

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Amanda Barros de Melo

ENTRE A FICÇÃO E A CRÍTICA: o donjuanismo na obra de Urbano

Tavares Rodrigues

Recife
2017

AMANDA BARROS DE MELO

**ENTRE A FICÇÃO E A CRÍTICA: o donjuanismo na obra de Urbano
Tavares Rodrigues**

Apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco para a obtenção do grau de
Doutor (a) em Teoria da Literatura.

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

M528e Melo, Amanda Barros de
 Entre a ficção e a crítica: o Donjuanismo na obra de Urbano Tavares
 Rodrigues / Amanda Barros de Melo. – Recife, 2017.
 153 f.

 Orientador: Antony Cardoso Bezerra.
 Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
 Artes e Comunicação. Letras, 2017.

 Inclui referências.

 1. Urbano Tavares Rodrigues. 2. Crítica. 3. Conto. 4. Ficção. 5.
 Donjuanismo. I. Bezerra, Antony Cardoso (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-98)

AMANDA BARROS DE MELO

**ENTRE A FICÇÃO E A CRÍTICA: O Donjuanismo na Obra de
Urbano Tavares Rodrigues**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em TEORIA DA LITERATURA em 7/3/2017.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Ricardo Postal
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a. Ivanda Maria Martins Silva
LETRAS - UFRPE

Prof. Dr. Newton de Castro Pontes
LETRAS - URCA

Recife – PE
2017

Aos meus pais e avós maternos, com
vocês eu aprendi o Amor; A Leonardo,
por toda a Vida; A Abinair,
por transformar meu tédio em melodia.

AGRADECIMENTOS

A Deus, a quem eu devo tudo o que sou e o que vier a ser.

Ao Professor Antony C. Bezerra, por me ensinar desde a graduação, pelo incentivo à pesquisa, pela orientação para a tese e para a vida, pela paciência, pela bondade, retidão e generosidade exemplares para mim.

A minha família, pelo apoio incondicional aos meus estudos.

Ao professor Ricardo Postal, pelas sábias indicações durante a qualificação; elas mudaram meu projeto inicial e se revelam em boa parte do que essa tese se tornou.

Ao professor Anco Márcio, pelos questionamentos que tanto iluminaram meu texto e provocaram minha reflexão.

Aos bons amigos que tenho, sempre dispostos a dividir dores e alegrias nesse percurso.

Aos que compõem o Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE, pela oportunidade tão sonhada de ser parte dele como aluna.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos.

«...porque o amor é forte como a morte...»
(CANTARES 8.6)

RESUMO

O escritor português Urbano Tavares Rodrigues militou tanto na produção ficcional, quanto na atividade crítica. Em ambas as esferas, é detectável um elemento recorrente: o donjuanismo. Articulando a leitura das duas primeiras composições literárias acerca do mito de Don Juan (as peças de teatro redigidas por Tirso de Molina e por Molière) às discussões empreendidas por analistas em torno da personagem (por Rodrigues, inclusive), propomos a investigação de um corpus de contos e de ensaios críticos do autor. Nosso intuito é observar em que medida a essência do mito permanece ou se refaz no contexto -- português -- em que as obras se inserem e quais as implicações decorrentes. Para tanto, contemplamos desde a primeira publicação de Rodrigues, de 1952, até uma das últimas, de 2003. Os contos, particularmente, são organizados por meio dos temas recorrentes na obra do autor, a saber: amor, morte, sexo, erotismo e a mulher. Tais fatores são discutidos por meio do comentário às narrativas, com a abertura a contribuições de mais de uma vertente Estudos Literários (com importância particular à Filologia). Percebe-se, em todo o curso da investigação, a convergência entre o projeto crítico e ficcional do autor, assim como a permanência, ainda que recriada, do mito de Don Juan.

PALAVRAS-CHAVE: Urbano Tavares Rodrigues. Crítica. Conto. Ficção. Donjuanismo.

ABSTRACT

The Portuguese writer Urbano Tavares Rodrigues campaigned for both fictional production and critical activity. In each area, a frequent element is detectable: the donjuanismo. Linking the first two reading literary writings about Don Juan's myth (the plays written by Tirso de Molina and Molière) to the undertook discussions by analysts around the character (by Rodrigues), we propose the investigation of a corpus of short stories and critical essays of the author. Our intent is to observe to what extent the essence of the myth remains or remakes itself in the context – Portuguese – in which the writings insert themselves and what are the resulting implications. For this purpose, we include since the first Rodrigues' publication, from 1952 until one of the last, from 2003. The short stories, especially, are organized through recurring themes on the author's work, namely: love, death, sex, eroticism, and the woman. These facts are discussed through the comments to the narratives, opening to contributions of more than one literary studies strand (with particular relevance to Philology). It is realized, throughout the whole course of its investigation, the convergence between the author's critical and fictional project, as well as the permanence, although recreated, of Don Juan's myth.

KEYWORDS: Urbano Tavares Rodrigues. Criticism. Short stories. Fiction. Donjuanismo.

RESUMEN

El escritor portugués Urbano Tavares Rodrigues militó tanto en la producción ficcional como en la actividad crítica. En ambas esferas, un elemento recurrente es detectable: el donjuanismo. Articulando la lectura de las dos primeras composiciones literarias acerca del mito de Don Juan (las piezas de teatro redactadas por Tirso de Molina y por Molière) a las discusiones llevadas a cabo por los expertos en torno al personaje (por Rodrigues, incluso), se propone la investigación de un corpus de cuentos y ensayos críticos del autor. Nuestro objetivo es observar en qué medida se mantiene la esencia del mito o se rehace en el contexto – portugués – en que las obras se insertan y cuáles son las implicaciones decurrentes. Por lo tanto, contemplamos desde la primera publicación de Rodrigues, de 1952, hasta una de las últimas, de 2003. Los cuentos, en particular, son organizados por medio de los temas recurrentes en la obra del autor, a saber: amor, muerte, sexo, erotismo y la mujer. Estos factores se analizan mediante la revisión de las narrativas, con apertura a las contribuciones de una vertiente más de Estudios Literarios (con especial énfasis en Filología). Se observa, durante todo el curso de la investigación, la convergencia entre el proyecto crítico y de ficción del autor, así como la permanencia, aunque recriada, del mito de Don Juan.

PALABRAS CLAVE: Urbano Tavares Rodrigues. Crítica. Cuento. Ficción. Donjuanismo.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	URBANO TAVARES RODRIGUES: UMA PERSONALIDADE EM SEU TEMPO	13
2.1	QUESTÕES PRELIMINARES	13
2.2	SOBRE O AUTOR	16
3	O MITO DE DON JUAN E A CRÍTICA RODRIGUIANA	31
3.1	A PERSONAGEM REVISITADA	35
3.1.1	<i>El Burlador de Sevilla</i>	37
3.1.2	<i>Don Juan</i>	44
3.2	O DON JUAN NA CRÍTICA DE URBANO TAVARES RODRIGUES	54
4	A PRODUÇÃO FICCIONAL DE RODRIGUES: O EROS PULSANTE	65
4.1	O EROTISMO	69
4.2	AMOR, SEXO E MORTE	73
4.3	A MULHER	116
5	ENTRE O DITO E O FEITO: PERSPECTIVAS FINAIS	135
	REFERÊNCIAS	146

1. INTRODUÇÃO

A escolha de um autor literário ou teórico por determinado investigador advém de uma postura subjetiva em que o gosto particular, a sensibilidade, a inteligência e a erudição se combinam em graus variáveis, resultando em um trabalho formal, que deverá partilhar de critérios estabelecidos por instituições às quais este investigador se filia. Esses são alguns fatores condicionantes de toda pesquisa acadêmica. Também o tempo nos limita, assim como questões de acesso a materiais ou, até mesmo, de ordem geográfica, em se tratando de autores estrangeiros, como é o nosso caso. As limitações são inevitáveis, mas nos conscientizam de que todo recorte é um tratamento específico de um caminho num labirinto maior. Afinal, a arte se desdobra, se atualiza de sentidos, se reveste de novos significados em diferentes conjunturas; é talvez infinita, enquanto nossa posição é sempre finita e condicionada historicamente.

Urbano Tavares Rodrigues completaria, em 2013, ano de sua morte, sessenta e um anos de carreira literária. Foi um escritor cuja obra tem relevância por, entre outros fatores, conferir ao autor o reconhecimento que se traduziu no recebimento de diversos prêmios literários, a saber: Prêmio Ricardo Malheiros com a obra **Uma pedrada no charco** (1958); prêmio dos leitores pela obra **Nus e suplicantes** (1960); prêmio da Imprensa Cultural (apreendido pela censura) com a obra **Imitação da felicidade** (1966); prêmio Aquilino Ribeiro com a obra **Fuga imóvel** (1982); prêmio Fernando Namora pelo livro **Violeta e noite** (1991), entre outros. Além disso, mais de vinte obras ficcionais suas foram reeditadas; inclusive, em 2007, começaram a ser publicadas em Portugal volumes de “Obras completas”. Vale, ainda, ressaltar o fato de Rodrigues ter publicado livros quase anualmente até a morte, o que denota a vivacidade de uma ativa produção intelectual e artística deste escritor inquieto e profícuo.

Nesta pesquisa, desejamos evidenciar de que modo o mito de Don Juan e, sobretudo, o donjuanismo (conceito trabalhado por Rodrigues) reaparecem em sua

produção ficcional. Não apenas como conferência, mas observando em que medida a essência do mito permanece ou se reinventa, e o quanto a crítica feita por Rodrigues à Literatura Portuguesa se alinha ou não à sua ficção. A figura do Don Juan surge na Literatura Europeia no século XVII, em tempos de Contrarreforma, como resposta a um mundo de dúvidas, proibições e limitações advindas da forte presença da religião cristã; mais especificamente do poder que a Igreja Católica exercia. As personagens de Rodrigues surgem no século XX em meio à repressão política de um sistema ditatorial. Portanto, também como resposta a um mundo em que as liberdades são suprimidas por instâncias sociais. O mito aparece como tentativa de resposta a questões primordiais do ser humano, como, por exemplo, a compreensão da existência e do mundo em que vivemos. E, pelo seu caráter plural, o mito do Don Juan não se esvaziou com o passar dos séculos; pelo contrário, se ressignificou, tomou novas cores, adquiriu novos nuances, mas, na maioria dos casos, manteve sua essência de profunda liberdade. O mito de Don Juan parece trazer para si as principais preocupações de cada época em que surge, e por isso nosso trabalho visa contribuir com o conhecimento sobre o Portugal do século XX retratado nas obras de Rodrigues como também para a Teoria da Literatura.

Nossa postura nesta pesquisa segue aquilo que Auerbach, em sua **Introdução aos estudos literários** (1970), postula como exemplo de método crítico adequado:

“somente quando o texto em exame estiver inteiramente reconstruído, em todos os seus pormenores e no conjunto, é que se deve proceder às comparações” (AUERBACH, 1970, p. 41). O autor acreditava numa combinação coerente dos elementos que envolvem um ou mais textos literários e que os resultados poderiam inclusive, a partir dos textos, oferecer informações sobre o escritor, sua época, e sobre o desenvolvimento de seu pensamento na vida e na arte. Não perdendo de vista essa diretriz, dividimos este trabalho em quatro capítulos. O primeiro apresenta o contexto em que Rodrigues se inseriu e como ele o vivenciou desde a infância até a sua morte. O segundo traz uma revisão do mito de Don Juan, o recorte das duas primeiras obras de que se tem notícia, assim como a crítica de Rodrigues sobre a presença do mito na Literatura Portuguesa.

No terceiro, faz-se uma análise da produção ficcional de Rodrigues organizada a partir de matérias recorrentes em sua obra, todas elas articulados, compondo o que se acredita ser a personalidade literária do autor. E, no quarto, promove-se a exposição do modo como a ficção e a crítica rodriguiana relacionadas ao mito do Don Juan se cruzam e entrelaçam.

Nosso objetivo é gerar uma visão do autor, a partir de sua própria produção ficcional e crítica, pois o conhecimento e reconhecimento de sua obra ainda é pequeno se comparado à quantidade e qualidade de seus textos. Nesse mesmo intento, desejamos promover a fortuna crítica de sua obra e contribuir para os estudos acadêmicos sobre o donjuanismo.

2. URBANO TAVARES RODRIGUES: UMA PERSONALIDADE EM SEU TEMPO

2.1 QUESTÕES PRELIMINARES

Quando se fala em contexto, surgem diversas dúvidas acerca de tal lexema. O mundo moderno, com todos os seus questionamentos e relatividades, nos impele a uma espécie de ceticismo geral sobre todas as coisas. Portanto, torna-se necessária à prática intelectual uma descrição pormenorizada daquilo que se postula. Nesta pesquisa, compreende-se o contexto como uma conjuntura, nos termos da Nova História, em que concorrem valores culturais, morais, filosóficos, religiosos, bem como aspectos políticos, sociais e históricos. Dentro deste todo é que pretendemos inserir nossa pesquisa literária e crítica, pois, como bem afirma Burke (1992, p. 15), “só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra.” Nesse sentido, adentrar o contexto de Portugal no século XX é tarefa fulcral na compreensão da obra de Urbano Tavares Rodrigues.

Antes, porém, nos parece sensato evidenciar de que maneira “cremos” na História; ou melhor, nas narrativas históricas. Concordamos com Hayden White (2001, p. 98), quando define as narrativas históricas como “ficções verbais cujos conteúdos são tão *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências.” O autor acredita que tanto o escritor de um romance quanto o historiador “desejam oferecer uma imagem verbal da realidade” (WHITE, 2001, p. 138); logo, não seriam conflitantes suas “verdades”, e sim, seus objetivos e intenções. Para ele,

o próprio uso da linguagem implica ou acarreta uma postura específica perante o mundo que é ética, ideológica, ou política de um modo mais geral: não apenas toda interpretação, mas também toda linguagem, é contaminada politicamente. (WHITE, 2001, p. 145.)

Encarando a literatura como um fenômeno humano, não podemos ignorar suas “razões sociais” e também individuais; afinal, nesse processo, a figura do autor e suas motivações devem ser levadas em consideração se pretendemos conferir um caráter coerente e plausível ao nosso estudo. Dessa forma, como bem coloca Candido (2006, p. 25), “os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo.” Em se tratando de um escritor como Urbano Tavares Rodrigues (que, declaradamente, assume sua produção literária na condição de parte de um projeto político militante contra as injustiças sociais), como poderíamos nos furtar a encarar a sua obra como produto de uma mente individual que repercute necessidades coletivas?

De acordo com Adorno,

o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística. (ADORNO, 2003, p. 67.)

Podemos depreender nesta passagem uma coerência em conjunto com o exposto por White (2001); em se tratando de fenômenos, antes de tudo, linguísticos, a compreensão de sua forma é fundamental para perceber os objetivos intrínsecos à obra assim como suas nuances e riquezas, situando-a na singularidade de seu autor, rejeitando, deste modo, imprecisões e equívocos advindos das generalidades e omissões. Outro ponto a se considerar é que, antes de tudo, devemos partir do texto; é ele que deve guiar e suscitar as análises e conjecturas. É através dele que podemos clarificar o contexto em que se insere a obra e em que medida ela o reafirma e o rejeita. Pois “o paradoxo do romance é o de toda obra de arte: ela é irreduzível a uma realidade que, entretanto, traduz” (ZÉRAFFA, 1974, p. 13), não se esgota, por conseguinte, a obra em seu contexto. O autor também acredita que “é sempre o individual que toma e dá a

medida do social” (ZÉRAFFA, 1974, p. 41) e que mesmo autores que privilegiam uma visão de mundo em que dominam o incerto e o casual não excluem o social. Sendo assim, também em obras aparentemente desprovidas de reflexões sobre seu contexto, há, ali, a presença deste por via da negação.

Ainda sobre essa questão, ressalte-se Luiz Costa Lima em “Por que Literatura”, (1966, p. 37) quando afirma que “as filiações e definições históricas de um autor ou de um período não podem forjar sozinhos o seu julgamento”. Para o teórico, a sobrevivência do objeto estético fora de seu contexto de origem prova que o artista superou-se a si mesmo, em suas palavras, “ultrapassar-se, porém sem se negar.” (1966, p. 35). Logo, nossa postura aqui não é a de simplesmente enquadrar o texto provando sua ligação com as experiências do autor e sua história, mas a de, a partir de seu contexto, iluminar a singularidade de seu projeto estético, na ficção e na crítica.

Também é importante não ignorar o fato apontado por Wolfgang Iser (1983), para quem a ficção se configura como um ato de fingir, que por si só já é transgressor, a partir do momento que há uma “repetição” da realidade. No entanto, essa “repetição” se dá através do imaginário, que perde seu caráter difuso para se converter em determinação; segue-se outra transgressão: a do imaginário. Por consequência, sendo a ficção algo transgressor, suas implicações vão além do contexto que encerra. Nesse sentido, cumpre assinalar nosso propósito de vincular o presente estudo à dimensão da Filologia, tomando a disciplina em sua faceta ampla. O texto é entendido como “um depósito da experiência humana” (STEGAGNO-PICCHIO, 1979, p. 220) e o trabalho se orienta a partir da “restituição textual e da reconstrução da personagem-autor, da sua palavra individual, da sua língua e estilo *dentro* da língua do tempo” (STEGAGNO-PICCHIO, 1979, p. 215).

Para nós, está evidente que a literatura não se pode alhear de sua natureza humana e social, como também o método filológico esclarece da melhor maneira as forças que movem a arte literária. À vista disso, cumpre a nós compreender o grau de

envolvimento do autor com o seu meio, seja enquanto testemunha ou recriador dessa realidade através de sua ficção. Sobre essa dimensão, Candido (2008, p. 33) afirma que

dois ângulos principais que regem a visão do escritor, condicionando a sua arte de escrever: ou investiga a realidade como algo subordinado à consciência, — que envolve tudo e fica em primeiro plano, — ou põe a consciência a serviço de uma realidade considerada algo existente fora dela. Um ângulo de subjetivismo, outro de objetividade, que se combinam segundo os mais vários matizes mas não passam essencialmente de dois. [...] As obras mais completas são em geral as que manifestam simultaneamente os dois aspectos da realidade — o interior e o exterior — tratados, porém, como se o romancista houvesse estabelecido com o seu material uma relação de sujeito e objeto.

Nesse caminho, almejamos a compreensão da realidade exterior a Rodrigues para compreender o tratamento que este dá àquela. Elucidando seu método criativo, esperamos chegar a uma efetiva e esclarecedora teorização do seu trabalho crítico e ficcional.

2.2 SOBRE O AUTOR

Urbano Tavares Rodrigues nasceu no dia 6 de dezembro de 1923, em Lisboa, filho de grandes proprietários agrícolas do Alentejo. De acordo com suas palavras,

Desde pequeno, primeiro por sentimento espontâneo de rebeldia, depois por defesa da dignidade e da qualidade humana, que o fascismo negava e destruía, reduzindo a bajuladores ou a carneiros os cidadãos deste nosso País, com exceção dos que ousavam afrontá-lo (e que bem caro pagavam a sua verticalidade), desde pequeno, dizia, que me habituei a detestar a palavra “autoritarismo”. (RODRIGUES, 1975, p. 221.)

Rodrigues cita **Dom Quixote** como uma de suas primeiras experiências de leitura na infância e reitera como essa experiência o fez aprender a enxergar o outro. Em suas palavras:

nascido na burguesia rural alentejana, com parentela rica, de tradições antifascistas e saudosista da legalidade democrática, mas conservadora em matéria social, hesitei radicalmente, aos 13 anos – primeira crise – entre Deus e o Socialismo, sem outra alternativa. Como tantos na minha geração. (RODRIGUES, 1975, p. 16.)

