o jogo da sedução tem exercido seu fascínio sobre iniciantes e veteranos. Assim, retrospectivamente, Ovídio pode ser considerado o primeiro “Don Giovanni” da história, já que seu tratado sobre *A arte de amar* se encarrega não apenas de ensinar, quanto ainda de persuadir seus leitores à prática do amor sensual – para além da ignorância e dos preconceitos infundados de seu tempo. No entanto, é somente no século XVII que Don Juan irá receber um nome e um destino dignos de sua estirpe – esta raça “misteriosa” e “eterna” à qual “Deus não deu o mundo, mas permitiu que o diabo lhe desse” (Aurevilly, 2001, p. 94). Deste modo, com Tirso de Molina e Molière, “o burlador de Sevilha” será apresentado como nada menos que *protegé*, ou pior, como símile do próprio demônio. Por sua decidida afronta

aos canônes eclesiásticos, bem como às prescrições morais deduzidas de seus mandamentos, a sina deste incorrigível sedutor será ainda mais terrível que a morte: purgar eternamente seus pecados no inferno. Este, por sinal, é o ensinamento maior das versões barrocas concebidas sob a atmosfera rigorosa e conservadora da contrarreforma.

No século XVIII, contudo, a imagem do libertino irá sofrer mudanças substantivas, na medida em que o repúdio às superstições e preconceitos religiosos vai de par com uma visão de mundo progressista, racional e irreduzivelmente laica, alinhada com o espírito das Luzes (Novaes, 1996). Assim, enquanto Sade fará da libertinagem o pivô de uma ordem social indissoluvelmente secular e republicana, Laclós, por seu turno, promoverá a sumária condenação de seus adeptos com base em critérios rousseauístas como a moral, o caráter e a virtude. Seja como for, um século mais tarde, autores como Stendhal e, sobretudo Kierkegaard, irão reconsiderar e enfim redimir os aspectos negativos do furor sensual de Don Juan, mediante a entronização de sua figura como herói romântico por excelência. Ao colocar sua própria vida a serviço das leis universais que regem simultaneamente a natureza, o amor e a arte, Don Juan promove o imperativo categórico do prazer incondicional como o núcleo denso de seu pulsante “erotismo musical” (Kierkegaard, 1992).

O século XX, no entanto, surge sob o signo do anúncio nietzschiano da morte de Deus, trazendo consigo o fim das verdades, valores e julgamentos absolutos. Don Juan deixa, pois, de ser apresentado como avatar diabólico (séc. XVII), porta-voz da libertinagem (séc. XVIII) ou força da natureza (séc. XIX), mas como um defectível ser de angústia, carência e desejo. Desta significativa virada antropológica resultam interpretações tão interessantes quanto fecundas. Como a de Michel Foucault, por exemplo. Chamando atenção para a passagem da *libertinagem* à *perversão*, o filósofo retrata Don Juan como a personificação de uma certa “natureza desviada” ou, em outras palavras, como um personagem complexo, “transpassado, independentemente de si mesmo, pela tenebrosa folia do sexo” (Foucault, 2007, p. 46). Segundo o autor, sua existência desafia, a um só tempo, os dois grandes sistemas de regras concebidas para reger o erotismo no Ocidente: a lei das alianças e a ordem dos desejos. Ao destacar os nexos subterrâneos entre os aspectos psicológicos, éticos e políticos envolvidos na configuração dos dispositivos que normalizam a partilha do desejo, Foucault oferece importantes subsídios para se reavaliar a conduta eminentemente *perversa* de Don Juan à luz de uma teoria social informada pela psicanálise.

Importa notar que antes de Freud, a noção de perversão era derivada das ciências médicas, sendo compreendida como uma simples doença ou

patologia – isto é, como anomalia proveniente de uma degeneração do sistema nervoso central. Até o final do século XIX, portanto, toda conduta sexual que não visasse objetivamente à reprodução era considerada “perversa”, uma vez que poderia colocar em risco, no limite, a sobrevivência biológica da espécie. Desde a publicação dos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, contudo, Freud abre caminho para que o conceito seja revisto e mesmo incorporado à própria condição humana como um elemento intrínseco à sua constituição. Sob esta ótica, a figura de Don Juan passa a representar não mais uma aberração monstruosa, senão a encarnação paradigmática de um desejo não apenas legítimo, como comum a todos os seres *humanos demasiado humanos*: buscar o prazer através da livre gratificação dos sentidos – ainda que para isso seja necessário afrontar as regras estabelecidas como norma de conduta por três das mais sólidas instituições de seu tempo: a igreja, a família e o casamento. Finalmente, menos interessado em um diagnóstico clínico que no irreduzível potencial subversivo e transgressor de Don Juan para a história da sexualidade, Foucault encerra seu breve comentário, delegando aos psicanalistas a tarefa de “se interrogarem para saber se ele era homossexual, narcisista ou impotente” (Foucault, 2007, p. 46-47).