Aqui se anuncia um aspecto de sua produção ficcional, a descrença em um deus que pudesse amenizar os sofrimentos ou as mazelas humanas. Tal visão se configura na expressão, por vezes, de um abandono existencial, fadado às injustiças, assim como a prevalência do amor e da liberdade como fontes de plenitude existencial. Nesse duplo, não contraditório, mas complementar, Rodrigues desenvolve boa parte de sua obra.

Na época de seu nascimento, a república havia fracassado, os operários estavam desiludidos com as promessas não cumpridas e a instabilidade política e econômica gerada pela mudança sucessiva de modos de governo já se alastrava, resultando no golpe militar de 28 de maio de 1926, ou a chamada “Revolução Nacional”, como os militares o preferiram nomear. Trata-se de regime antiliberal por natureza, essencialmente repressivo das liberdades individuais e pouco interessado em manifestações artísticas, principalmente naquelas em que o livre pensar era estimulado ou nas quais se refletia criticamente sobre questões atuais.

Nessa mesma década, formava-se o Partido Comunista Português (PCP), também suprimido, num primeiro momento, pelos militares; com muitas tensões internas, veio a reorganizar-se efetivamente na década de 40. Ao partido, Rodrigues aliou-se por identificação ideológica e política; sua expressão do comunismo, a partir da compreensão nebulosa que se tinha do comunismo sanguinário da União Soviética, era a expressão da revolta contra a exploração e a desigualdade sociais, numa época em que a repressão e as injustiças eram notas dominantes na sociedade portuguesa, mas também no espaço do socialismo. Segundo Neves (2010, p. 16), “o comunista não reconhece fronteiras, a sua pátria é a Pátria do Homem”. Sabemos que não cabe apenas à ideologia comunista esse pensamento, mas a afirmação caracteriza bem o espírito confessado e vivido por Rodrigues, seja pelas suas viagens pelo mundo, dando vazão a originais

relatos de viagens e crônicas, assim como a tendência universal de sua produção ficcional e crítica.

Paralelamente, o que se via, como projeto, era a classe operária transformada em “sujeito universal no processo de luta social [...], a emancipação da classe operária era a emancipação da própria nação” (NEVES, 2010, p. 91). Na literatura de Rodrigues, essa premissa torna-se manifesta na criação de personagens que almejam por uma libertação que nem sempre se consegue. De todo modo, é incontestável que os ideais libertários e sua valorização são um axioma de sua obra.

A defesa da cultura foi um dos grandes apelos comunistas em Portugal, o que resultou em “patrimonialização da cultura”; ou seja, ela tornou-se instrumento para uma revolução que deveria ser realizada através da intervenção do intelectual. Sua função seria massificar a cultura, ou seja, educar culturalmente as massas. Outro aspecto caro aos comunistas portugueses era o trabalho:

note-se que o trabalho é não apenas tomado como o combustível econômico por excelência mas também como o principal elemento lubrificador do conflito social. [...] Por isso, não houve praticamente nenhum debate intelectual em que os comunistas tivessem participado e em que estivesse ausente o tema do trabalho, da economia à história, passando pela literatura e pelas artes. (NEVES, 2010, p. 198.)

Veremos, nos capítulos seguintes, sobre a obra de Rodrigues, como o trabalho e suas relações se tornam fundamentais na compreensão de muitos conflitos pessoais e sociais; e como a própria classe trabalhadora passa a ser retratada dentro do mundo ficcional por ele criado. Na amplitude de seus ideais, o autor afirma:

sou um militante comunista, politicamente, mas, embora considere que a minha obra está efetivamente ao serviço da revolução e da voz profunda das classes trabalhadoras, o que eu busco através da obra literária é, para lá do depoimento social e de combate, a minha ligação de homem com o mundo, é a procura do ser humano na sua mais profunda densidade. Este é, creio eu, o maior serviço que um escritor pode prestar ao seu povo e ao futuro. (RODRIGUES, 1975, p. 233.)

Nos é patente que através dos contornos da esfera política, histórica e social, há uma dimensão da própria natureza humana problematizada em suas mais profundas contradições e desejos. O projeto do autor e de outros autores neorrealistas, firmado na ideia de sociedade mais igualitária, justa e livre caminha na trajetória de muitos anseios tanto individuais quanto coletivos, possibilitando assim uma ampla identificação e aceitação por parte do público leitor.

Rodrigues ingressou na faculdade de Letras em 1944, época em que o Neorrealismo predominava no cenário literário português. O movimento buscava, dentre outras questões, contrapor o individualismo ao coletivismo; no caso, um embate também com o Presencismo. Este movimento literário surgiu vinculado à Revista Presença, que propunha uma literatura intimista, e idealizava isenção ideológica por parte dos seus integrantes; para os neorrealistas, tal projeto era considerado um retrocesso, uma vez que defendiam uma arte engajada. O Presencismo valorizava a forma enquanto esteio maior de uma literatura que, estando livre de ideologias, garantia ao escritor a liberdade para originalidade de sua obra. Já o Neorrealismo buscava realizar, através da literatura, uma denúncia das desigualdades e injustiças, bem como a valorização do indivíduo como ser social, trazendo para o cenário ficcional personagens advindas de classes pobres e seus respectivos conflitos. De acordo com o próprio Rodrigues (1981, p. 13), o Neorrealismo comunicava

uma explícita solidariedade com os trabalhadores (operários ou rurais) segregados da vida – da teia de conflitos humanos – que até então fora “assunto” de literatura, uma manifesta vontade de intervenção transformadora (prejudicada embora pela dificuldade de a mensagem chegar aos destinatários desejados pelo autor) são os traços definidores da corrente que, impossibilitada pelo circunstancialismo repressivo da ditadura fascista de se intitular “realismo socialista”, vai chamar-se “neo-realismo”, por analogia e contraste com o realismo, ao tempo revolucionário, da geração de 70.

Segundo Neves (2010, p. 191), “o movimento Neorrealista tornou-se uma referência política incontornável que enquadrou culturalmente a atividade do PCP e

contribuiu decisivamente para a formação do imaginário antifascista em Portugal.”

Assim que concluiu o curso de Letras, Rodrigues partiu para o sul da França com sua primeira esposa, a escritora Maria Judite de Carvalho, onde foi convidado a ministrar aulas em universidades provençais; na época, nasce sua primeira filha, Maria Isabel. Também é nesse período que o casal se encontra com a escrita de contos, altura em que é publicado o primeiro livro de Rodrigues: **A porta dos limites** (1952). Em Paris, conheceu Jean-Paul Sartre, Albert Camus e André Malraux, dos quais foi amigo e cujas obras, declaradamente, marcaram sua produção. Com influências existencialistas e assumindo um caráter cosmopolita, Rodrigues apresenta suas primeiras experimentações.

O escritor licenciou-se em Letras com o trabalho **Manuel Teixeira Gomes**: introdução à sua obra, e concluiu seu doutoramento em 1984 com a tese **Manuel Teixeira Gomes**: o discurso do desejo. Mesmo tendo começado sua produção literária em época sobretudo neorrealista, afirmou em entrevista:

mesmo nesse período, nunca abandonei características que não são neorrealistas, como a convicção de que não se pode separar o conteúdo da forma, quer dizer, tenho preocupações estéticas ao nível da linguagem que o Neorrealismo nunca teve, ou teve muito pouco. (RODRIGUES, 2008.)

Sabemos que o Neorrealismo não propõe uma separação abrupta entre forma e conteúdo, talvez Rodrigues apresente uma impressão entrecortada do movimento, haja vista a ausência de um distanciamento temporal para melhor julgamento. No início de sua carreira literária, já se veem o cosmopolitismo e a tendência existencialista o diferenciando dos neorrealistas; suas obras são marcadas por temas como a condição humana, a solidão, a inadequação, frustração, covardia, o caos social refletido no caos das relações amorosas, o “donjuanismo”, o amor, o erotismo, etc. O que pesa decisivamente é o referente histórico e a própria experiência do autor. Desde cedo, militou na oposição ao Estado Novo, regime consolidado com a constituição de 1933, caracterizado como governo autoritário liderado por um civil convidado pelo militares:

António de Oliveira Salazar. Esse nome transformou-se em raiz para a denominação de uma era de 41 anos, conhecida como Salazarismo. Nas palavras do próprio, em entrevista,

A nossa ditadura aproxima-se, evidentemente, da ditadura fascista no reforço da autoridade, na guerra declarada a certos princípios da democracia, no seu carácter acentuadamente nacionalista, nas suas preocupações de ordem social. Afasta-se no seu processo de renovação. (FERRO, 1933, p. 74.)

Durante o Salazarismo, os partidos políticos foram proibidos, a censura se instalou, assim como a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE). Os princípios de sua política eram a recusa da liberdade e da soberania popular, a supressão total das liberdades políticas e a defesa do nacionalismo cooperativo, que culminou num isolacionismo frente à Europa. Houve muitas prisões, torturas, inclusive Rodrigues foi impedido de exercer o magistério em Portugal e também preso pela PIDE três vezes na década de 60; afinal, o regime era anticomunista, antiliberal e antidemocrático. O regime prezava por uma moral cristã católica, assim como na educação, totalmente controlada, se pregavam ideais nacionalistas, políticos (salazaristas) e cristãos.

A primeira participação política do autor se deu no Movimento de Unidade Democrática (MUD), que, fundado para reorganizar a oposição, conseguiu grande adesão da população, inclusive da juventude universitária, no intento de derrubar o regime salazarista. Rodrigues participou de várias tentativas de derrubada do regime, foi um dos conspiradores do assalto ao quartel de Beja, participou nas Juntas de Ação Patriótica, assim como apoiou a candidatura de Humberto Delgado em 1958. Rodrigues manteve-se na resistência de todas as formas possíveis, não apenas com seu labor literário, mas com sua carreira no magistério, no jornalismo, enfim, com seu compromisso intelectual de propagação do conhecimento e o comprometimento com o combate às injustiças sociais.

Em suas palavras: “durante a revolução de Fevereiro de 1927, o jornal *O Mundo*, do qual o meu pai era diretor, apoiou os revolucionários. O meu pai foi preso e o jornal

desapareceu, encerrado pela ditadura militar.” (RODRIGUES, 1975, p. 15). Desde a infância, deparou-se com a opressão do regime militar, assim como teve exemplos de militância e resistência dentro de sua casa; tais influências não o deixariam incólume. Também não podemos deixar de pontuar a contradição de seu apoio a um regime tão repressivo quanto o que viveu.

Em sua época, a necessidade de tratar de problemas nacionais, mediante o contexto repressivo e de insucesso econômico, não enquadrava a literatura desse período como um produto unicamente português. Segundo Mário Dionísio (*apud* NEVES, 2010, p. 206), “tanto nos campos como nas cidades existe assunto para nos dar uma obra tipicamente nacional e simultaneamente de interesse universal, apresentando-se desta maneira o aspecto nacional de problemas gerais”. Nas palavras de Rodrigues (1994, p. 150), “um grande escritor é feito de resíduos múltiplos”. Admitindo-se tal informação aliada ao contexto português, partilhamos do caráter universalista que a sua literatura apresenta. Afinal, sua narrativa expressa, dentre outras temáticas, as “anormalidades” do ser humano e de suas relações, na contestação de um mundo que produz, ele mesmo, essas distorções.

Seu segundo livro de ficção, **Vida perigosa** (1955), também escrito em terras francesas, traz uma das primeiras abordagens do tema da inadequação humana e da ausência de um lugar. O autor regressa a Portugal em 1955, trabalhando como jornalista no **Diário de Lisboa**, e expressa, dentre outras coisas, sua repulsa pelo regime salazarista. Neste periódico permaneceu por seis anos, atuando também como correspondente. Realizou viagens ao Oriente Médio, por exemplo, donde resulta o livro de crônicas **Jornadas no Oriente** (1956). Também publicou **Jornada na Europa** (1958), pelo qual recebeu prêmio Afonso de Bragança, e diversos outros livros desse gênero, o que naturalmente influenciou sua produção narrativa na escolha de ambientes os mais diversos possíveis, além de englobar outras culturas e influências. Atente-se aqui para o fato de Rodrigues publicar livros quase anualmente desde a sua estreia no mundo das letras. Segundo Luísa Santos (2009, p. 21),

Nos últimos anos da década de cinquenta, a par da sua atividade jornalística no referido jornal diário, começa uma ativa colaboração com variadas publicações periódicas – *Colóquio, Almanaque, Vértice, Gazeta Musical e de todas as Artes*, entre outros – e, em 1957 é co-diretor do efêmero *Europa – Jornal de Cultura*. Nesse período, Rodrigues leciona no Liceu Camões, e é convidado para professor de ensino da Literatura Portuguesa a estudantes estrangeiros na Faculdade de Letras de Lisboa. No ano seguinte é admitido como segundo assistente nesta Faculdade, tendo a regência da disciplina Literatura Francesa, primeiro sob a orientação do Professor Vitorino Nemésio como seu assistente e, depois regendo ele mesmo, as aulas de Literatura Portuguesa.

No seu testemunho pessoal,

Numa madrugada de Outono de 1963 acordei subitamente com um estrondo negro e logo quatro agentes da P.I.D.E., que haviam forçado a entrada do quarto andar onde eu então morava na Rua Latino Coelho, me prendiam (ainda na cama) de pistola em punho. Seguiu-se, durante horas, o saque humilhante aos meus livros e papéis. Fui levado – rompia uma antemanhã de chuva, entre cinza de roxo, que nunca esquecerei – para a António Maria Cardoso. (RODRIGUES, 1975, p.7)

Rodrigues foi presidente da seção portuguesa da Comunidade Europeia de Escritores, mantinha um ótimo relacionamento com seus colegas de ofício, do que são prova os vários prefácios feitos por ele e recebidos de tantos outros, assim como as muitas participações em congressos, conferências, em Portugal e em outros países da Europa. O autor se dizia um “comunista humanista” que pregava a gentileza e a liberdade.

Em 1959, publicou seu primeiro romance, **Bastardos do Sol**, obra que marcou profundamente sua carreira pelo reconhecimento do público e pelas muitas traduções. De acordo com Santos (2009, p. 21),

para Luiz Francisco Rebello, no estudo que acompanha a 2ª edição e seguintes, “o que está em causa, em *Bastardos do Sol*, é a própria dignidade do homem, e o sentido do seu dever”, “aqui, [...] a realidade move-se, evolui. Passado e presente são como a tese e antítese que dialeticamente preparam a síntese do futuro.

Rodrigues sempre atrelou declaradamente sua obra às suas concepções de vida, de mundo e de relacionamento humano. Seu segundo romance, **Os insubumissos** (1961), trata do problema da ética de um povo, de suas aspirações, de sua honra e compromisso social. Antes desse livro, Rodrigues já tinha publicado volumes de contos e novelas, inclusive tendo sido premiado com **Uma pedrada no charco** (1958). Se pensarmos em quantidade, o autor produziu mais ficção em forma de contos e novelas do que romances; a narrativa curta, portanto, adquire um papel central em sua ficção, também uma razão por que nossa pesquisa se debruça sobre este gênero como representante da ficção para fins de análise.

Na década de 60, o autor também inicia sua aventura pelo mundo da crítica e dos ensaios. Fruto de sua atuante carreira de professor e jornalista, mas, sobretudo, de intelectual compromissado com as questões de seu tempo, sua crítica mantém o alto nível de sua ficção, tornando Rodrigues um empenhado produtor de conhecimento. Em suas palavras,

numa sociedade não livre, o escritor ou encarna a luta pela cultura ou dela se alheia, ou se torna cúmplice. [...] [porque nas] relações do escritor com a cultura, que é sempre condição de liberdade e condição de progresso social [...] a cultura é condição de liberdade, e a liberdade condição de cultura (RODRIGUES, 1966, p. 88.)

A década de 60 em Portugal é bastante intensa. Em 1961, começam as guerras em África e em 1962, as tropas portuguesas partem para este conflito, causando ainda mais revolta na população já oprimida e cansada de movimentos repressores. Nessa década, Salazar lançava seu “orgulhosamente sós”, já que em relação aos outros países da Europa, Portugal estava numa direção contrária economicamente e, segundo Tengarrinha (2000), era também um caso à parte no contexto do autoritarismo europeu. Afinal, passado o fracasso da Primeira República, o Estado Novo prometia uma reintegração de Portugal à comunidade europeia; no entanto, tal aspiração não se concretizou mediante alguns fatores como a neutralidade portuguesa na guerra, a

simpatia pelo regime fascista, assim como um clima geral de anticolonialismo. Segundo Tengarrinha (2000, p. 325),

A posição do Estado Novo português procurava, pois, afirmar-se e manter-se numa situação *sui generis*, só aceitando pactuar o mínimo indispensável com os “ventos da História”. É que Salazar continuava a afirmar, agora em razão da “vitória das democracias” e do avanço do perigo comunista, que a Europa e o mundo estavam em crise moral acelerada — “o Mundo está cheio de ideias falsas e palavras vãs”, proclamava ele, de que era necessário salvar o país.

Mantendo essa postura idealizada, isolacionista, colonialista e dissonante com a realidade portuguesa, Salazar, com suas ações, despertou na população ainda mais desejo de romper com a farsa do Estado Novo, com a censura, com a questão agrária, com a repressão e com a condição das mulheres na sociedade. Em 1968, Salazar adoeceu gravemente e foi substituído por Marcelo Caetano, político e professor de direito da Faculdade de Lisboa, mas a política não mudou. O país viveu um clima de abertura política moderada, houve um abrandamento da censura e nesse período surgiram algumas propostas de renovação, mas sempre seguidas da permanente preocupação em seguir as diretrizes do salazarismo, o que inviabilizou mudanças reais. Esse cenário findaria com a chamada Revolução dos Cravos em 25 de Abril de 1974. O general Costa Gomes, na época, afirmou:

o que tornou inevitável a revolta do 25 de Abril foi a necessidade de resolver o problema da guerra em África. As reivindicações dos oficiais do Quadro Permanente foram quase na totalidade satisfeitas... o problema colonial era, não só o mais importante, como aquele que os oficiais conheciam melhor, tendo certamente chegado à conclusão de que só poderia ser solucionado depois de derrubar o regime então existente. (*apud* TENGARRINHA, 2000, p. 341.)

Tal revolução se deu encabeçada pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), formado, em sua maioria, por capitães que participaram das guerras coloniais na África; esse conflito foi um dos grandes responsáveis pelo empobrecimento do país e pelo clima de insatisfação geral. Além disso, quase todas as famílias possuíam algum parente

na guerra, por isso também, os militares obtiveram amplo apoio da população. Ao som da “Grândola”, de Zeca Afonso, música proibida pela censura e que funcionou como uma espécie de toque de ordem, deflagrou-se a Revolução dos cravos. Nas palavras de Rodrigues (1999, p. 16),

Duas da madrugada. Que ouço eu neste rádio?! A *Grândola*, do Zeca Afonso? Terei escutado bem? Mas é mesmo verdade. [...] Acabou-se a noite de proibições [...] Até a minha chaga por cicatrizar lateja nalguma esperança que não sei. Lambo essa dor em plena luz.

A Revolução dos cravos trouxe o feito histórico de acabar com 48 anos de regime autoritário em apenas um dia e quase sem derramamento de sangue. Nas palavras do autor,

Fez-se o 25 de Abril, fê-lo o M.F.A., precisamente para restituir ao País a sua dignidade, pondo cobro à criminosa guerra colonial, e para outorgar a todos os portugueses os seus direitos cívicos. E é por ser a missão do M.F.A. plenamente revolucionária que ela não pode terminar, sob a pena de se trair, enquanto o povo português não assumir, não estiver em condições de assumir plena e conscientemente esses mesmos direitos, de reivindicar a sua liberdade econômica, sem a qual será ilusória toda a liberdade civil. (RODRIGUES, 1975, p. 223-4.)

Aqui, Rodrigues denuncia a necessidade de continuar o processo de mudança através da mudança de regime; no caso, chegar a um ideal de regime socialista, no qual a riqueza do país fosse distribuída de forma justa, assim como a igualdade de oportunidades pondo um fim à exploração da classe trabalhadora. De acordo com Sílvia Igreja (2009, p. 24),

o legado destes fatos históricos prende-se com uma consciência comum, uma determinação de mudar o mundo, e enquanto cidadão, com as eleições do 25 de Abril para a Assembleia da República, Urbano Tavares Rodrigues acreditava que “[...] não será posta em causa, nem traída, decerto, uma constituição democrática e avançada, que consagra as nacionalizações, a reforma agrária, o controle operário, as liberdades que conquistamos e pelas quais nos bateremos, todos os democratas que lutamos contra o fascismo antes e depois da gloriosa arrancada dos capitães do MFA”. Mas em nota

corrige: “É com mágoa que, na Primavera de 1977, ao rever este texto, constato que o meu otimismo de um ano antes está a ser desmentido pela realidade”.

Rodrigues, em seu ideal socialista, não viu, com o fim da ditadura, a revolução maior acontecer: na mente das pessoas. Para ele, Portugal continuava decadente, a contar pela sua afirmação em entrevista:

Hoje, tudo é diferente, numa democracia representativa que assume teoricamente a defesa das liberdades e assegura de fato algumas na prática, mas segue o modelo econômico do capitalismo neoliberal, que gera desigualdade, miséria, corrupção, crime e adormece as consciências. O oportunismo, por um lado, e, por outro, o egoísmo da competição frenética e a ânsia de dinheiro estão a degradar o próprio estilo de vida português, à semelhança do que se passa em quase toda a Europa, com a agravante do abismo que há em Portugal entre os rendimentos do capital e os do trabalho (RODRIGUES, 1994)

É interessante observar, ainda na esteira da problemática de um autor tão atuante em sua conjuntura social, que todo texto intervém de algum modo, pois quem escreve, se lido, pode influenciar a conjuntura em que se insere, logo, em certa medida, todo autor tem um compromisso social. Seria ilusório imaginar uma literatura imparcial, ou mesmo qualquer outra produção textual humana, sendo a linguagem e a língua produtos também sociais, culturais e históricos. As personagens criadas por Rodrigues expressam tais questões, pois, mesmo que a trama das narrativas não gire em torno do problema do controle dos meios de produção, por exemplo, as relações e as necessidades evidenciam as crises provocadas por uma sociedade entendida como injusta.

O desejo de criar uma nova estética, uma “estética da mudança”, se evidencia desde a primeira obra, em que o autor escreveu narrativas que tratavam da ambiguidade do ser consigo mesmo e com o mundo, refletindo, sem julgamentos prévios, sobre as contradições da existência, a saber: o desejo de ter o outro ao mesmo tempo em que se quer não estar preso a ninguém; a vontade de mudar o mundo aliada à inércia advinda do medo, etc. Essas contradições foram, muitas vezes, fomentadas pelo contexto

político que se inseria, como bem afirmou Reis (2001, p. 16), sobre a condição dos escritores no pós 25 de Abril:

[...] a liberdade de expressão e a descolonização permitiram rever ficcionalmente os dramas individuais e coletivos da guerra colonial; paralelamente foi tomando corpo uma cada vez mais evidente consciência pós-colonial; do mesmo modo, o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) a que a literatura, naturalmente, não ficou alheia. Convém notar, entretanto, que as respostas enunciadas pela literatura portuguesa perante as mudanças referidas não foram (nem podiam ser) lineares nem fulminantes, podendo mesmo falar-se, a propósito de alguns escritores com longo trajeto já traçado, em reações de perplexidade e mesmo de desajustamento à nova realidade. Um dos ficcionistas que expressamente superara a normativa neorrealista, Vergílio Ferreira, escreveu na sua **Conta Corrente 1**, a 26 de abril de 1974: “Vai acabar a guerra. Vai acabar a PIDE. Tudo isto é fantástico. Vou serenar para refletir. Tudo isto é excessivo para a minha capacidade de pensar e sentir”. E Miguel Torga, da geração anterior à de Vergílio Ferreira, fixou assim, a 1.º de maio de 1974, o seu distanciamento em relação ao entusiasmo da revolução na rua: “Segui o caudal humano, calado, a ouvir vivas e morras, travado por não sei que incerteza, sem poder vibrar com o entusiasmo que me rodeava, na recôndita e vã esperança de ser contagiado”.

Cada autor, cada indivíduo fundamentalmente, sente, experimenta e exprime a realidade que o circunda à sua maneira. Mesmo que o contexto motive determinados temas, o tratamento dado a ele, e até a recusa deles, denuncia uma postura diante da História que é comprometida ideologicamente. Alguns preferiram incorporar a História à sua Literatura; outros, através de sua Literatura, gostariam de mudar a História, ambos, porém, estão condicionados historicamente e refletem posições resultantes de um meio cultural específico. Segundo Lima (1966, p. 13), no século XX, há uma crise da criação; é certo que sempre houve dilemas, mas neste momento haveria uma crise existencial para a obra e seu feitor. A arte contemporânea existe “sob o signo da transitoriedade”. Para ele, não podemos nos afastar do homem em sua ambiguidade fundamental, “de criatura que, condicionada, projeta e que projeta condicionada” (LIMA, 1966, p. 30). Ou seja, mesmo mediante condições que nem sempre fomentam

uma possibilidade de projeção para além do seu lugar, o homem projeta, e esse resultado, mesmo desejando ser outro, também é pertencente a um lugar, a um tempo.

A nota dominante da literatura portuguesa do século XX é sua função de instrumento de denúncia, conscientização, estímulo à revolução e à própria vida, nas riquezas de sua liberdade. Outro fator desse período que merece atenção é a censura. Como bem falou José Régio (1997, p. 14), sobre a repressão e suas implicações,

O medo é que guarda a vinha diz-se. Em grande parte, tem sido o medo que tem guardado a atual situação. Pode, ainda, ser o medo quem melhor a defenda. Não só em Portugal como em quaisquer países onde um regime conquista o poder pela força, e pela força impera, esse poderoso inimigo da alma se agigantou a ponto de tapar todo o horizonte.

Toda produção passaria pelo crivo dos censores, o escritor estava fadado à limitação imposta pelo regime salazarista; era evidente que qualquer livro poderia ser apreendido, editado ou destruído. Escritores como Fernando Namora, José Cardoso Pires, Maria Judite de Carvalho (primeira esposa de Rodrigues), Jorge de Sena, Miguel Torga, Alves Redol, o próprio Urbano Tavares Rodrigues, dentre outros, sofreram ações interventivas do Estado.

Sobre a censura, Rodrigues afirmou na nota prévia de reedição de uma de suas obras,

A censura e a autocensura cortavam-nos a palavra. No entanto, eu ousei. Mas deixo muito do que queria dizer em suspensão, em subentendido, apostando na cumplicidade do leitor, na sua habilidade para iluminar, para compreender totalmente este ou aquele conto. (RODRIGUES, [19], p.7.)

Além da ficção, Rodrigues publicou diversos ensaios, que, em sua primeira edição, receberam por nome um verbo criado pelo próprio autor: **Ensaio de Escrever** (1970). Percebe-se, então, a postura de um autor que vive para escrita e por ela vive. Em suas palavras, “a negação da arte de encomenda, [...] pois, só perduram as obras que ao talento reúnam a autenticidade” (RODRIGUES, 1978, p. 29). O autor escreveu críticas sobre literatura, cinema e teatro, e a maioria delas paira sobre a arte literária em seus

prolongamentos históricos, políticos e sociais. Rodrigues não hesitava em expor suas opiniões, como, por exemplo, o descontentamento em não ter recebido o prêmio Camões. Em entrevista dada ao jornal **Público**, revelou a causa de sua revolta; sabia de uma informação sobre o júri que dizia que “esse comunista não terá o prêmio Camões” (LUCAS, 2014).

Diante desse contexto, Rodrigues buscou uma nova consciência estética nas suas obras, um despudor da linguagem, e experimentamos este prazer tanto em sua literatura quanto em sua crítica, uma vez que sabemos que a experiência estética não é exclusiva da produção literária.

3. O MITO DE DON JUAN E A CRÍTICA RODRIGUIANA

“O mito é o nada que é o tudo” (Fernando Pessoa)

Percebemos na Literatura de Rodrigues que as personagens encerram em si questões que vão do particular ao universal e vice-versa, sejam motivadas por um contexto histórico e social ou por uma angústia propulsora de reflexões existenciais. A busca por dar sentido à vida e a sensação de incompletude levaram boa parte das personagens a assumir o comportamento donjuanesco como saída para a ausência de totalidade que garantia o sentido e a explicação para o mundo grego, por exemplo. O mito do Don Juan, especificamente o donjuanismo, ressurge na ficção de Rodrigues como resposta a seu mundo e ao mesmo tempo surge como pergunta: o que esse comportamento donjuanesco revela? Se ele se perpetua e atualiza, qual a sua essência de mito?

Para Frye (1973, p. 138), “em termos de sentido ou *dianoia*, o mito é o próprio mundo”, nele “vemos isolados os princípios estruturais da literatura”, no entanto, para o autor, estes princípios não são simplesmente repetidos no processo de composição literária, é necessária técnica para adequação, e a este artifício usado pela técnica ele dá o nome de “deslocação”. Para Frye, “o que pode ser identificado metaforicamente num mito pode apenas ser vinculado, na estória romanesca, por alguma forma de símile: analogia, associação significativa, imagem incidental agregada, e semelhantes.” (FRYE, 1973, p. 139) É desse modo que poderemos reconhecer os mitos na literatura moderna, especificamente o mito de Don Juan: por implicitude ou por associações, cuidando em perceber as sutilezas da forma. Lévi-Strauss (1973, p. 241), por seu turno, afirma que

o valor intrínseco atribuído ao mito provém de que estes acontecimentos, que decorrem supostamente em um momento do tempo, formam também uma estrutura permanente. Esta se relaciona simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro.

É válido também ressaltar que, para Lévi-Strauss (2007), o valor do mito persiste a despeito da pior tradução, o que comprovaria o valor superior do mito à própria língua, dado o seu caráter permanente. Ainda segundo o autor, “as verdadeiras unidades constitutivas do mito não são as relações isoladas, mas feixes de relações” (LÉVI-STRAUSS, 2007, p. 242), ou seja, o mito não se compreende de forma eficaz isoladamente. Os mitos sobrevivem de diferentes formas no mundo contemporâneo, se travestem e reinventam, mas mantêm sua referência, mesmo que disfarçada.

Segundo Eliade (2010, p. 11) “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares”. O homem sofre, em todas as épocas, a influência de toda uma mitologia (mesmo recalcada ou camuflada) nas mais diversas esferas da atividade humana. Por vezes, e na maioria delas, sem tomar consciência de tal fato. De acordo com Eudoro de Sousa (1995, p. 18) “O mito precedeu o lógos. [...] À pergunta fatal: ‘que significa?’ a resposta é ‘o mito dá significação ao que por si a não tinha’. No mito, enquanto forma simples,

o homem quer compreender o universo, quer entendê-lo como um todo, mas também em seus pormenores. [...] Quando o universo se cria assim para o homem, por pergunta e resposta, tem lugar a Forma a que chamamos Mito (JOLLES, 1976, p. 88)

Para Jolles (1976), o Mito, como Forma encerra-se em si mesmo, ou seja, a própria resposta encerra a pergunta. É como se ele tivesse seu fundamento em si, já os mitos seriam a atualização da forma simples que é o Mito. Os homens sempre buscaram e continuarão buscando respostas, e, nisso, as civilizações mais primitivas e as mais modernas se unem. Sabemos que, para o mundo antigo, as respostas estavam em certa medida, dadas pelos mitos, e hoje, num mundo de descrença e quase isenção do simbólico em nossa consciência racional e lógica, os mitos não bastam. No entanto, essa busca primordial está sempre presente nas artes.

Segundo Eliade (2010, p. 125), “o mito ‘fala’ ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos”. E continua: “Melhor ainda, é possível dissecar a estrutura ‘mítica’ de certos romances modernos, demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e dos personagens mitológicos” (ELIADE, 2010, p.163). A literatura, portanto, seria uma via de acesso à compreensão dos arquétipos, também à compreensão da reprodução de certos comportamentos míticos, tais como a angústia perante seu tempo e o desejo de fuga/volta a um tempo primordial (mito da perfeição dos começos), os modelos a imitar (a exemplo do herói, de Don Juan etc.), a luta entre o bem e o mal, os mistérios da mulher, dentre outros.

Segundo Eliade (2000), os arquétipos míticos sobrevivem na literatura moderna. É o caso, especificamente, de Don Juan, cuja inserção na obra de Rodrigues não apresenta o estatuto de aleatória; pelo contrário — e em consistência com a possibilidade ventilada pelo filósofo romeno —, resulta de um projeto manifesto e consciente. É importante elucidar que, nesta pesquisa, concordamos com o conceito de modernidade posto por Baudelaire: “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). Esta outra metade imutável é que está no cerne da nossa pesquisa, no caso, a presença do Don Juan na obra de Rodrigues. Além disso, “parece que um mito, tal como os símbolos que usa, nunca desaparece da atualidade psíquica: muda simplesmente de aspecto e disfarça as suas funções” (ELIADE, 2000, p. 20). Um dos nossos objetivos é mostrar justamente como Rodrigues recria o mito em suas personagens, pois, como afirmou Eliade (2000), os temas míticos sobrevivem hoje, mas não são facilmente reconhecíveis porque sofreram um longo processo de laicização. No entanto, “somos sempre contemporâneos de um mito” (ELIADE, 2000, p. 22). Vem-nos à memória Camus e sua obra “o mito de Sísifo”, de 1942:

Este mito só é trágico porque seu herói é consciente. O que seria a sua pena se a esperança de triunfar o sustentasse a cada passo? O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas, e esse destino não é menos absurdo. Mas só é trágico nos raros momentos em que se torna

consciente. Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição: pensa nela durante a descida. A clarividência que deveria ser o seu tormento consoma, ao mesmo tempo, sua vitória. Não há destino que não se possa ser superado com desprezo. [...] A felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra. São inseparáveis. O erro seria dizer que a felicidade nasce necessariamente da descoberta absurda. Às vezes ocorre também que o sentimento do absurdo nasce da felicidade. “Creio que está tudo bem”, diz Édipo, e esta frase é maldita.

Ressoa no universo feroz e limitado do homem e ensina que nem tudo foi experimentado até o fim. Ela expulsa deste mundo um deus que havia entrado nele com a insatisfação e o gosto pelas dores inúteis. Faz do destino um assunto humano, que deve ser acertado entre os homens. Toda a alegria silenciosa de Sísifo consiste nisso. Seu destino lhe pertence. A rocha é sua casa. Da mesma forma, o homem absurdo manda todos os ídolos se calarem quando contempla seu tormento. (CAMUS, 2000, p. 123-4)

Guardadas as devidas proporções, mediante o aspecto político inerente ao texto, aqui podemos encontrar vários pontos para problematizar a presença do mito hoje. Na primeira frase, temos a afirmação de que o mito só é trágico porque seu herói é consciente, diferentemente do herói quase passivo da epopeia. Na tragédia, especificamente neste mito, Sísifo engana os deuses e é discordante de suas imposições, evidencia o desejo humano de vencer a morte, a constatação do esforço inútil, e o pessimismo está patente como forma de realidade inevitável. Esses aspectos do mito de Sísifo em Camus também aparecem no Don Juan de Molière, afinal, a personagem ignora preceitos religiosos e brinca com a morte (no jantar com o convidado de pedra). Na obra de Rodrigues, vimos a consciência do homem moderno, do “homem absurdo” que contempla o próprio absurdo do mundo em si mesmo aliada à essência do mito donjuanesco. Por fim, ainda sobre a citação anterior, vimos que Sísifo fez de seu destino um assunto humano e manda os ídolos se calarem enquanto contempla seu tormento, postura que também elucida como o mito se revela na literatura moderna, consequentemente, na obra de Rodrigues. Mesmo em narrativas em que o eu prevalece, essa tomada de posição diante do destino já se configura como um impulso mítico.

A ausência de um deus que atribua significação à existência, a busca pelo sentido, a própria negação do mundo e supervalorização do eu interior funcionam como uma espécie de afirmação pela negação de uma falta essencial e não preenchida por

conta do próprio afastamento do homem moderno de sua dimensão simbólica e mística, uma das possibilidades do vazio existencial e do comportamento donjuanesco; e é também uma forte razão para permanência dos mitos e para o surgimento de estudos como este. Segundo Watt (1997), o Don Juan desafia todas as crenças da sociedade que o engendra, por isso seria um fascinante herói do individualismo moderno. Por levar sua individualidade até os extremos, crer numa verdade particular e ser punido, o Don Juan representaria esse herói. Watt o classifica como mito moderno por considerá-lo uma narrativa de um tempo remoto que se mantém viva no presente, lhe foi atribuída uma realidade especial, por isso, não é tratado apenas como criatura de ficção. É tempo, agora, de passar à revisão da origem do mito de Don Juan para compreender sua essência e sua atualização.

3.1 A PERSONAGEM REVISITADA

“Don Juan seria aquele que pretenderia resolver a crise a seu favor, e por conta própria. Daí a fortuna crescente do seu nome ao longo destes séculos; daí a sua estatura de herói mitológico.” (SANTOS, 1988, p. 23.)

Sem dúvida, o Don Juan é uma das principais personagens da Literatura Espanhola e da Literatura Ocidental. Sua origem é controversa, mas há uma concordância quase generalizada em atribuir sua autoria ao frei Gabriel Téllez (1584-1648), que usava o pseudônimo Tirso de Molina em suas obras. A primeira aparição de Don Juan Tenório nos palcos da Espanha surge por volta de 1630 em **El Burlador de Sevilla**, época áurea do teatro espanhol em que pesam nomes como Lope de Vega e Calderón de La Barca. Resultado de período Renascentista, especificamente do advento da biografia renascentista, da valorização da individualidade e da tensão entre o

indivíduo exemplar e o indivíduo único, fatos apontados por Burke (1997), além da Reforma Protestante e da Contrarreforma Católica, o individualismo é uma nota dominante na modernidade e o Don Juan é uma das personagens em que tal característica aparece cristalizada, juntamente com o contraste entre os prazeres da vida terrena e a negação destes em prol da vida eterna. No seio do período Barroco, o Don Juan de Tirso de Molina carrega em si a condenação pelas suas ações como modo exemplar. De acordo com Jorge de Souza Araújo (2005, p. 123),

Ao alegre libertino, porém, àquele que escolhe o lado solar da existência e imagina um mundo à sua imagem debochada e gozadora, o Barroco teria de opor um travo que lhe desse memória de seu destino humano dependente da organização divina. Este travo vem representado na figura repressora da morte, do castigo final, do tardio arrependimento, da implacável destinação do pecador rumo aos Infernos, ao Desconhecido.

O primeiro Don Juan é, portanto, uma resposta ao seu tempo opressor e dubio, um indivíduo que representa os sentimentos humanos mais íntimos naturalmente reprimidos pela sociedade. Talvez esse seja um dos motivos pelo qual a personagem sobreviveu ao longo do tempo se revestindo de novos sentidos, mas sempre carregando essa essência. Também é interessante notar que tempos repressores parecem alimentar o surgimento do mito, como é evidente no contexto de Molina, Molière e Rodrigues. Outro aspecto curioso é o fato de o nome próprio e não o título das obras permanecerem na memória das pessoas; o nome Don Juan se tornou sinônimo de um comportamento humano, um modo de conduta, que nem sempre se alinha inteiramente à história original, mas sempre parte dela. Segundo Araújo (2005, p. 125),

A solidez do mito não advém da sua estática, mas do interesse humano que reconhecidamente desperta. Não se conforma num modelo único, mas verticaliza-se em diversos moldes oriundos da sensibilidade de artistas e da natureza popular. Segundo recomenda o estilista Ortega y Gasset, Don Juan é *um tema eterno proposto à reflexão e à fantasia*. Daí seu impressionante poder de multiplicar-se.