### Giovanni, simplesmente

Na verdade, a propalada impotência de Don Juan é um dos motes da versão de Saramago significativamente intitulada *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* em resposta ao *Don Giovanni, o dissoluto punido* de Mozart. Elaborado a partir do libreto desta última, seu drama cômico satiriza a fonte que a inspira, trazendo para o primeiro plano a discussão sobre a obsolescência das figuras transcendentais e sobrenaturais mobilizadas pela igreja para a gestão de suas doutrinas. Assim é que o núcleo desta nova intriga é representado pelo livro de ocorrências no qual Don Giovanni mantém documentado o nome de cada uma das 2.065 mulheres seduzidas por ele – “com todas as letras, sucessos e circunstâncias” (Saramago, 2005, p. 20). Ao saber de tal infame registro, Dona Elvira resgata e condena o pregnante arquétipo do libertino barroco: “Que horror! O teu patrão, além de traidor, é vaidoso, além de leviano, é indiscreto” (Saramago, 2005, p. 20). Diante da recusa do criado a apagar o seu nome da lista, ela arma uma trama maquiavélica para destruir o livro verdadeiro e, em seguida, substitui-lo por um outro idêntico, porém inteiramente em branco. Pois se Stendhal tem razão quando afirma que “a publicidade é

necessária ao triunfo dos Don Juan, como o segredo ao triunfo dos Werther” (Stendhal, 2007, p. 182), as bravatas de Don Giovanni, permanecendo secretas, no limite, não existiriam. Mas Dona Elvira vai ainda mais longe. Ao desaparecer com as “provas” de tais criminosas conquistas ela liquida de vez com a possibilidade de o lendário sedutor se defender de uma acusação contundente: a de ser impotente e, portanto, nunca ter sido capaz de consumir sexualmente suas aventuras.

Ao deslocar os carrascos de Don Juan do plano divino para o âmbito mundano, Saramago articula sua bem-humorada provocação aos dogmas cristãos em permanente diálogo com uma certa tradição “juanesca” cristalizada nas obras precedentes – e centradas no imperativo do arrependimento para a salvação. Rechaçando a heteronomia dos preceitos religiosos impostos à mão de ferro como conduta de vida, Don Giovanni constata: “A morte dos malvados não é para o inferno que se abre, mas para a impunidade” (Saramago, 2005, p. 43). Deixando evidente sua postura materialista e inexoravelmente profana, o galante sedutor *filosofa*: “Se queres saber a minha opinião, o ser humano é livre para pecar, e a pena, quando a houver, (...) aqui na terra, não no inferno, só virá dar razão à sua liberdade. Nunca se pronunciaram palavras mais vãs do que quando se disse: ‘Deus te dará o castigo’. Seria para chorar se não fosse para rir” (Saramago, 2005, p. 44). Parafraseando Nietzsche e Dostoiévski, Saramago é enfático: “Enquanto existir Don Giovanni, tudo é possível neste mundo” (Saramago, 2005, p. 46). Isso quer dizer que o Don Juan saramaguiano encarna, ao mesmo tempo, todas as possibilidades e limitações inerentes à condição humana – no bom e no mau sentido do termo. Em todo caso, suas ações não podem mais ser reportadas, julgadas e punidas seja pelo céu ou pelo inferno, senão por seus semelhantes – tão imperfeitos e mundanos quanto ele próprio. Porta-voz da autoridade da igreja, o Comendador se vê, portanto, obrigado a reconhecer tanto o anacronismo quanto a ineficácia da “maldição” como “método” corretivo, lamentando a impunidade do “monstro promíscuo” que, sem o menor escrúpulo, teria causado, de um só golpe, a desonra da filha e a desgraça da família: “Vim para amaldiçoar e condenar às penas do inferno o infame que te ofendeu. Mas as maldições parece que já não caem sobre as cabeças de seus culpados e o inferno talvez não exista ou talvez tenha fechado para sempre as suas portas. As chamas apagaram-se, o mal é livre” (Saramago, 2005, p. 73). Ao que Dona Ana replica, sem hesitação: “Enganas-te, pai, o inferno existe mesmo. Don Giovanni não precisará de morrer (...), o inferno será a sua própria vida a partir deste momento” (Saramago, 2005, p. 73).

Privado de seus poderes “sobre-humanos”, Don Juan prova e padece de seu próprio veneno: a burla. Humilhado pela acusação de impotência sustentada pelas mesmas mulheres que um dia enganara, o grande conquistador é despojado, por assim dizer, das armas que tornaram célebre sua reputação. Conforme Dona Ana sustenta, sua propalada virilidade não passa de mito ou fingimento, pois “para matar um velho, Don Giovanni ainda serviu, mas não para levar uma mulher ao paraíso” (Saramago, 2005, p. 74). Perplexo diante do absurdo de tais declarações, “este filho dileto da mentira” (Saramago, 2005, p. 75) custa a acreditar no que ouve. Firmemente disposto a se esquivar de tantos e tão infundados disparates, Don Giovanni recorre ao livro com o registro protocolar de suas façanhas amorosas – que, para sua enorme surpresa, encontra-se completamente vazio. Diante da acusação de serem Dona Elvira e Dona Ana as verdadeiras caluniadoras do ex-amante, esta última contra-ataca: “A tua apregoada vida de sedutor é que é uma falsidade do princípio ao fim, um invento delirante, nunca seduziste ninguém, farejas como um cão fraldiqueiro as saias das mulheres, mas nasceste morto entre as pernas” (Saramago, 2005, p. 75). Outrora comparado a figuras memoráveis como Alexandre, o grande e Sardanapalo, o Don Juan de Saramago se converte, pois, em “Giovanni, simplesmente” (Saramago, 2005, p. 86) – “um pobre homem” a quem roubaram a própria vida, e “em cujo coração não restaria senão a amargura de ter tido e não ter mais” (Saramago, 2005, p. 86).