Desde o século XVII, se representam Don Juans na obra de diversos autores, a saber, Tirso de Molina (1630), Molière (1665), Mozart (1787), Byron (1821), Zorrilla (1844), Baudelaire (1861), Bernard Shaw (1903), et al. Para fins de método, é-nos necessário partir de um modelo específico para observação da recriação na obra de Rodrigues. Mesmo Don Juan mantendo características essenciais, a pluralidade do mito permite que muitos ajustes sejam feitos, como a criação de novas personagens e a supressão de outras, mudança no caráter do sedutor, assim como finais distintos. Por essa razão, elegemos as duas primeiras obras de que se tem notícia sobre o Don Juan, a de Molina e a de Molière, como ponto de referência para nossa análise, visto que, mesmo com o curto período de tempo entre a publicação de uma e outra, apresentam dois perfis diferentes de Don Juan e que, em nossa avaliação, se perpetuam até os dias de hoje. Também nos parece sensato citar alguns dos muitos estudiosos que se debruçaram sobre a personagem ao longo do tempo: Ortega y Gasset, Jean Rousset, Ian Watt; no Brasil, Renato Mezan, Renato Janine Ribeiro, José de Souza Araújo; e o próprio Urbano Tavares Rodrigues em Portugal. Feitas as ressalvas, faremos um comentário sobre as peças de Molina e Molière, para proceder às comparações.

3.1.1 EL BURLADOR DE SEVILLA

“Tirso de Molina, o inventor do mito, montou todo um sistema de forças cujas diversas combinações possíveis são tão numerosas que desde então não deixaram de provocar outros inventores” (ROUSSET, [19], p. 27.)

A peça de Molina divide-se em três “jornadas”, como nomeia o autor; não há um cenário único, nem um tempo específico em que se passem as ações; a maioria das personagens são mulheres, todas girando em torno de Don Juan. O título da obra já

denuncia o julgamento que o autor daria à figura do sedutor desmedido e a peça começa com Don Juan fazendo um juramento a Isabela, na verdade repetindo um juramento que supomos tratar-se de amor eterno, casamento, pois a todas as mulheres seguintes ele dedica tais afetos. O Don Juan considera-se um cavalheiro, pois em vários momentos ele fala de sua honra e de sua palavra, valores caros à época e ao espaço, mas quase sempre quando ele se refere aos homens, afinal, ele faz promessas a mulheres e nunca as cumpre. Vê-se que a consciência do código cavalheiresco, no caso, honra e palavra, é relativizada por ele, adequando-se aos seus desejos.

Na primeira cena, vimos que ele finge ser o noivo da moça e, quando ela ilumina o seu rosto perguntando quem ele é, tem como resposta: “sou um homem sem nome”¹ (MOLINA, 1997, p.132). O fingimento, se é que podemos enquadrar tal comportamento apenas nesse termo, é uma constante no Don Juan de Molina; é por essa “atuação” dele mesmo dentro da atuação da peça que se consolida a burla. Não obstante a facilidade que cada personagem feminina se entrega, sem nenhuma exigência maior, todas movidas pelo pequeno discurso de amor e casamento proferido por ele. Mais ainda, muitas já comprometidas com outro casamento revelam também a frivolidade inerente às personagens femininas da peça. Voltando à resposta de Don Juan sobre sua identidade, ele em todo momento se vangloria pelas suas ações, pela capacidade de burlar e desonrar mulheres e não pelo que possui. Pode ser por um nome, pois ele era um nobre; pela família, afinal o pai tinha lugar de destaque na corte do rei; ou pelas posses que, nota-se tinha-as pelo modo como vive e pelo discurso do criado, Catalinón. Vê-se que o que importa para a personagem principal é enganar, ganhar, desonrar. Mesmo dizendo-se cavalheiro, ele não segue um preceito moral comum, cria os próprios valores. Seria uma das primeiras contradições presentes na essência da

¹ As traduções de textos em língua estrangeira são nossas, com exceção de Molière.

personagem: ele se julga cavalheiro, mas age de acordo com um código próprio de conduta reprovado por todos ao seu redor. A individualidade é levada ao extremo, pois não há culpa ou consciência de erro em suas avaliações, ele inclusive ironiza quando o criado, que funciona como uma espécie de censor, avisa que será castigado pelos seus feitos.

Na primeira jornada, ele engana Isabela, é forçado a partir para a Espanha por causa da confusão que causou; no caminho, quase morre num naufrágio, mas é salvo por Tisbea, uma pescadora que se mantinha afastada dos homens e do amor. Quando o criado pergunta se ele também a enganará, responde: “Se burlar é meu hábito antigo, que me perguntas sabendo minha condição?” (MOLINA, 1997, p. 175). A personagem é totalmente consciente do seu modo de agir, encarando-o quase como imposição do destino, com naturalidade e sem nenhum escrúpulo sobre tal questão. Há uma profunda indiferença pelo sentimento dos outros, seja pelo julgamento moral, seja pelo amor; o que afinal busca o Don Juan? Parece-me que a resposta mais adequada é nada. Não há busca maior, só o desejo de saciar suas vontades, um imediatismo, completamente desprovido de um propósito elevado; afinal, ele não se importa com as leis humanas nem as divinas, ao menos em princípio.

Quando o criado insiste em colocar alguma consciência moral em Don Juan, ele responde: “Néscio, o mesmo fez Eneias com a rainha de Cartago” (MOLINA, 1997, p. 176); ou seja, ele se compara com um herói, um semideus, que também enganou, no caso, Dido. Justifica suas ações com um registro anterior ao seu, como se fosse realmente uma condição da natureza humana: aos homens, enganar; às mulheres, serem enganadas. Em resposta, o criado lança o primeiro vaticínio de que, pelo engano, ele pagará com a morte. Nesse momento aparece pela primeira vez uma expressão que Don Juan repetirá por toda a peça: “Tão longo tempo me dais!” (MOLINA, 1997, p. 176). Expressão popular espanhola, tanto que aparece em *itálico*, usada para elucidar que ainda é jovem e terá muito tempo até a chegada da morte. Segundo Watt (1997), o significado dessa expressão será o elo que dará significação à punição de Don Juan,

juntamente com a vingança do convidado de pedra. Por isso, as ilusões da juventude são também criticadas na obra de Molina como uma espécie de ensinamento sobre a fragilidade da vida terrena em oposição à eternidade, valores cristãos presentes na dualidade do Barroco.

É interessante notar que, sendo Tisbea uma pescadora, e, Don Juan, um cavalheiro, na peça ela se coloca como inferior a ele, no entanto, ele afirma que o amor iguala o que é diferente. Don Juan não busca o amor, mas usa o sentimento como meio e justificativa para suas conquistas; ele não possui um senso de grupo social segregado no que concerne às mulheres, todas são alvo de sua burla, ricas ou pobres, de família tradicional ou não; tanto que seduz desde a filha de um comendador a uma pescadora. O Don Juan de Molina é sem conserto, sem expectativa de mudança no modo de agir, provavelmente o autor queria levar o público ao pleno acordo sobre a sentença final do burlador. Assim que Don Juan consegue ganhar os favores sexuais de Tisbea, ele não só foge, como toca fogo na cabana em que ela morava, concluindo-se a primeira jornada.

Na segunda jornada, surge Dona Ana, de uma beleza superior, junto com outras mulheres que casualmente cruzam o caminho de Don Juan e que ele, naturalmente, não deixa escapar incólumes. Nessa altura, sua fama de burlador já é conhecida em Sevilha, os avisos do criado sobre seu castigo pelos pecados cometidos se intensificam até que o próprio pai de Don Juan profetiza que o castigo não tardará e que Deus é um juiz forte na hora da morte. Ele mais uma vez responde com a expressão “Tão longo tempo me dais” e diz que ainda há um longo caminho até a chegada da morte. A consciência temporal da personagem é também uma marca da sua individualidade, afinal, sendo jovem nada o poderá deter, nem homens nem a morte. Cabe lembrar que no século XVII a expectativa de vida era menor que a de hoje. No entanto, a sua postura também se adéqua à época pela vivência do *Carpe Diem*, valor Clássico levado ao período Barroco no qual a personagem foi forjada.

No final da segunda jornada, Don Juan finge ser Don Octavio, o noivo de Dona Ana, e vai encontrar-se com ela às escondidas, usa a capa do noivo e, quando Dona Ana

se dá conta, grita. Nesse momento, entra em cena Don Gonzalo, pai dela, personagem central para o desfecho da peça, e lança sua espada para ele sem deixá-lo escapar, no entanto, Don Juan o mata quase sem esforço. Na terceira e última jornada, Don Juan observa no caminho uma festa de casamento de dois jovens camponeses e sem demora resolve seduzir a noiva, Arminta. Segundo ele mesmo, essa será a burla mais escolhida de todas, visto tamanha ousadia. Assim como todas as outras personagens femininas, Arminta se entrega com uma facilidade espantosa apenas com base em juras de amor e casamento — nesse caso, como é óbvio, mesmo já estando casada. Também nesse momento se reúnem em Sevilha parte das mulheres e homens enganados por ele em busca de vingança.

Após enganar Arminta, que também vai à corte pedir ao rei que obrigue Don Juan a casar-se com ela, o sedutor resolve voltar a Sevilha, contrariando as ordens do rei. Nesse momento, Don Juan entra casualmente na igreja onde Don Gonzalo está sepultado sob sua própria estátua de pedra, para nós uma situação pouco convincente, afinal, por que, sem motivo, Don Juan entraria numa igreja? Portanto, aqui aparece nitidamente o projeto do autor se delineando: castigar Don Juan por meio dos valores cristãos, especificamente católicos, afinal, “estátuas de pedra” são comuns na representação dos santos da religião, assim como sepultá-los dentro de Igrejas.

Ao se deparar com o túmulo, Don Juan lê a seguinte inscrição: “aqui aguarda no Senhor o mais fiel cavaleiro a vingança de um traidor” (MOLINA, 1997, p. 263), e pergunta como a estátua pretende vingar-se dele. Num acesso de profundo desrespeito e sarcasmo, convida a estátua a um jantar e a um duelo com ele em sua casa. Mais um forte apelo de Molina ao público, mostrando o quanto Don Juan é desprezível do ponto de vista religioso e até do senso comum, pelo desrespeito aos mortos. Sobre essa dupla crítica, Philippe Willemart (1988, p. 72) afirmou:

colocando em cena um jovem cavalheiro que não se preocupava mais com o poder, nem com os ideais da nobreza, mas sim com seus prazeres, Tirso de Molina, conscientemente ou não, desconsiderava a aristocracia e fortalecia o

poder religioso sempre em luta com o poder do mestre. Um discurso político subentendia o discurso religioso.

Nessa mesma noite, fortes batidas na porta de Don Juan deixam todos apavorados, ele mesmo abre a porta e se depara com a estátua de Don Gonzalo, convida-o a entrar, ceiam, e então a estátua retribui o convite para o jantar, só que em sua tumba. Don Juan prontamente aceita afirmando que o temor dos mortos é vil e vai à igreja, lá a estátua pergunta se ele cumpriria sua palavra como cavaleiro, ele responde: “Honra tenho, e as palavras cumprio, porque sou cavaleiro” (MOLINA, 1997, p. 277). A noção de honra e palavra dele é bem pessoal, como já havíamos dito, no entanto, professam uma fé em uma espécie de moral particular que ele leva até o fim, tanto que não hesita sequer diante de algo nunca visto. Se há uma constância no comportamento de Don Juan, ela se evidencia na fidelidade dele a si mesmo e ao que deseja, mesmo que isso o leve à morte.

O convidado de pedra pede que ele aperte a sua mão sem temer. Observe-se que desde o primeiro aperto ele havia sentido uma sensação estranha, ainda assim não recua, pelo contrário, questiona por que temeria. Nesse momento, Don Gonzalo afirma que Don Juan pagará suas culpas pelas mãos de um morto e pagará pelas donzelas que enganou. Ele sente o fogo da justiça divina o consumindo e pede que Don Gonzalo chame alguém a fim de que ele possa se confessar e ser absolvido. A crença católica do autor mais uma vez impera na narrativa a custo de uma dissonância no caráter das ações da personagem, que em momento algum evidenciou apego aos valores católicos ou uma preocupação com a morte ou o pós-morte. Don Gonzalo diz que ele lembrou tarde e quando ele morre afirma: “esta é a justiça de Deus: quem deve, um dia pagará” (MOLINA, 1997, p. 303). Evidente moral da história com o claro propósito catequético. O chão da Igreja afunda levando o corpo de Don Juan e a estátua; o criado, Catalinón, corre para o palácio para avisar o ocorrido e todos sentem-se vingados, as

damas casam-se com seus prometidos e tem-se um final feliz. Segundo Watt (1997, p. 110),

Don Juan diverte-se com os resultados de suas trapaças; mas o fato é que ele habita um mundo no qual, como em quase todos os outros, a aceitação de códigos morais, sociais e religiosos é puro fingimento. Dons Juans criados mais tarde — em especial o de Molière — seriam céticos, ateus, rebeldes conscientes; já o primeiro Don Juan não era nada disso, e não o era por motivos atribuídos à maneira como Tirso de Molina compreendia a criatura humana, sem esquecer também a sua intransigência moral. Não parece haver dúvida de que, para cada cem pessoas que secretamente desrespeitam as leis da Igreja, do Estado e da família, há somente uma capaz de proclamar mais ou menos abertamente sua oposição a tais leis. Sob este aspecto Don Juan é profundamente representativo: para ele, mentir não tem a menor importância; ele quer o que quer, e empenhado unicamente na satisfação dos próprios desejos não vê problema em conflitar-se com o mundo e suas leis.

Esse posicionamento de Watt sobre Don Juan traz muitos aspectos que a obra de Urbano Tavares Rodrigues reflete, e lastreia o percurso das aproximações feitas nesta pesquisa. A denúncia do fingimento social e da hipocrisia quanto aos valores estabelecidos é uma das bases da qual a narrativa de Rodrigues se nutre, trazendo, desse modo, personagens com características donjuanescas. Além disso, Watt também apresenta um dos motivos do fascínio que o Don Juan exerce ao longo do tempo: a coragem em assumir abertamente sua posição diante dos outros, mesmo que seja contrária ao que prega a maioria. Também é possível visualizar o quanto o individualismo da personagem é levado até as últimas consequências, para realização dos seus desejos, pouco importa quais obstáculos ele terá de aniquilar; nisso podemos visualizar também personagens de Rodrigues. Por fim, Watt avalia que o Don Juan de Tirso de Molina carrega, mesmo que só nos instantes finais, o valor cristão católico e nisso reside um dos seus diferenciais. Os próximos Don Juans seriam carregados de ceticismo, ateísmo, conferindo à personagem novas nuances e novos desfechos. Por isso nosso intento de escolher a obra de Molina e de Molière, pois ambas trazem a gênese do que se representa até os dias atuais.

3.1.2 DON JUAN

“Molière reforça a solidão agressiva de Don Juan, o seu desprezo pelo amor, quer por amar quer por ser amado, a sua indiferença profunda” (ROUSSET, [19], p. 31.)

Segundo Watt (1997), *Don Juan* é a peça mais bem-sucedida de Jean-Baptiste Poquelin, conhecido pelo pseudônimo Molière, e foi encenada pela primeira vez em Paris, em 1665, com grande sucesso. No entanto, devido aos problemas gerados com o clero, foi rapidamente tirada de cartaz, só voltando ao palco em 1683, dez anos após a morte do autor. A peça possui cinco atos, a ação se passa na Sicília e Don Juan está casado com Dona Elvira. As diferenças em relação ao Don Juan de Molina já sobressaem à partida.

A estrutura da peça se encaixa nos moldes do drama, com indicações cênicas e cenas separadas dentro de cada ato. Não há uma intenção catequética, ao menos, evidente como no caso de Molina; além disso, Don Juan inicia a peça casado; em Molina ele apenas promete o casamento, sem efetivá-lo. Também Don Gonzalo já foi morto por ele há seis meses, restando na peça de Molière apenas a estátua do comendador como personagem, o que não diminui sua importância para o desfecho, mas acentua as diferenças.

O primeiro ato se passa em um castelo e inicia com Leporelo, criado de Don Juan, numa valorização dos prazeres mundanos, discursando sobre os benefícios do rapé para vida e para a alma; ele está conversando com Gusmão, criado de Dona Elvira, esposa de Don Juan, que quer descobrir por que o marido partiu repentinamente. Pelo discurso do criado dela, pode-se depreender que Don Juan ainda não era uma figura conhecida pelos feitos condenáveis, tanto que ele questiona se um homem na condição de nobre seria capaz de uma ação tão vil como trair uma esposa dedicada, tendo como resposta: “Ah sim, sua condição! Não será essa a razão que o impedirá de fazer o que lhe agrada” (MOLIÈRE, 2010, p. 20). Assim como em Molina, o Don Juan de Molière

não se importa com o status social, apenas em ser fiel a si mesmo. No final desse diálogo, temos a apresentação de Leporelo sobre quem é Don Juan:

Nesse meu patrão, você verá o maior patife que existe na face da terra, um danado, um cão tinhoso, um diabo, um turco, um herege, que não crê no Céu, nem nos santos, nem em Deus, nem no Lobisomem. Vive a vida como um animal selvagem; um porco de Epicuro, um verdadeiro Sardanapalo, que só busca satisfações e fecha os ouvidos a todas as censuras que lhe faça o mais puro cristão. Acha idiotice tudo o que acreditamos. Você me diz que ele casou com sua patroa. Acredite que ele teria feito ainda mais para satisfazer sua paixão. Para satisfazê-la, ele não hesitaria em se casar comigo, com seu cão e seu gato. [...] Senhoras e donzelas, burguesas, camponesas, para ele não há carne bem-passada ou malpassada. Se eu lhe disser o nome de todas com quem ele se casou em diversos lugares, não terminaria até a noite. [...] Consola saber que mais dia menos dia, a cólera do Céu desabará sobre ele. Eu preferiria ser servo do demônio a ser dele. [...] Mas, se uma palavra do que eu lhe disse chegar ao ouvido dele, direi que você é um mentiroso (MOLIÈRE, 2010, p. 22.)

O tom do texto mostra uma coloquialidade na linguagem usada pelo criado, dando um caráter mais realista, no sentido de aproximação da linguagem do público, numa descrição longa e detalhada já na primeira cena. O espectador tem toda noção de quem é Don Juan antes mesmo que ele surja na trama, o que não implica numa antecipação despropositada, afinal, a peça de Molina já tinha alcançado certa fama na Europa e não seria custoso mostrar já de início quem era Don Juan. O criado também antecipa o seu caráter ao afirmar que negaria tudo o que disse, caso seu patrão soubesse. Isso não o impede de condenar as ações de Don Juan, mas já indica uma moral duvidosa que, ao longo da peça, se mostrará com vigor.