De certa forma, algo parecido acontece em uma das adaptações menos conhecidas do mito de Don Juan: o filme *O olho do diabo*, de Ingmar Bergman. Rodada em 1960, a película tem início com a citação de um suposto provérbio irlandês apropriado como pretexto para o enredo da trama: “A pureza de uma mulher é um terçol no olho do diabo”. Assim é que nosso incorrigível *flâneur* amoroso tem sua estreia cinematográfica na condição de trunfo de Satã acionado para seduzir a virtuosa filha de um homem religioso – cuja castidade é responsável pela terrível mácula no orgulhoso semblante satânico. Trazidos à terra, Don Juan e o criado Pablo conseguem se infiltrar na casa do pastor, dando início então à operação diabólica. Conforme previsto, a jovem não resiste à tentação, entregando-se, por fim, aos arroubos do mítico amante. Entretanto, na contracorrente de um histórico de mais de 500 anos de trapaças, infâmias e conquistas, o inesperado acontece: Don Juan, o poderoso avatar da libertinagem, *se apaixona* – e o que é pior, *sofre* por isso. Transfigurado pela paixão – e fazendo o papel tradicionalmente desempenhado pelas vítimas de sua luxúria –, ele chega ao ponto de abrir mão de seu único amor verdadeiro: o *amor-próprio*. “Eu te amo. Tenha piedade de mim. Eu lhe imploro. Deixe-me

por um instante acreditar que você tem algum tipo de sentimento por mim. Minta se for preciso. Acreditarei em você”. Aqui, o *sujeito* é também o *objeto* da sedução desencadeada por ele – eis a terrível maldição do amor-paixão, e o grande tormento dos libertinos apaixonados.

Seja como for, não obstante o êxito da traição, o olho do diabo permanece inflamado. O que afinal teria dado errado? Como diz Saramago, o inferno teria perdido seus poderes sobre a humanidade? É então que o próprio diretor soluciona o enigma, encerrando o filme com um epílogo bastante elucidativo: ao ser interrogada pelo noivo, a moça nega veementemente sua ilícita aventura com Don Juan. Neste instante, como em um passe de mágica, a infecção na pálpebra satânica desaparece! E a lição desta curiosa fábula moral não poderia deixar de ser outra: demoníaco não é o sexo, nem mesmo a infidelidade conjugal, mas o engano e a mentira que, não raro, a circunscrevem. Portanto, ter a coragem e a responsabilidade de agir de acordo com o próprio desejo se converte no verdadeiro atentado contra o mal radical – representando, por isso, o incurável “terçol” no olho do diabo.

### Referências Bibliográficas

- Benjamin, Walter. *Rua de mão-única: Obras escolhidas, volume II*. Tradução: Rubens Rogrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- Biet, Christian. *Don Juan: Mille et trois récits d'un mythe*. Paris: Gallimard, 1998.
- Bretas, Aléxia. “Don Juan, herói da modernidade”. *Rapsódia* (4), 2008, pp. 141-154.
- D'aureville, Barbey. *Le Plus Bel Amour de Don Juan*. Paris: Libretti, 2001.
- Foucault, Michel. *A história da sexualidade I: A vontade de saber*, Ed. Graal, 2007.
- Kierkegaard, Sören. “Diário de um sedutor”, in: *Kierkegaard*. Col. Os pensadores. Tradução: Carlos Grifo. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Either / Or: A Fragment of Life*. London: Penguin Books, 1992.
- Laclos, Choderlos. *As relações perigosas*. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- Molière. *Don Juan, o convidado de pedra*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- Nietzsche, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- Novaes, Aduino (org). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- O Olho Do Diabo. Direção: Ingmar Bergman, 1960. São Paulo: Versátil. 1 DVD (87 min). Preto e branco. Tradução de: *Djävulens öga*.
- Ovídio. *A arte de amar*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Júlia ou a nova Heloisa*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- Saramago, José. *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- Stendhal. *Do amor*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Madri: PML Ediciones, 1995.



Esta revista foi composta em  
Berkeley Oldstyle Book,  
miolo impresso em papel offset 75g/m<sup>2</sup>,  
capa em cartão supremo 250g/m<sup>2</sup>,  
na gráfica J.Sholna, em março de 2015.