Don Juan surge na segunda cena, perguntando o que Leporelo tinha dito ao criado de Dona Elvira, e ele responde que não disse nada, mas suspeita que está de nova paixão e o critica indiretamente. Nessa hora, Don Juan pede que fale abertamente, ele responde que reprova seu comportamento e aí temos a primeira longa fala da personagem:

Não Diga! Você quer e eu me ligue definitivamente ao primeiro amor, que renuncie ao mundo por ele e não tenha olhos para ninguém mais? Bela coisa,

em nome de honra artificial, que chamam fidelidade, uma pessoa enterrar-se para sempre na cova de uma paixão e estar morta desde sua juventude a todas as outras belezas que poderiam surpreendê-la! Não, não! Ser fiel é ridículo, tolo, só serve para os medíocres. Todas as belas têm o direito de nos encantar. [...] As atrações nascentes têm encantos inexplicáveis, e todo prazer do amor está na mudança. Há uma doçura extrema em subjugar, com cem galanteios, o coração de uma linda jovem, vendo, dia a dia, o progresso de nossos avanços. [...] Forçando, passo a passo, todas as pequenas resistências que ela nos opõe, vencendo os escrúpulos que formam sua honra, levando-a carinhosamente até onde nós queremos. [...] Enfim, não há nada tão doce quanto dobrar a resistência de uma bela mulher. Nisso tenho a ambição dos conquistadores, que voam eternamente, de vitória em vitória, jamais se resignando a limitar seus desejos. Não há nada que possa refrear a impulsividade dos meus desejos. Minha vontade é seduzir a Terra inteira. (MOLIÈRE, 2010, p. 25.)

Don Juan fala abertamente sobre sua condição, seus desejos, sua visão de mundo. É assumidamente um sedutor e descreve como sente prazer em vencer as resistências de uma bela mulher, justificando-se ao avaliar que a fidelidade é uma honra artificial que cabe a medíocres. Don Juan deixa totalmente clara a sua ambição de conquista sem limites. É interessante notar que, diferente do Don Juan de Molina, que mal falava sobre si mesmo, este tem total clareza da sua conduta e já na segunda cena o espectador tem essa noção. O Don Juan de Molière tem a palavra como um instrumento caro à sua constituição e ação. A personagem usa o discurso como arma para sedução e defesa durante toda a peça. Tanto que o criado fica sem saber como revidar depois desse discurso, afirmando que Don Juan faz parecer que tem toda razão quando não tem nenhuma, mas retruca que está abusando do Céu pelo modo como se porta. Don Juan responde: “Ah seu tolo! Quantas vezes já lhe disse que detesto pregadores?” (MOLIÈRE, 2010, p. 26), e não esconde seu total desapego às questões religiosas.

Na terceira cena, Dona Elvira fala pela primeira vez. Vale notar que, em Molina, as personagens femininas tinham voz até o momento em que caíam na burla de Don Juan, restando apenas lamento. Em Molière, já se inicia com Dona Elvira constatando seu engano em relação ao caráter de Don Juan, admitindo sua ingenuidade e fraqueza, até se julgando estúpida, mas prometendo que seu crime não ficará sem castigo e que o

Céu a vingar. A honra de Elvira vai se delineando por outras ações e não pela entrega sexual, em toda a peça, ela se mostra superior ao modo como Don Juan se comporta.

O segundo ato se passa no campo, perto da cidade, e há um tom cômico no diálogo entre as personagens Carlota e Pierrô. Este fala para sua prometida que acabou de salvar alguns homens que estavam se afogando e que havia um diferente, que parecia da corte, tinha ouro nas vestes, fita nos sapatos e Carlota fica profundamente curiosa pra vê-lo. Nesse momento, Pierrô começa a se declarar e lamentar porque a ama e não é correspondido, Carlota se irrita com o assunto e diz que se ele não está contente que arrume outra. Nesse momento, Carlota encontra Don Juan que se desmancha em elogios à moça, ela duvida, mas fica deslumbrada com tantos galanteios e promessas. No final das contas, Don Juan a convence a casar-se consigo, Pierrô chega e tenta brigar com ele, mas é humilhado e esbofeteado. Na cena seguinte, a comicidade permanece, pois Don Juan havia prometido casar-se com Carlota e também com outra moça chamada Marturina; Don Juan as engana de modo exemplar, apenas falando baixo no ouvido de uma e da outra, colocando-as para brigar como se ele fosse a vítima.

Surge, então, outra personagem avisando que doze homens a cavalo procuram Don Juan, que rapidamente decide trocar as roupas com o criado para garantir sua segurança. Assim como em Molina, nesse ato, Don Juan sofre um naufrágio e usa a roupa de outro para enganar. Também é notório que diferente das muitas mulheres que Don Juan “desonrou” em Molina, aqui apenas uma foi alvo da concretude do seu desejo sexual, Dona Elvira. Todas as outras ele tenta, mas a sequência dos fatos o impede de concretizar os intentos. Portanto, ele é mais um sedutor que um efetivo burlador de mulheres, o modo como Molière constrói a personagem o faz ser reprovável mais pelo discurso que pela ação em si.

Segundo Rousset ([19]), Don Juan será em Molière, antes de tudo, o inconstante, aquele que não se fixa, nada poderá prendê-lo, “ser de mobilidade, toda a sua arte consiste em escapar, furtar-se, quer pela fuga, quer pelo disfarce” (ROUSSET, [19], p. 32). E essa seria a grande herança de Molière, a personagem passou a se

expandir e ter vida própria, o libertino, o emancipado, o amante terá inúmeras nuances dali pra frente. Vale repetir as palavras de Don Juan em sua primeira fala: “todo o prazer do amor está na mudança” (MOLIÈRE, 2010, p. 25); não na mudança de caráter, pois ele permanece o mesmo, mas sim na mudança de alvos do seu desejo, este não se fixa, não se esgota e mantém seu caráter de permanente inconstância durante toda a ação.

No terceiro ato, estão Don Juan e seu criado disfarçados, os diálogos se dão pela constante indagação de Leporelo sobre em que Don Juan acredita, pois este desconsidera a religião, a medicina. Don Juan sempre escapa das repostas dizendo que crê que dois e dois são quatro, e quatro e quatro, oito. O criado desiste, mas não deixa de avisar que o amo será condenado por isso. Eles estão procurando o caminho de volta para a cidade, pois estão numa floresta fugindo, encontram um pobre que passa o dia apenas rezando e pedindo esmolas; Don Juan começa a ironizar que ele deveria estar muito bem de vida se passa o dia a rezar, o pobre diz que está muito mal e ele propõe a ajudá-lo desde que profira uma blasfêmia, até o criado o estimula, mas o pobre diz que prefere morrer de fome. Don Juan é um provocador, não há limites para sua maldade, seja ela voltada para as mulheres ou para a religião.

Na sequência, ele observa um homem sendo atacado por três outros, empunha a espada e parte para o combate julgando tratar-se de uma covardia. Ele salva Don Carlos, que lhe agradece profundamente, e Don Juan responde:

Não fiz nada, senhor, que o senhor não tivesse feito em meu lugar. Nossa honra está comprometida em situações como essa. E a ação desses canalhas foi tão covarde que, não atacá-los, seria tomar partido deles. (MOLIÈRE, 2010, p. 64.)

Ou seja, a honra de Don Juan é cavalheiresca, não cristã. A moral dele é pessoal, não social. Ele quer estar sempre em situação de superioridade, de acordo com seus princípios, sejam eles o código de conduta cavalheiresco adaptado (ele apenas quer desonrar as mulheres) ou seu desejo de sedução irrefreada. E, nesse momento, Don Juan

descobre que o homem que ele salvou é um dos irmãos de Dona Elvira, que o procura para matá-lo e, assim, salvar a honra da família. Ele finge ser outra pessoa, mas afirma conhecer Don Juan, ser amigo dele, e promete levá-lo até Don Carlos. Em seguida, encontram Don Alonso, o outro irmão de Dona Elvira, e ele reconhece Don Juan. Nesse momento, Don Juan puxa sua espada e se assume. No duelo, ele não se disfarça, se camufla, na hora do conflito entre cavalheiros ele é o que é, sem necessidade de burla. Don Carlos pede que o irmão se contenha porque Don Juan salvou sua vida; a sua resposta merece atenção: “Como a honra é infinitamente mais preciosa que a vida, não devemos nada a quem nos salvou a vida se nos feriu a honra” (MOLIÈRE, 2010, p. 68).

Segundo pesquisa feita por Renato Ribeiro (1988), do final da Idade Média até a Revolução Francesa, são três as principais noções de honra: uma pelo mérito com foco na virtude, uma pelo sangue e a outra advinda do rei. Segundo o autor, Don Juan

certamente não deve sua “honra” ao rei, menos ainda à virtude, sequer ao nascimento [...] repudia o pai e curiosamente jamais tem filho. [...] A honra de Don Juan deve-se apenas, insistentemente, a si mesmo. Ele a consegue graças a suas conquistas. Porque há um roteiro segundo o qual ele as efetua. (RIBEIRO, 1988, p. 14.)

A honra era fundamental no período em que a personagem surge e Don Juan não a desconsidera, pelo contrário, vimos que pela honra ele arrisca a própria vida, mas uma honra que ele próprio criou, que se pauta na postura de cavalheiro ante os duelos e na glória de suas conquistas através da sedução. Afinal, na época, ainda segundo o autor,

A mulher deve então resguardar sua honra, ou melhor, a honra que ela apenas porta, porém, pertence ao homem que tem poder sobre ela — pai, marido, irmão. E o inimigo desses homens, se quiser ofender, ferir fundo, não atacará o seu igual, porém a mulher: bem valioso, flor tenra, cristal que, partido, não se conserta. Essa prática, de humilhar o adversário tirando-lhe a mulher, Don Juan leva ao extremo. (RIBEIRO, 1988, p. 14.)

É uma tese interessante a de que a essência da sedução de Don Juan está na busca por ferir os adversários sem vistas a um fim. Segundo Watt (1997, p. 118), “a

defesa da honra feminina — com seu ambiente fechado e sua profusão de intrigantes — era o tema favorito dos dramas da Espanha”. Por subjugar a mulher e ganhá-la, ele dominaria enfim os homens, e, pela quantidade de ganhos, sua honra o deixaria, portanto, acima de qualquer outro. Voltando ao enredo de Molière, Don Carlos pede ao irmão que ao menos dê um tempo a Don Juan antes de vingar-se; o irmão aceita, não sem descontentamento. Don Juan sai e, caminhando pela floresta, vê um enorme edifício; o criado afirma que é a tumba que o comendador estava construindo quando Don Juan o matou. Aqui percebemos uma situação melhor construída que em Molina, afinal, a tumba surge no meio do caminho que Don Juan está seguindo de volta à cidade; em Molina, sem nenhuma conexão, ele resolve entrar numa igreja e se depara com a tumba, como já assinalamos, comportamento nada verossímil considerando a personagem.

Quando ele entra na tumba, admira toda a construção e, brincando, manda o criado convidar a estátua para jantar com ele — a estátua faz um sinal de sim. Leporelo fica assustadíssimo e Don Juan julga ser ilusão, um reflexo da luz, algo do tipo. No final desse ato, o pai de Don Juan, Don Luís, o visita:

Ah, que baixeza a sua! Não se enrubesce de vergonha por merecer tão pouco o seu nascimento? Pensa que tem direito de tirar dele alguma vaidade? E o que fez nesse mundo para ser um fidalgo? Acredita que seja suficiente ostentar o nome e as armas, e que nos seja um glória ser de sangue nobre, quando vivemos como infames? Não, não, o berço não é nada quando não há virtude. (MOLIÈRE, 2010, p. 83)

Essa passagem exprime uma forte opinião sobre a herança familiar e os títulos na sociedade da época. O autor nega a qualidade a priori de um nome de família se não há virtude na vivência. Don Juan evidentemente não se importa com as palavras do pai e ainda responde que é melhor que ele morra o mais cedo que puder. Na sequência, Dona Elvira surge com outra postura, afirmando que o céu curou sua cólera e que ela deseja tentar salvá-lo do abismo que se prenuncia, e pede pelo amor que ele já lhe teve que lhe poupe de vê-lo condenado a eternos suplícios, a aparição dela funciona como

mais uma chance de Don Juan redimir-se. Os avisos do criado, os lamentos do pai e, agora, o pedido da esposa são característicos do objetivo aparente do autor, em condená-lo não pela falta cometida perante os céus, como em Molina, mas pelo caráter egocêntrico de quem nada ouve nem se sensibiliza. Na última cena desse ato, a estátua do comendador chega à casa de Don Juan, o convida para sentar-se à mesa, para jantar e pergunta se Don Juan terá coragem. Ele responde que sim e encerra-se o quarto ato.

No quinto e último, Don Juan reveste-se de toda hipocrisia possível e vai ao pai fingir que arrependeu-se de tudo o que fez, que o Céu abriu seus olhos e já não é o mesmo homem. Quando Leporelo o questiona se nem a estátua falante o tocou, ele responde:

Existe aí alguma coisa que não consigo entender. Mas seja lá o que for, não é capaz nem de convencer meu espírito nem de abalar minha alma. E se afirmei querer corrigir minha conduta e iniciar uma vida exemplar, é apenas projeto político, um estratagema útil, um jogo de cena necessário para manipular um pai que sempre me foi útil e para me acobertar, preventivamente, de mil situações desagradáveis que ainda irão me acontecer. Quero lhe confiar isso, Leporelo. Sinto-me confortável por ter alguém que nos conheça a fundo e saiba os verdadeiros motivos que nos conduzem às ações. (MOLIÈRE, 2010, p. 96.)

Essa confissão confirma a teoria de que a honra de Don Juan é pessoal, que tudo que faz segue um roteiro premeditado, e que não há fim para suas ações. Curioso ele sentir-se confortável em ter alguém que saiba seus verdadeiros motivos, soa a nós como o desejo de uma testemunha para suas visões de mundo, as que ele julga adequadas mesmo que se contraponham as da maioria. Se ele vai fingir ser alguém diferente, é preciso que ao menos um saiba seus reais motivos. Leporelo ouve, se indigna com tal ação, e Don Juan responde: “Há tantos como eu que representam esse papel e usam a mesma máscara para enganar o mundo inteiro!” (MOLIÈRE, 2010, p. 96). A denúncia da hipocrisia aqui se estende a toda sociedade, não apenas ao comportamento de um, uma crítica que não aparece diretamente em Molina. A sequência do discurso de Don Juan merece destaque:

Disso ninguém mais se envergonha: a hipocrisia é um vício na moda, e todos os vícios na moda passam por virtudes. O personagem do homem de bem é o melhor de todos os personagens que se pode interpretar hoje, e a profissão de hipócrita tem maravilhosas vantagens. É uma arte cuja impostura é sempre respeitada; ao descobri-la, nunca ousamos condená-la. Todos os outros vícios dos homens estão sujeitos a censuras. Qualquer um tem a liberdade de atacá-los altivamente. Mas a hipocrisia é um vício privilegiado, que tapa a boca de todo mundo e goza tranquilamente de uma impunidade soberana. Cria-se, com ademanos, uma sociedade fechada com todas as pessoas do partido. Ofender um significa todos lhe caírem em cima. [...] Quantos hipócritas você acha que conheço que, por esse estratagema, reacomodaram os desregramentos da juventude, fizeram para si um escudo com o manto da religião e, sob esse hábito respeitado, têm permissão para serem os piores homens do mundo? Por mais que se saiba das suas intrigas e que se conheça o que realmente são, nem por isso eles perdem a credibilidade das pessoas. Uma inclinação de cabeça, um suspiro de mortificação e um rolar de olhos ao Céu os reabilitam de tudo o que podem fazer. É nesse abrigo favorável que quero me salvar e colocar em segurança meus interesses. Não abandonarei meus hábitos agradáveis, mas terei o cuidado de me esconder e me divertir na surdina. [...] Enfim, é esta a maneira de fazer impunemente tudo o que eu quiser. Vou me erigir um sensor das ações dos outros, julgarei duramente a todos e terei apenas boa opinião de mim mesmo. [...] É assim que se aproveita as fraquezas dos homens. É assim que um sábio se acomoda aos vícios do século. (MOLIÈRE, 2010, p. 97-8.)

Esse discurso é uma pérola do século XVII que não poderíamos deixar de copiar, é uma das causas da sedução que o Don Juan exerce até hoje, a sua liberdade diante das limitações sociais e morais; mesmo sem virtude, admira a postura de despreendimento no intento de seus objetivos pessoais. É nítida a crítica ferrenha ao Clero e à sociedade como um todo, que se esconde por trás de posturas cristãs, une-se em grupos para proteger-se, sob a égide da religião praticam iniquidades, apontam os defeitos dos outros para esconder os próprios. Enfim, Don Juan quase passa por mais um na multidão se não conhecêssemos a fundo suas ações e motivações. Essa sedução que exerce através da palavra é para nós o grande diferencial da personagem construída por Molière. Segundo Araújo (2005, p. 118),

Os libertinos iluministas (livres pensadores) que lideraram boa parte da filosofia do século 17 na Espanha e na Europa se incumbiram de desmoralizar a fé no homem, afirmando a autonomia da razão libertária,

espezinhando o sentimento, as superstições e as crenças ortodoxas [...]. Don Juan, modelo desse espírito, erige a moral do prazer absoluto em lugar do dever, dos sentidos sobre a razão, do individual sobre o coletivo, etc. Molière empresta-lhe argúcia e inteligência cômica, aguçando-lhe o *profissionalismo* da representação sedutora e imprimindo de hipocrisia a maioria das falas e reações do criado Leporelo.

Nas cenas finais, é dada mais uma oportunidade a Don Juan de arrepender-se, um espectro surge oferecendo essa chance, caso contrário, sua perda estaria decidida. O criado também o estimula, mas ele de modo algum se abate, afirmando que não se arrependerá. Na sequência, a estátua do comendador reaparece pedindo a mão de Don Juan e afirmando que “o recrudescimento do pecado atrai uma morte funesta, e o menosprezo pelas graças do Céu abre um caminho até as chamas” (MOLIÈRE, 2010, p. 104), ou seja, o exagero e a insistência no pecado juntamente com a não valorização do que se ganha do céu, o levou ao inferno. Diferente da fala final da estátua em Molina, ao afirmar que o que se faz se paga, aqui é o excesso do pecado e o desprezo pelas benevolências o que condena Don Juan. Em Molière, o foco não está na justiça divina, mas na falta de arrependimento, de limites de Don Juan. E o prova a quantidade de chances oferecidas, que em Molina não aparecem.

Então, Don Juan morre, sentindo todo o corpo queimar, como numa metáfora do peso da mão divina; sua entrega sem medo ao aperto de mão o condena definitivamente, ele não pede para confessar-se como em Molina, nem no instante final ele expressa arrependimento. A coragem que nada teme o sentencia, afinal, ele não é obrigado ao aperto de mão. No final das contas, ele próprio, seduzido pela ilusão de nada temer, é finalmente burlado, apenas com uma frase e de forma definitiva. Para nós há um salto qualitativo em relação à criação de Molina, não obstante o claro reconhecimento que sem Molina não haveria esse Don Juan.

A fala final da peça é reservada ao criado, Leporelo, constatando que com a morte de Don Juan todos estão satisfeitos, menos ele, afinal, ficou sem seu pagamento. Essa ironia e humor confirmam a moral duvidosa do criado ou o senso de concretude da

existência, assim como mantém o caráter cômico que a peça de Molière traz, aspecto que também o diferencia de Molina.

3.2 O DON JUAN NA CRÍTICA DE URBANO TAVARES RODRIGUES

A prática crítica, como qualquer ação humana, está condicionada pelo contexto em que surge. Os princípios, a moral, a cultura, são decisivos para legitimação e construção da noção de valor, por isso, a crítica, tanto quanto a literatura, é ligada ao momento de maneira irrefutável. Para Antonio Candido, a crítica é “um gênero auxiliar, sem a importância dos gêneros criativos, [...] um gênero lateral e dependente” (2003, p. 2), a crítica estaria à mercê do seu alvo, a literatura, portanto, seu valor seria comumente secundário. No entanto, sua importância não é minorada pelo seu caráter auxiliar, tanto o é que as pesquisas e os leitores não diminuem em função disso.

Nosso objetivo neste subcapítulo não é desenvolver um estudo sobre o papel da crítica ou sua História, e sim compreender o papel do crítico, especificamente, a atuação de Rodrigues no que concerne à figura do Don Juan, captando as particularidades de seu projeto crítico e observando a combinação de elementos estéticos e contextuais. Além disso, não ignoramos as evidentes intenções declaradas por Rodrigues no interior de seu projeto: toda a sua obra converge para o ideal de uma sociedade mais justa em que o máximo de felicidade possa ser estendido a todos, de igual modo, uma utopia, portanto. Desta forma, é possível traçar um perfil justo de sua personalidade crítica e literária. Nossa premissa não é meramente intuitiva, afinal, como afirmou James, ele mesmo um dublê de ficcionista e crítico/teórico,

[...] o romancista deve escrever a partir de sua experiência.

[...] Há um ponto em que o sentido moral e o sentido artístico se aproximam muito; e isso sob a luz bastante óbvia de que a qualidade mais profunda de

uma obra de arte sempre será a qualidade da mente do criador. (JAMES, 1995, p. 28; p. 44.)

Para elucidar a tarefa do crítico, Said (2005, p. 143) afirma que “o erudito deve reconstruir a história de seu próprio tempo como parte de um compromisso pessoal com o seu campo de estudo”. Sabemos que o papel do escritor, assim como o do crítico, mudou ao longo da história, seja pelo seu status social ou pelo seu valor em termos de formador de opinião e conhecimento. Então, vale considerar um aspecto interessante de nosso tempo: acreditamos que a tendência moderna de especialização do saber e de delimitação dos campos de conhecimento motivou, tanto em escritores quanto em críticos e estudiosos, uma fragmentação no processo de aquisição do conhecimento, no próprio saber. Ou seja, nossa visão e concepção de mundo foi paulatinamente reduzida a uma centralização perigosa. Said se pronuncia sobre a progressiva especialização nos estudos de literatura, para ele, essa especialização

significou um crescente formalismo técnico e, cada vez menos, uma compreensão histórica das verdadeiras experiências que realmente se concretizaram na composição da obra literária. [...] Ser um especialista em literatura significa, com demasiada frequência, excluir a História, ou a música, ou a política. (SAID, 2005, p. 81.)

Em nossa pesquisa, os fatores (externos) que envolvem o fazer crítico e literário são fundamentais para a compreensão do todo da obra de Rodrigues, tanto que consideramos na análise da narrativa músicas, locais turísticos, pinturas, etc. como elementos integradores do texto literário por também iluminar certos significados. Literatura e crítica também estão ligadas pelo fato apontado por Said (2005, p. 13), ao afirmar que “os intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar”. Em sua prática refletem uma realidade recriada a partir de seu olhar, um olhar criativo e naturalmente comprometido com algo, mas que produz a representação de valores coletivos a partir de sua individualidade. Daí, insiste-se, a importância de uma pesquisa sobre a obra de Rodrigues, pela peculiaridade no exercício dos papéis de crítico e

literato, atuando com perspicácia na conjugação dos valores políticos e estéticos. Também Eagleton (1991) afirma que a crítica está diretamente ligada à esfera pública, pelo intercâmbio de opiniões e pelo próprio julgamento que é dirigido a um público. Segundo o autor,

em termos ideais, o crítico é o espelho, mas na verdade é a lâmpada: seu papel está se tornando, em última instância, realizar a tarefa impossível de “expressar” uma opinião pública que ele manipula velada ou abertamente. (EAGLETON, 1991, p. 31.)

Portanto, assim como a literatura, em seu direcionamento, a crítica está sujeita a um caráter panfletário ou a uma superação deste aspecto; logo, também é motivada histórica e socialmente. Rodrigues, crítico extremamente atuante e escritor que supera a superficialidade de um fim social imediato, cumpre o papel de intelectual, ao disseminar seu vasto conhecimento e por causar “embaraço” no leitor, por exigir um repensar de suas opiniões. Segundo Said (2005, p. 33), “saber como usar bem a língua e saber quando intervir por meio dela são duas características essenciais da ação intelectual”, aspectos encontrados com facilidade na obra de Rodrigues. Embora Said e Eagleton não se identifiquem no seu percurso crítico-ideológico, acreditamos ser possível associá-los em favor de uma completude do conhecimento invocado neste trabalho superando uma possível contradição.

Cabe, assim, a asserção de Said (2005, p. 35), quando afirma que

a política está em toda parte; não pode haver escape para os reinos da arte e do pensamento puros nem, nessa mesma linha, para o reino da objetividade desinteressada ou da teoria transcendental. Os intelectuais *pertencem* ao seu tempo.

Rodrigues empenhou seu senso crítico na recusa de fórmulas fáceis ou conformações; seu projeto consistia em representar a essência da natureza humana mediante a crítica de uma realidade hostil e degradante, chegando, assim, a extremos intrínsecos à nossa própria natureza. E, nisso, reside um dos elos fundamentais com o

mito do Don Juan, sendo ele também uma resposta a um tempo específico, capta um comportamento que é tanto essencial, no sentido da individualidade humana, quanto social, ou seja, produto.

*

* *

No ensaio **O mito de Don Juan**, publicado em 1960, Rodrigues ainda dava seus primeiros passos na condição de crítico; desde a sua tese sobre Manuel Teixeira Gomes, em 1950, haviam se passado dez anos. Seus ensaios em geral são breves e concisos e, neste, ele descreve e explica o modo como o mito do Don Juan aparece na literatura portuguesa. O ensaio se inicia com uma justificativa das dificuldades de escrever sobre o tema por conta da riqueza de seus desdobramentos e implicações, bem como pelos séculos passados.

Segundo o autor,

No campo oposto ao da tranquilidade da alma situa-se a sede de absoluto, que parece ser a raiz primeira do donjuanismo, atitude essencialmente trágica de insatisfação, expressa, para além do mariposeio amoroso, numa mística de negação, em luta ativa com as divindades, no desrespeito de todas as leis morais, da justiça terrena e das próprias sanções naturais. [...] Desde o início, o amor e a morte nele singram unidos. (RODRIGUES, 2005, p. 9-10.)

Essa citação denota aquilo que Rodrigues considera essencial no Don Juan, a sede sem fim que quebra toda regra, seja ela moral ou religiosa, a insatisfação com o ordinário, o comum, uma busca que já nasce condenada. Para o autor, o primeiro Don Juan, o de Molina, mesmo possuindo “a desfaçatez e o heroísmo do desafio, não trava ainda com o Deus vingador o duelo intelectual do cético ou do desesperado” (RODRIGUES, 2005, p. 10) — ele seria o sedutor faminto, o profanador, mas sem nenhuma consciência sobre o significado disso. Já o Don Juan de Molière, com seu

iluminismo libertino, “reitera a revolta de Prometeu [...], sua verdade essencial é um desmedido orgulho humano [...], importa-lhe, mais que o gestos, o alcance dos gestos” (RODRIGUES, 2005, p. 10). E nesse último Don Juan estaria a dimensão do mito que persiste, descontadas as muitas distorções. Esse posicionamento crítico sobre o mito funciona para nós como um primeiro indício a ser levado em consideração nas análises dos textos ficcionais do autor, bem como a observância entre a coerência do projeto e a sua efetiva realização. Esse ensaio servirá como uma bússola em que nosso olhar se pauta para percepção da construção da tese.

Ele elenca, no ensaio, de forma rápida, o Don Juan de Mozart, o de Byron, e cita obras que tratam do tema, mesmo que subvertido, como é o caso de Casanova, por exemplo. O autor afirma que não poderá analisar todas as diferentes modelações de Don Juan e seu conteúdo psicológico, mas que importa separar o joio do trigo. Nesse intento, encontramos mais uma visão particular do autor que servirá de base para o desenvolvimento da tese. O que ele define como sendo o melhor do comportamento do Don Juan é centralizado na procura do absoluto,

uma mística do vício; a busca frenética do instante de eternidade na intensidade do espasmo [...]; Don Juan é a fuga à condição mortal no círculo mágico do delírio erótico — a ânsia do eterno presente. Importa infinitamente menos a revelação da sua cultura sexual que o mistério da sua melancolia. Ele inveja, através dos séculos, a felicidade dos “conformados”. (RODRIGUES, 2005, p. 12.)

Essa descrição poética eleva as características do Don Juan quase ao patamar do desejável, afinal, quem não gostaria vencer a própria finitude realizando suas vontades como se fossem os dogmas de uma religião? Interessante notar que, para Rodrigues, mais do que entender a pulsão sexual, vale a compreensão da melancolia que ele guarda e que impulsiona essa busca desenfreada. O autor encara o Don Juan como um profundo solitário inconformado com essa condição. A conceituação dele traz um Don Juan constantemente ávido por tudo o que puder viver, em consequência, sempre insatisfeito pela frustração intrínseca dessa postura. Por isso, sua oposição à tranquilidade, à

estabilidade e à conformação, ele representa a eterna busca de algo que não se pode alcançar e sofre com isso.

Para o autor, “afigura-se-nos sempre, mesmo nas suas poses mais brilhantes, um faminto e um derrotado, que gira na esfera dionisíaca da evasão e não no círculo apolíneo, porém monótono, das realidades conseguidas” (RODRIGUES, 2005, p. 13).

Note-se que a opinião do autor se evidencia na classificação que dá ao mundo das realidades conseguidas: monótono. Esse também é um aspecto interessante na sua visão de mundo tanto como crítico quanto literato: suas preferências sempre giram em torno das inconformações, dos tabus e das realidades indesejadas.

Para o autor, Don Juan é

o inconstante, o saciado insaciável, que prestes abandona, com náusea, os objetos do seu interesse, mas ama os cabelos da mulher, o odor da carne, a tessitura das formas cálidas e tensas, o aniquilamento da personalidade, como prisão — a personalidade, esse peso intolerável — no divino paroxismo irracional dos sentidos (relação amor-morte). (RODRIGUES, 2005, p. 14.)

Rodrigues traz mais um dado interessante para compreensão do Don Juan, o desejo de aniquilar a personalidade do outro, nesse caso, da mulher, alvo de sua sedução. O desejo de eliminar seria a ressonância do conflito essencial das pulsões humanas, amor e morte. No entanto, mesmo diante do desejo de manter-se vivo no apagamento do outro, a busca dele não se esgota, daí o paroxismo, a contradição humana. Sabemos que ele venera a conquista e não necessariamente o objeto, mas é pela supressão deste que sua conquista se efetiva, ao mesmo tempo que se esvazia no momento em que o alcança. Daí a inconstância que permeia a essência do Don Juan.

Na compreensão do autor,

através dos séculos, desde que Tirso deu nome e corpo à personagem do horrível e fascinante insatisfeito latente em todas as eras e em todos os homens, D. Juan viajou no espaço e no tempo, mudou de feição e de situação quantas vezes, encarnou na cidade e na aldeia, fornicou no palácio e no bordel, sempre ereto tristemente e raivosamente contra o destino, sempre senhor da mulher, e seu duplo, seu inimigo, seu companheiro adivinhado, ganhando-a pelo sentimento, pela manha, pela força ou pela luxúria, com a

forma de Apolo, Hércules ou Adônis; criou relações de parentesco; mudou até de sexo. (RODRIGUES, 2005, p. 14-15.)

Nessa citação, percebemos a compreensão de que mais do que um produto de um tempo histórico específico, Don Juan carrega um traço inerente ao ser humano: a insatisfação. Isso também confirma seu aspecto mítico, pois, sendo uma figura que traz uma busca primordial, representa uma questão transtemporal. Rodrigues vai ainda mais longe ao afirmar que o Don Juan até mudou de sexo, estendendo a essência da personagem não só ao homem, como à mulher. Mais ainda, Rodrigues vai elencando tipos de “donjuanismo”: um homossexual (**Faux Monnayeurs**, de Gide), um cerebral e experimental (**Disciple**, de Paul Bourget), um feminino (**Don Juanes**, de Marcel Prévost), inclusive no domínio da bissexualidade (**Diário**, de Anaïs Nin), usando os exemplos citados, ele acena que a lista seria interminável, já que o mito se reinventou e transfigurou através dos séculos. Mas constata que, “ao integrar-se noutra cultura, sobressai melhor a essência universal da sua atitude” (RODRIGUES, 2005, p. 16).

Por isso o caráter elástico do “donjuanismo”, que se caracteriza como uma atitude, uma espécie de comportamento que se sobressai nas reinvenções do mito. As características essenciais de tal atitude seriam as já listadas pelo autor: a insatisfação, o desejo insaciável, a pulsão de amor e morte, o gosto pela sedução, a inconstância, a inconformação. Conforme já delineamos nos subcapítulos anteriores, também defendemos a visão de que o comportamento do Don Juan não se limita ao homem e muito menos ao século XVII. Essa também é uma chave para a compreensão dos perfis que o autor cria ficcionalmente, imprimindo tal comportamento tanto aos personagens masculinos quanto aos femininos, como se verá no capítulo subsequente. Nesse caso, a própria teoria crítica do autor iluminará a sua ficção, e nesse intento se elucida um de nossos objetivos que é a percepção do quanto a crítica dele se enquadra ou não em sua ficção e vice-versa. Não como mero encaixe, mas no cruzamento entre projeto manifesto e o projeto executado.

Na parte final de seu ensaio, dedicada apenas à presença do Don Juan na Literatura Portuguesa, afirma que:

em qualquer literatura nacional, a análise do donjuanismo leva a distinguir o tratamento do tema, mais ou menos, conforme os moldes tradicionais, e a presença da atitude, sob diversas aparências. Afigura-se-nos pobre entre nós, afora a exceção brilhante e muito particular de Antonio Patrício, a glosa do mito de D. Juan, importado de Espanha. Com um acentuado cunho diminutivo e marginal surge na nossa literatura a atitude — de essência universal —, mitigada ou desvirtuada, quando não sublinhada com rude antipatia crítica, num sentido mais moralizante que interpretativo. (RODRIGUES, 2005, p. 19.)

Portanto, o autor distingue dois pontos que devem ser avaliados na análise crítica do donjuanismo: o tratamento do tema e a atitude. O primeiro seria mais adequado aos moldes originais, no caso o de Tirso e Molière, por exemplo, já que o próprio Rodrigues privilegia esses dois autores em sua análise inicial; e o segundo, uma atitude que se estende aos mais diversos personagens e contextos mantendo apenas uma relação de aparência. Nisso se justificam os diversos tipos de donjuanismo que ele elenca. Tal posicionamento também será levado em consideração por nós na análise da ficção de Rodrigues.

No entendimento do autor, “Camões e Albuquerque foram pasto de fariseus: o que deles ficou foi um eco domesticado, dentro dos limites do consentido. Faltará assim em Portugal o clima para D. Juan [...]?” (RODRIGUES, 2005, p. 19). É nosso compromisso assinalar que tal reflexão se deu na década de sessenta, logo, influenciada pela atmosfera opressora da época. O que interessa é observar que, na visão do crítico, a mentalidade portuguesa dessa época era contida e presa aos limites. Suas palavras:

acaso uma disposição natural para a brandura, para a circunspeção, para as relações de piedade e ironia, conducentes à moderação, uma complexidade perturbadora e proibitiva da vontade persistente de inteireza espetacular — são obstáculos na alma nacional ao surto daquele donjuanismo por excelência, ávido e vertical, que não conhece limites: revolta metafísica que se traduz no amor em ânsia de conquista e implacável devastação. (RODRIGUES, 2005, p. 19-20.)

O autor crê que haja, no povo português, uma brandura, generosidade e até um medo do ridículo que acaba proibindo os excessos e limitando a ação das pessoas. Ele acredita que Don Juan em Portugal “teria amolecido entre a lágrima e o sorriso”

(RODRIGUES, 2005, p. 20). Não cabe a nós refutar nem reafirmar sua postura, afinal, não é nosso domínio de vivência e convivência. Interessa, sim, perceber se ele também perpetuou aquilo que critica ou se, enfim, deu ao tema uma forma genuína.

Para ele, no entanto, existe uma forma de donjuanismo português que ele buscará apreender, mas insiste: “O D. Juan autêntico repugna à sensibilidade portuguesa” (RODRIGUES, 2005, p. 20). Rodrigues elenca as primeiras aparições do mito em Portugal, a começar por uma adaptação da peça de Molière em 1775, em folheto de cordel, e o livro **Relicário ou o Mundo Interior**, de J. Simões Dias em 1863. Neste último, já identifica uma perspectiva moralizante e uma caricatura de Don Juan. Rodrigues critica o antidonjuanismo dos poetas da segunda geração romântica:

deslumbrados pelo grande clarão da Comuna, anticlericais e anticapitalistas, ambicionando para a poesia um caráter científico e para a humanidade proletária a emancipação econômica, menosprezaram de um modo geral o conteúdo humano e o sentido filosófico da figura de D. Juan, para considerarem de preferência, num contexto social, os frutos daninhos de seu egotismo. (RODRIGUES, 2005, p. 21.)

Muito proveitosa é essa citação para comprovar o que dissemos nesta pesquisa: mesmo Rodrigues sendo militante e usando sua literatura para tal, isso não ofusca a clareza e a amplitude de sua mente criadora. Tanto que critica a postura dos poetas românticos de avaliar o D. Juan apenas pelo aspecto social, num viés unilateral, resumindo sua atitude a uma questão de classe, quando, na verdade, sua existência revela aspectos bem mais relevantes que este. Rodrigues continua:

afinal, no plano da sua projeção social, quem melhor representa, através de uma visão ainda caricatural, a atitude donjuanesca é Eça de Queirós, na figura do Primo Basílio. Contudo, [...] apenas cria também um D. Juan empalhado, o seu fútil Basílio, de uma antipática rigidez alegórica, verdadeiro, mas superficial, menos odioso do que desprezível porque

mesquinho, colecionador de pequenos *frissons* e de lembranças nuas, bilhetes-postais de uma memória de galo encristado... (RODRIGUES, 2005, p. 23-24.)

Nesse ponto de vista, o primo Basílio, com sua aura de conquistador, nada gera de frutífero se comparado à atitude autêntica de um D. Juan; sendo um colecionador de pequenos casos sem importância nem significação, preza pela superficialidade de um homem desprezível. As seguintes análises de Rodrigues só repetem a gratuidade das representações desse mito no decorrer da literatura portuguesa, passando pelo Simbolismo e chegando ao início do século XX. Cabe informar que não há como visitar todas as obras que Rodrigues critica, por isso, em muitos momentos, limitamo-nos a uma reprodução sem aprofundamento crítico. Como já foi dito, nosso objetivo é expor como a crítica do autor se realiza e não criticar o já criticado.

Para Rodrigues a única expressão de um Don Juan digna de nota se encontra no século XX, no livro **D. João e a Máscara** (1924), de António Patrício, que,

liga intimamente D. João à ideia da morte e nele encontra o “instintivo religioso”, o “amoral místico”, “um possesso de eterno” que, farto dos festins eróticos, anela “beijar mais fundo do que os beijos humanos”. (RODRIGUES, 2005, p. 25.)

Para Rodrigues, a autêntica representação do mito está ligada inequivocamente à ideia de morte e ao anseio de uma busca para além do simples desejo carnal. Há a busca pela comunhão com algo superior num desejo de superar o humano, tudo isso fomentado pelo amor. Ele cita ainda outros escritores, apenas para evitar uma levandade de levantamento crítico e traz mais um exemplo a se considerar: Florbela Espanca. Trata-se da,

mulher que, melhor do que qualquer outra na nossa literatura, ilustra com a sua poesia um admissível donjuanismo feminino — busca fremente do amor através e para além de intensas, mas sempre decepcionantes, experiências. Poetisa da solidão (título que melhor do que qualquer outro porventura lhe convém), ela atinge os extremos da ternura, a ilusão fugidia da plenitude, e logo os do desencanto, a consciência terrível da solidão na união, o

sentimento da inelutável alteridade. A sua fundamental insatisfação deriva do conflito entre a sua ânsia de absoluto e a sua verificação do finito. [...] Ela ocupa, sem dúvida, na nossa literatura, e não apenas na feminina, um dos mais eminentes lugares do erotismo doloroso e sublimado. (RODRIGUES, 2005, p. 28.)

Transcrevemos quase inteiramente as asserções que Rodrigues dedica a Florbela em seu ensaio; sendo conciso e denso, ele evidencia a problemática da alteridade que se configura numa inevitável solidão a dois e que culmina numa eterna busca inalcançada. Não há possibilidade de comunhão real, nem de plenitude, por isso, a melancolia da solidão e o desejo de morte são tão inseparáveis desse mito. E, por esse motivo, Florbela representa tão bem esse aspecto do mito em sua poesia. Na sequência, o autor afirma que, na França, Don Juan não esmoreceu e, na primeira metade do século XX, ressurgiu renovado na obra de Montherlant e La Varende. Segundo Rodrigues, na geração de 50 em Portugal, renasce o interesse pela sexualidade, “como caminho para sondagem das zonas obscuras da inconsciência, pesquisa da autenticidade e da vida em estado puro”(RODRIGUES, 2005, p. 30). Cabe lembrar que Rodrigues pertence a essa geração e partilha desse interesse, tanto que em sua obra o erotismo é tão ou mais pulsante do que outros temas.

O último autor que merece atenção de Rodrigues neste percurso na literatura portuguesa é David Mourão-Ferreira, amigo de Rodrigues, a quem dedicou um dos contos analisados nessa tese. Segundo Rodrigues,

a insaciedade, o furor fálico, a dispersão sentida como queda e como mácula, a beleza diabólica de uma adolescência ou falsa primavera que se não resolve à abdicação, e tudo isto oposto à nostalgia do amor honesto, do tálamo único e duradouro. Poesia dilemática e dilacerada entre o remorso constante e a avidez cínica da posse integral renovada, súbita e ilusória, da posse sempre inconquistável. [...] David Mourão-Ferreira dá-nos talvez o que de mais tragicamente contido e formalmente durável valeu à literatura portuguesa, nesta última década, o inesgotável filão do multívio e obsessivo feitio do sombrio herói do amor. (RODRIGUES, 2005, p. 30-31.)

Assim ele encerra seu ensaio, conservando o tom poético que percorreu todo o texto e valorizando sempre a figura do Don Juan como complexa e vária. Fonte de

constantes reflexões sobre o homem, seus anseios e amores. O mito é considerado por Rodrigues como um rico mote para a literatura, assim como é o meio pelo qual ele critica a mentalidade portuguesa até os seus dias através das representações feitas pelos poetas e prosadores de sua terra.

4. A PRODUÇÃO FICCIONAL DE RODRIGUES: O EROS PULSANTE

Neste capítulo optamos por agrupar aspectos gerais na compreensão da composição ficcional de Rodrigues, por acreditarmos que seja um modo mais eficaz e coerente de reunir um volume considerável de textos, assim como contemplar o texto literário em si, nosso corpus, que nos permite vislumbrar a recorrência de assuntos caros ao autor. No caso de Rodrigues, a denúncia dos tabus, de uma cegueira que ele acreditava tomar conta da sociedade, a valorização da liberdade e um profundo interesse pelo mais íntimo da alma humana, conduzem a narrativa à abordagem de diversos temas. Acreditamos que a singularidade do autor, em relação às matérias escolhidas, se realiza como tal no momento em que ele cria uma trama específica, ou seja, transforma o motivo numa realização ficcional particular, dentro de uma tradição literária.

Estudar um assunto específico na obra de um autor subtende partir de um objeto literário, já que este manifesta uma singularidade dentro de um universo de motivos, como também é um ponto específico dentro da pluralidade de tratamentos dados a um mesmo tópico. Por isso, nossa escolha pelos contos de Rodrigues e, a partir deles, a reflexão acerca do donjuanismo que recriou em suas personagens dentro do contexto do século XX em Portugal. Outra limitação de nossa perspectiva se encontra aqui, afinal, nosso trabalho não pretende estudar os aspectos escolhidos ao longo do tempo, e, sim, evidenciar qual a abordagem que Rodrigues traz, pois a inscrição histórica não implica o estudo da evolução histórica, embora, no caso do Don Juan, as duas dimensões se

conjuguem. Não ignoramos de nenhum modo o seu contexto histórico e cultural em nossa análise, mas nos furtamos a uma análise diacrônica dos assuntos aqui propostos por uma questão de escolha e objetivos da pesquisa.

Nossa postura também se alicerça na asserção de Auerbach (2014, p. 9), em que o método

consiste em achar princípios, questões-chave em torno dos quais valha a pena se especializar por abrirem um caminho que conduz ao reconhecimento de conexões, de modo que a luz que estas irradiam ilumina, por assim dizer, uma passagem histórica. [...] Um princípio quase ideal é a interpretação de passagens do texto.

Logo, buscamos elucidar as conexões a fim de ver o donjuanismo representado no texto pelo tratamento que o autor dá aos aspectos escolhidos; a saber, o amor, a mulher, o sexo, a morte e a sociedade em si. Não deixamos de considerar o fato de que um mesmo autor pode dar diferentes formas a um único assunto, assim como a própria conjuntura em que o escritor se insere poderá estimular e induzir essa multiplicidade. Assim, eles são versáteis tanto na obra de um autor quanto ao longo da história.

Neste capítulo, procuraremos encontrar as nuances que Rodrigues propõe em cada aspecto dentro do nosso corpus assim como a presença do mito do Don Juan nos textos. Acreditamos que o significado de cada matéria está condicionado por fatores constituintes da narrativa: personagem, tempo e espaço; e, a partir da análise dos textos, podemos compreender o projeto estético de Rodrigues em seus contos e novelas.

Concordamos com Auerbach (2014, p. 17), para quem “de cada obra de arte podemos dizer que é determinada essencialmente por três fatores: a época de sua origem, o lugar, a singularidade de seu criador”; logo, considerando o texto como fulcro para o desenvolvimento da análise, desejamos esclarecer que papel desempenham as estruturas sociais e o contexto na obra de Rodrigues observando as influências recíprocas entre o escritor e seu meio na construção do donjuanismo. O próprio autor, na condição de crítico, afirma:

[...] o romancista está empenhado em *conhecer* a realidade, dela participando, e em dar a *conhecer* aos outros aquilo que dela só ele pode *conhecer*, mesmo que seja uma fração do real em perpétua transformação. Assim ele contribuirá também, sem fazer obra de encomenda, para a transformação dessa realidade. (RODRIGUES, 1978, p. 52.)

Portanto, esse movimento de influência transformadora se dá tanto a partir do texto literário atuando em seu público leitor e de forma mais geral, na sociedade, quanto na sociedade que motiva e influi na produção literária de um autor. Este, como vimos na citação acima, possui um compromisso de disseminar uma realidade que só ele conhece. No entanto, não objetamos que a fonte do que se reconhece como realidade é sempre particular, assim como partilhável.

Em seu livro **Realismo: arte de vanguarda e nova cultura** (1978), Rodrigues expressa o imperativo de se criar uma nova consciência estética,

[...] desde sempre a preocupação do grande artista foi a procura de uma forma nova para a tradução daquilo que se lhe afigura só ele poder dizer, irrisória que seja essa realidade pessoal. E nada impede que essa realidade, total ou parcial, sua, filtrando-se por uma escrita recriada, que a contém, que a segrega, dela inseparável, se integre na história, através de uma perspectiva dialética. (RODRIGUES, 1978, p. 32.)

Corroborando com a nossa perspectiva de que o contexto em que o autor está inserido o motiva a (re)criar uma realidade que, sendo ficcional, mantém uma “perspectiva dialética” com a história de seu tempo através da linguagem. Nessa linha, vale ressaltar a afirmação de Candido (1985, p. 74) sobre a função do escritor: “o que se dá é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais.” Ou seja, as circunstâncias em que a obra é produzida, combinadas com uma análise metódica do texto, podem evidenciar certos critérios de escolha, bem como de temas que perpassam a obra literária.

Nosso método de interpretação é aquele proposto por Auerbach (2004), que acredita na personalidade de todo processo interpretativo, trata do próprio “eu”, da

“nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto” (AUERBACH, 2004, p. 494). Portanto, a interpretação é fundamental para que a realidade se revista de sentido para nós. Cumpre lembrar que as interpretações não podem ser aleatórias, mesmo que as potencialidades textuais sejam muitas e diversas. Como bem afirmou Costa Lima (1989, p. 74),

[...] porque complexa [...] admite interpretações várias. Esta variedade é a condição para que ela logo não se esgote no tempo. [...] É pela articulação entre estes dois pontos – complexidade interna e suplemento do intérprete – que as ficções podem perdurar além de sua ambiência histórica original.

Para Auerbach, “captar a singularidade de cada época e de cada obra, bem como das relações de uma com outra, é uma tarefa infinita, que cada um deve tentar resolver por si, a partir do seu lugar” (AUERBACH *apud* LIMA, 2007, p. 747). Logo, Auerbach não ignorava os percalços de tal escolha e acrescentava que a responsabilidade seria de cada um, a partir do seu lugar, ou seja, situado histórica, social e culturalmente, cada leitura poderá produzir um resultado em termos de escolha. A compreensão também está condicionada historicamente. Auerbach explicou que o filólogo

vê-se obrigado a levar a cabo uma série de novas análises de textos para comprovar o valor histórico de suas observações; quando ele parte de um único texto, os erros de perspectiva são quase que inevitáveis, assim como frequentes. (AUERBACH, 1970, p. 42.)

Ou seja, do ponto de vista de Auerbach, há uma obrigatoriedade inerente ao estudioso da literatura que reside na prática comparativa, tanto dos textos literários, quanto dos estudos sobre o texto que se pretende examinar. A custo de provável erro em caso de negligência. Por isso nossa escolha por um corpus de onze textos ficcionais, selecionados de modo que englobassem desde a primeira obra de Rodrigues até uma das mais recentes.

Nas primeiras leituras da obra de Rodrigues, nos deparamos com a recorrência de alguns assuntos. Saber de uma certa maneira que são escolhas pessoais mas também escolhas motivadas por um tempo específico, é um fato que nos permeou a consciência principalmente pela concepção, tão defendida neste trabalho, de que a literatura é um produto histórico, cultural e social, assim como fruto da consciência de um indivíduo. Neste momento, esperamos articular as obras, a análise, a fortuna crítica e a teoria, a fim de iluminar o projeto estético de Rodrigues.

4.1. O EROTISMO

Há na obra de Urbano, uma matriz circular: o corpo, o social, o declinar das paixões, os afetos. Não existe na nossa literatura, outra fala assim sagaz, mas sempre modulada, sensitiva e sedutora, capaz de nos dizer o delírio dos corpos num lírico que extrai das palavras o suco dos prodígios, e a impor, sem receios a mais intransigente denúncia. Urbano é um mestre do erotismo, a inscrever, numa língua pouco moldável à sensualidade, a poética dos corpos, os arrebatamentos, as paixões loucas; mestre desse sussurro subterrâneo e visceral que vai destruindo/iludindo as relações dos amantes até o definhamento, como se a morte fosse o destino iniludível, não no sentido moral e aristotélico da tragédia, mas como corolário lógico dos excessos libertinos, como se os amantes soubessem, antecipadamente, que não existe retorno nesse chão de lava.

(LOBO, 2008, p. 47.)

De acordo com nossas pesquisas, na carreira de professor, Rodrigues ministrou disciplina sobre o erotismo e demonstrava paixão por Bataille, feliz “coincidência” que nos levou a perceber o quanto a noção de erotismo do autor francês se assemelha ao modo como o erotismo surge na ficção de Rodrigues, assim como elucida o mito do Don Juan. Desse modo, antes de nos aprofundarmos na ficção de Rodrigues, cumpre evidenciar a concepção do erótico que a ficção de Rodrigues corrobora. Pois, como dito

na citação introdutória deste capítulo, esta é uma questão central na obra de Rodrigues e se relaciona intimamente com nosso intento de mostrar a permanência do donjuanismo na obra do autor.

A primeira frase do célebre livro **O Erotismo** é: “do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2014, p. 35). Ou seja, é o aproveitamento da vida levada aos extremos, numa situação paradoxal em que o ser descontínuo busca sua continuidade (no outro) superando a morte em algum sentido. Para o autor, o domínio do erotismo é o da violência, da violação e pensando no erotismo dos corpos, há sempre um egoísmo cínico. Parece-nos uma definição perfeitamente adequada ao comportamento do Don Juan, tanto em Molina, quanto em Molière, e, ainda, em Rodrigues.

Segundo Bataille (2014, p. 53), “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente no *exterior* um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à *interioridade* do desejo”. Logo, mesmo que a busca esteja voltada para o outro ou até mesmo para a sedução em si, há sempre um desvelar do eu profundo. Por isso, aliar o estudo do erotismo ao estudo de Don Juan responde adequadamente à tese de que as personagens em Rodrigues perpetuam e reinventam a essência do mito, que é, em última instância, a própria condição humana.

Para Bataille (2014), o erotismo se desenvolve entre o interdito e a transgressão; o interdito é o limite imposto à liberdade sexual e teria sido determinado pelo mundo do trabalho, segundo o autor, “em todos os tempos, e em todos os lugares, de que temos conhecimento, o homem se define por uma conduta sexual submetida a regras, a restrições definidoras” (BATAILLE, 2014, p. 74), que variam de acordo com o tempo e o lugar. A própria evolução do mito do Don Juan desde o século XVII até o XX, com as obras que foram analisadas aqui, pode confirmar a tese de que as restrições mudam, mas permanece o interdito, a proibição, seja ela evidente ou velada. O interdito seria geral e permanente, afinal, a vida em sociedade o exige. Já a transgressão “não é a negação do

interdito, mas o supera e completa” (BATAILLE, 2014, p. 87); para o autor, a transgressão é, por vezes, tanto admitida quanto prescrita. A transgressão e o interdito definem a vida social porque se complementam, mesmo sendo movimentos contraditórios, pois “o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão” (BATAILLE, 2014, p. 92).

Ainda segundo o autor, “o erotismo em seu conjunto é a infração à regra dos interditos: é uma atividade humana. Mas, ainda que ele comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ser seu fundamento” (BATAILLE, 2014, p. 118). Portanto, aquilo que pertence ao domínio do “irracional” é também parte integrante do erotismo e quando pensamos no comportamento donjuanesco, a absurdidade que lhe é inerente paira sobre essa animalidade, pois sem a compreensão das motivações de sua ação, só resta a aceitação de sua natureza distinta.

O autor afirma: “o que é digno de nota no interdito sexual é que ele se revela plenamente na transgressão” (BATAILLE, 2014, p. 132), outro aspecto da teoria de Bataille que elucida o comportamento donjuanesco, pois, sendo a transgressão própria da sociedade organizada, no caso, da contraposição a ela, inevitavelmente será realizada na busca de superar o interdito. Don Juan busca transgredir os interditos a partir da burla da honra feminina, que, por sua vez, pertencia ao homem e não à mulher, como já assinalamos. Ele rompe com a moral atingindo os indivíduos através da transgressão do interdito sexual.

O autor acrescenta:

quando a possibilidade de transgressão vem a faltar, ela abre a da profanação. A via da decadência em que o erotismo é lançado à vala comum, é preferível à neutralidade que teria a atividade sexual conforme à razão, não dilacerando mais nada. Se o interdito deixa de atuar, se não cremos mais no interdito, a transgressão é impossível, mas um sentimento de transgressão é mantido, se preciso, na aberração. (BATAILLE, 2014, p. 164.)

Nos perguntamos em qual instância se enquadram Don Juan e as personagens de Rodrigues: se crédulas no interdito aspiram à profanação ou se incrédulas do interdito

lançam-se à aberração? Acreditamos que, para cada caso, haverá uma resposta. Se pensarmos no Don Juan de Molina, a primeira opção será a mais correta, afinal, a personagem cria em Deus e nos dogmas da religião, tanto que seu derradeiro pedido é alguém para se confessar antes da morte. Se pensarmos em Molière, temos um Don Juan mais apto ao discurso sobre sua condição, justificando-se com sua crença na razão e esquivando-se de questões religiosas, no entanto, sua efetiva conquista foi apenas a esposa, Dona Elvira, mesmo que tenha enganado outras mulheres; a sua incredulidade, ao menos em regras cristãs, não o conduz à aberração. E se pensarmos nas personagens de Rodrigues, podemos encontrar as duas hipóteses citadas acima, ou seja, tanto personagens que por partilharem do interdito buscam a transgressão, como personagens que não creem em nada partirem para a aberração, o que veremos na seção seguinte.

Por fim, em notas acrescentadas à edição do livro de Bataille empregada nesta pesquisa, encontramos a opinião dele sobre o Don Juan:

Mas é o fato de ser um novo aspecto, uma *repetição do desafio*, que dá à impaciência de Don Juan o poder que ela tem de nos seduzir. É que, humanamente, sempre voltamos a fechar nossas correntes; é que, humanamente, sempre temos que nos libertar de novo. O próprio Don Juan não é mais do que um novo aspecto do eterno liberto de escravidões indefinidamente recriadas que todos nós somos — se temos colhões de não desistir — se não temos colhões suficientes para morrer de uma vez. A repetição é a sina do homem que não morre: o próprio Don Juan a encontrava passando de uma mulher a outra, e só a mão do comendador pôde salvá-lo. (BATAILLE, 2014, p. 333.)

É uma bela explicação para o mito: o desejo de constante desafio, de transgressão que culmina numa repetição quase sem fim, mesmo que seja justamente buscando derrotar a morte, no entanto, só ela faz com que Don Juan possa finalmente descansar. A essência do erotismo reside então na constante repetição de burlar os interditos, os tabus que restringem a atividade sexual humana e culmina, inevitavelmente, na morte. Segundo Paes (2006), a mecânica do prazer erótico reside justamente nesse jogo dialético entre a transgressão e o interdito. De acordo com Araújo (2005, p. 90),

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

O terreno do desejo humano é demasiado profundo e complexo, a violência exposta no comportamento de um Don Juan traz sempre à tona a reflexão sobre nossas pulsões de vida e morte, por isso, iniciamos as análises da ficção de Rodrigues unindo o temas de amor, sexo e morte, evidenciando como se entrelaçam e se configuram na representação e repetição do comportamento donjuanesco.

4.2 AMOR, SEXO E MORTE

Don Juan carregaria os estigmas de Eros e Tântatos, porque todo desejo traz implícito o seu risco; e assim o Burlador teria decretada sua morte a partir da morte de sua identidade moral. (ARAÚJO, 2005, p. 99)

A intensa curiosidade pelos seres humanos e a ética da dignidade alimentam todas as narrativas de Urbano Tavares Rodrigues, através da coerência de uma dinâmica cuja polarização significativa revela uma complexa rede psicológica e social, onde o Amor, a Morte e a Liberdade se conjugam como registros, por vezes obsessivos, [...] onde o lirismo sensual e a adesão apaixonada a uma imagística de cariz predominantemente solar contribuem para desenhar um universo onde o dramático e o erótico se aliam [...]. (BESSE, 2000, p. 105)

Nossa escolha de unir tais questões se dá pelo intrínseco entrelaçamento que se observa entre Amor, Sexo e Morte, assim como uma confirmação desta ligação em

nosso objeto literário, os contos de Rodrigues. É importante para nós depreender qual a ideia de amor que envolve os contos, assim como a visão da morte e a representação do sexo, para iluminar as características do mito do Don Juan que Rodrigues traz em sua ficção. A partir disso, elencaremos possíveis conclusões quanto ao seu projeto estético. Esta seção de nossa pesquisa é a que possui maior volume de contos, não por uma simples escolha pessoal de identificação com os temas, mas pela maior frequência destes, de acordo com o nosso conhecimento da obra de Rodrigues. Ao todo, escolhemos sete contos, de cinco livros publicados ao longo de cerca de 60 anos. Essa escolha nos permite uma visão mais ampla do modo como estão representados esses temas ao longo da carreira literária do autor.

Sobre a ligação entre amor, sexo e morte, não são poucos os teóricos que defendem que a constante luta entre Eros e Tânatos é ponto fulcral da vida humana. Freud, em seu livro **O mal-estar na cultura** (1930), assim como Bataille, defende que a cultura restringe a vida sexual, e afirma não compreender o porquê desse antagonismo ao caminho da sexualidade. Segundo o autor austríaco, o impulso de agressão e destruição estaria inclusive a serviço de Eros, “na medida em que o ser vivo aniquilava outras coisas, animadas ou inanimadas, em vez de a si mesmo” (FREUD, 2013, p. 137).

De acordo com Freud (2013, p. 141),

a inclinação agressiva do ser humano é uma disposição de impulsos original, independente, e volto a afirmar que a cultura encontra nessa inclinação o seu mais poderoso empecilho. [...] Acrescentamos que a cultura é um processo a serviço de Eros, que deseja reunir indivíduos humanos isolados, depois famílias, então tribos, povos e nações em uma grande unidade, a humanidade. [...] Mas o natural impulso agressivo do homem, a hostilidade de cada um contra todos e de todos contra um, se opõe a esse programa da cultura. Esse impulso agressivo é o derivado e o principal representante do impulso de morte que encontramos ao lado de Eros, e que divide com este o domínio do mundo.

Ele, então, conclui que a ação de Eros e Tânatos explica os fenômenos da vida. Mesmo sabendo do reducionismo de tal acepção, acreditamos ser um ponto plausível na explicação do comportamento donjuanesco, afinal, Don Juan vai de encontro ao

“programa cultural”, no que tange à vida sexual organizada em torno da castidade e do casamento, em todas as épocas em que surge. Rodrigues e sua obra, por exemplo, encontram-se num horizonte temporal moderno, mas num quadrante espacial atrasado, que é o do conservadorismo do Estado Novo. Percebe-se que o desejo íntimo de aniquilação que Don Juan possui está totalmente atrelado ao desejo de possuir e seduzir o máximo, para desse modo sentir-se livre e realizado. Segundo Junito Brandão (2009, p. 219), em grego, Eros “significa com exatidão o desejo incoercível dos sentidos”. Don Juan representa muito bem esse desejo ou sentido que não se pode conter, aliado naturalmente à destruição. No entendimento de Bidarra (2006, p. 59),

perverso, Eros, em vez de se tornar centro unificador, converte-se em princípio de divisão e morte. Essa perversão consiste sobretudo em destruir o valor do outro, na tentativa de servir-se do mesmo, de maneira egoísta.

Nada mais adequado ao comportamento donjuanesco, que traz em si a essência de Eros citada acima, aquela que não unifica, mas destrói servindo-se do outro para sua satisfação pessoal a qualquer custo. Segundo Brandão (2009), Tânetos não tem um mito propriamente seu, mas as circunstâncias que o cercam na mitologia grega o levaram à representação do deus da morte; “Tânetos é o aspecto perecível e destruidor da vida” (BRANDÃO, 2009, p. 238), mas também carrega um valor psicológico, segundo o autor, de liberar energias espirituais, pois a morte seria uma porta para um nível superior, uma vida verdadeira. Esse aspecto traz uma possível explicação para a morte de Don Juan tanto em Molina quanto em Molière, pois, afora o sentido de punição evidente nas narrativas, se poderia considerar uma possibilidade de libertação e renovação. Como afirmou Bataille (2014), a figura do comendador seria a possibilidade de libertação do ciclo vicioso de repetições sem fim de Don Juan; quanto às repetições, assim também foi com Sísifo, que, segundo Brandão (2009), foi a primeira vítima de Tânetos na mitologia.

A ligação entre Eros e Tânetos também foi alvo das considerações de Octavio Paz (1994, p. 145), que afirmou: “a morte é inseparável do prazer, Tânetos é a sombra

de Eros. A sexualidade é a resposta à morte: as células se unem para formar outra célula e assim se perpetuarem”. Aqui, a sexualidade, a reprodução através desta, surge como uma ferramenta contra a morte, nesse sentido, vale ressaltar as asserções de Foucault em sua **História da sexualidade**. No primeiro volume, Foucault considera que o século XVII seria o início de uma época de repressão sexual própria das chamadas sociedades burguesas, se impõe o silêncio, a censura. Mas anuncia que no século XX as coisas já são bem diferentes, pois há uma explosão discursiva sobre sexo. Esses dois séculos são o ponto de partida e chegada de nossa tese, o surgimento de Don Juan com Molina e Molière até a representação dessa personagem nas narrativas de Rodrigues. Voltando a Foucault, é curioso notar que o século em que surge o Don Juan é o mesmo em que, segundo o autor, se inicia a repressão sexual nas sociedades burguesas; se concordarmos com ele, inevitavelmente vem a pergunta: o Don Juan é uma resposta contra a repressão ou uma ferramenta para reprimir? Acreditamos que, em certa medida, ele responde afirmativamente às duas perguntas. Mantendo seu caráter de contradição humana inerente aos impulsos primordiais de prazer e de morte, ele é tanto uma personagem exemplar na criação de Molina, quanto a consciente escolha pela subversão de valores, justificada pelo próprio discurso da personagem ao condenar a hipocrisia social, em Molière.

Segundo Foucault, a Contrarreforma trouxe no século XVII a obrigação da confissão, uma mudança fundamental para sociedade da época, pois essa tarefa

quase infinita, de dizer, de se dizer a si mesmo e de dizer a outrem, o mais frequentemente possível, tudo o que possa se relacionar com o jogo dos prazeres, sensações e pensamento inumeráveis que, através da alma e do corpo, tenham alguma afinidade com o sexo. Esse projeto de uma “colocação do sexo em discurso” formara-se há muito tempo, numa tradição ascética e monástica. O século XVII fez dele uma regra para todos. [...] pelo menos como ponto ideal para todo bom cristão. (FOUCAULT, 2015, p. 23.)

Tal ação não gerou o aprisionamento do discurso sobre sexo; pelo contrário. Segundo o autor, o interesse tornou-se cada vez mais crescente e por motivos diversos,

questões políticas, econômicas, pedagógicas, etc. Esse autoexame da consciência no que concerne à atividade sexual também foi um estímulo para a criação e recriação da personagem Don Juan e para que continuasse através dos séculos de forma tão viva. Segundo Foucault (2015, p. 39), “o que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo”. Por isso também o caráter sedutor da personagem Don Juan, ele mantém uma relação inteiramente livre com o sexo, não há um tabu, uma regra, uma lei que ele siga, e o segredo é justamente o oposto do que ele busca, já que ostenta suas conquistas como troféu.

Referindo-se a Don Juan, Foucault (2015, p. 44) afirmou que

Sob o grande infrator de 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, independente de si mesmo, pela tenebrosa folia do sexo. Sob o libertino, o perverso. Deliberadamente, fere a lei, ao mesmo tempo algo como uma natureza desviada arrebatada-o para longe de qualquer natureza; sua morte é o momento em que o retorno sobrenatural da ofensa e da vindita entrecruzam-se com a fuga para o antinatural. Esses dois grandes sistemas de regras que o Ocidente, alternadamente, concebeu para reger o sexo — a lei da aliança e a ordem dos desejos —, a existência de Don Juan surgindo em sua fronteira comum, derruba-os conjuntamente.

Portanto, o autor julga o Don Juan, para além do sedutor implacável, como possuidor de um impulso sexual intenso, não por escolha própria. O seu surgimento põe em xeque as leis sociais em torno da atividade sexual em sociedade, tanto no século XVII como até mesmo nos dias atuais, apesar de toda a aparente situação de liberdade quanto à vida sexual das pessoas. O Don Juan, não domando seus impulsos, torna-se deliberadamente um “fora da lei”, um “fora de tudo”, apenas para movendo-se para “dentro” de si mesmo, segue apenas os seus desejos, o que o conduz à morte. A morte, então, se torna inevitável quando se leva aos extremos o desejo, quando não há censura dessas pulsões, essa é uma das premissas que o mito traz. Já segundo Araújo (2005, p. 85-86),

[...] Há no homem dissoluto uma perturbação agonística da iminência da morte e o conhecimento intrínseco da morte liga-o à intensidade de sua fúria na atividade sexual. O ópus Don Juan é sua violência sexual rebelada, insurgente, ferida bárbara que não cicatriza e que o cinge da aura mítica da angústia elementar correspondendo à disfunção (desordem) sexual, erótica, convulsão dos desejos (associada à complexidade existencial) precipitada pela violação. É essa conversão a Tânatos que favorece o império da volúpia, que alimenta a carência e a busca, a falência moral e a morte em caminho.

Para o autor citado acima, é pela angústia da morte que o impulso sexual desenfreado se dá; o gosto pela violação e o desprezo pela moral estabelecida são resultado direto da angústia humana frente à morte. Então, Don Juan estaria absolvido? É por isso que sua persona não para de se reinventar ao longo desses séculos? As reinvenções mantêm essa essência de angústia humana disfarçada? Ao menos, observando a ficção de Rodrigues, poderemos gerar algumas respostas, mesmo que provisórias. Afinal, se houvesse uma solução única para compreensão do mito de Don Juan, esta tese não seria necessária. Segundo Reis (2001, p. 20),

sempre atenta às injunções sociais e às contradições da vida contemporânea que não raro conduzem à dissolução da dignidade humana, a ficção de Urbano Tavares Rodrigues não perde nunca de vista aquela que, conforme tem sido notado, constitui uma tensão estruturante de toda a sua obra: a tensão entre Eros e Thanatos.

Guardadas as devidas proporções das representações mitológicas, o amor e a morte de fato evidenciam pulsões humanas que caminham juntas, assim como o sexo, mas, como já sabemos, não necessariamente em perfeita harmonia. Nos contos de Rodrigues podemos observar parte dessa tensão que envolve a existência humana, afinal, a civilização ocidental possui em seu imaginário contos, lendas, músicas, histórias, que trazem o amor, o encontro e todos os sentimentos que envolvem a universalidade desses temas que nos caracterizam tão bem. Tal reflexão pode nos mostrar o modo como determinadas épocas e gerações tratam esses temas, também o que a Literatura, como sintoma e como vaticínio, pode apresentar. No caso de

Rodrigues, sua sensibilidade é naturalmente marcada pelo momento histórico conflituoso e boa parte de suas personagens encontra-se em situações-limite em que o comportamento humano é compelido a extremos. O cenário político em que Rodrigues se insere já foi exposto e veremos que suas noções de amor, morte e sexo são respostas claras ao caos social de sua conjuntura, não obstante o fato apontado por Paz (1994, p. 103), no livro **A dupla chama: amor e erotismo**, em que “o amor se apresenta, quase sempre, como uma ruptura ou violação da ordem social; é um desafio aos costumes e às instituições da comunidade”.

Nos aprofundamos agora na exegese do contos. Nossa escolha inicial é o primeiro conto do terceiro livro de ficção de Rodrigues chamado **A noite roxa** (1956), que é homônimo ao livro. Segundo Luísa Santos (2009), este livro traz a marca de uma atmosfera cosmopolita, de portugueses longe de sua terra e afetados pelas guerras; há também um conto dedicado à então esposa Maria Judite. Ainda segundo a autora, o escritor João Gaspar Simões qualifica a novela *Escombros* deste livro como obra-prima, pois seria mais livre e mais autêntica novela escrita por Rodrigues.

O conto “A noite roxa” é dedicado a David Mourão-Ferreira, poeta e crítico português que, no prefácio da 2.^a edição do livro **Vida perigosa** (1970), não economiza elogios à obra de Rodrigues. Mourão-Ferreira afirma que Rodrigues possui “uma coragem intelectual tão inabalável como a sua própria coragem cívica” ainda mais, ele seria “talvez o mais alto símbolo da indômita resistência do escritor português e da sua por vezes incrível sobrevivência como escritor.” Com a morte do pai, Rodrigues e o irmão doaram todo o patrimônio da família, e o escritor escolheu viver modestamente até à morte. Tal atitude corrobora a força da fidelidade do autor aos seus princípios ideológicos.

O conto se inicia com a informação de que havia duas semanas que Marcelo se dirigia à posta-restante em busca de alguma carta de uma mulher e, na sequência, o narrador recorda a primeira vez que Marcelo a viu em Montparnasse. Esse livro foi publicado um ano após a volta de Rodrigues a Portugal, proveniente de terras francesas.

Como já foi dito, a influência de autores franceses e do próprio contexto francês estarão presentes tanto em cenários de suas narrativas como na crítica de obras literárias. Marcelo conhece essa mulher (com nome ainda desconhecido nesta altura da narrativa) casualmente em frente ao Jeu de Paume, uma galeria de artes, ambos a encontraram fechada e Marcelo a convida para o Museu de Arte Contemporânea:

Fora assim o começo: um passeio rápido através do nevoeiro e depois pelas salas geladas dum museu, com uma desconhecida a quem ele ia tentar, por desfastio, revelar a pintura moderna, e que, de chofre, lhe corrigia os julgamentos, em matéria técnica, sem sombra de pedantismo. [...] Estavam sempre de acordo. Deambulavam, já de braço dado, pelas salas frias e desertas. Era a hora do almoço que não comeriam. E o amor nascia entre eles, sentiam-no nascer em tumulto. E não podiam nem queriam escondê-lo um do outro. Sentiam romper milhões de afinidades daquela súbita intimidade. Marcelo descobria pouco a pouco, com entusiasmo crescente, que ela tinha cabelos loiros e olhos verdes, muito abertos e imensos, a boca risonha, com o lábio inferior um pouco saliente e sensual, um queixo arredondado e firme de estátua grega. (RODRIGUES, [19], p.10.)

A partir desse trecho, podemos visualizar que o amor nasce num primeiro momento, a partir da cumplicidade intelectual; ele advém puramente de interesses em comum e concordâncias de visões de mundo, só aos poucos o lado físico começa a ser descoberto por Marcelo. O narrador crê no surgimento do amor entre as personagens apenas pelo entrelaçamento de almas na casualidade de um encontro. Poderíamos num primeiro momento considerar uma visão idealizada de amor, no sentido de amor à primeira vista, no caso, à primeira conversa, o que já destoaria uma tal idealização. O decorrer da narrativa vai nos conduzir à clareza desta questão.

Chamava-se Paola, vivia em Florença, estava em Paris só por quinze dias. Quando lhe sorria, sorria completamente, com os olhos, com a boca, com as mãos, um sorriso de oferta inteira e natural. E Marcelo naquele momento — nunca tal lhe acontecera com semelhante intensidade — daria tudo por beijá-la, penetrá-la, mordê-la e amá-la até às lágrimas, até o sangue, sofrer por ela, adorá-la toda a vida. E falava de arte e da vida, numa excitação febril, sem parar. Pensavam do mesmo modo sobre mil coisas, gostavam dos mesmos livros: Lawrence, Leopardi, Rimbaud, os sonetos de Dante, o teatro de Sartre. Passavam de um assunto a outro, sem transição, a esmo, como se naquela manhã tivessem de dizer muito, muitíssimo, para se reconhecerem, e para

encherem de qualquer maneira o fosso das suas vidas ausentes, e porque, se se calassem, podiam ficar de novo dois desconhecidos. (RODRIGUES, [19], p.10-11)

Os primeiros sinais do modo como o erotismo se revela na ficção de Rodrigues nos são apresentado aqui. Um desejo carnal que advém, antes de tudo, do intelecto. Marcelo deseja com toda intensidade que lhe é possível. Pensar do mesmo modo, gostar dos mesmo livros, ainda maior que estes é a importância da palavra, um elo poderoso entre o amor e o desejo, responsável por tornar-lhes conhecidos e reconhecidos como pertencentes um ao outro de modo irreversível. Não há uma comunhão distante, fincada em olhares, por exemplo; há uma profunda ligação entre os dois através da palavra. A importância que é dada à palavra na obra de Rodrigues é um de seus traços marcantes, não apenas como metalinguagem, mas como instrumento supremo de comunhão entre os homens. No prefácio do livro **A masmorra** (1964), o ensaísta brasileiro Eduardo Portella salientou que Rodrigues, no livro **A noite roxa**, evidenciava “uma rigorosa correção verbal. Fazendo desse escritor um servidor da língua no mais nobre sentido da palavra” (PORTELLA, 1964, p.7). Não esqueçamos que o conto se inicia com a espera de uma carta, com a espera torturante por palavras que confeririam à personagem uma paz que ele não encontra, sequer na lembrança do que viveu, e que será a matéria do conto.

O narrador nos conta que Marcelo sabia que Paola era pintora, que morava em Florença e tinha vinte e quatro anos; havia estudado pintura em Paris durante quatro anos, adorava a cidade e a língua francesa. Num dos diálogos ela revela que desenha melhor os nus e Marcelo pede um esboço; ela fez um corpo de mulher, de proporções fortes e quase hermafrodita, segundo o narrador:

Marcelo contemplava-a embevecido. Achava-a estranha, um pouco selvagem, espiritual e carnal, um misto de poesia e vulgaridade, falando em voz demasiado alta, denunciando uma seiva, uma violência, que o estonteavam. Devia ser corajosa, teatral, cínica, meiga, apaixonada. Pressentia tudo isso, mas tudo isso lhe parecia adorável. Uma encarnação feminina de Benvuto Cellini: tempestade, luxúria, arte com maiúscula, até aquela primeira experiência de Paris, a que ela aludira, e que ele adivinhava

promíscua, cheia de frustrações, de misérias, mas com clareiras luminosas de contemplação, de vagabundagem lírica, de êxtases como o que ambos haviam partilhado naquela manhã. (RODRIGUES, [19], p.13.)

Essa imagem dualista da mulher e o caráter atraente desse aspecto, a princípio, nos levam a crer que Marcelo está sendo seduzido, quase um refém do poder de Paola — a figura da mulher também será um tema no qual Rodrigues irá se deter e nós também —, mas veremos que a narração nos conduzirá a constatar um impasse causado por Marcelo, e todo esse encantamento terá um novo rumo. Importante observar que em todo o conto podemos depreender o vasto conhecimento artístico de Rodrigues, seja nas artes literárias, plásticas ou musicais. A constante citação de artistas e livros pertencentes ao espaço, no caso, as cidades, em que suas narrativas se desenvolvem é uma nota contumaz em toda a vasta extensão de sua obra. Elementos externos ganham valor interno na medida em que caracterizam as personagens de forma íntima e profunda e permitem ao leitor ampliar seu imaginário e seu conhecimento durante a narrativa. Mesclar esse conhecimento erudito ao espaço ficcional se coloca como uma das marcas formais da ficção de Rodrigues. Segundo Eduardo Portella (1964, p. 7), Rodrigues evidencia

de modo ostensivo, uma profunda consciência da problemática da novelística contemporânea. Porque, ao contrário de se mostrar mais ou menos agarrado àqueles processos que fizeram o patrimônio expressivo da ficção naturalista — fato que vem acontecendo, com frequência, entre os romancistas do seu país — o que vamos surpreender no comportamento de Urbano Tavares Rodrigues são precisamente sugestões novas, e até mesmo um certo gosto pela pesquisa. Mais ainda: uma exata compreensão de suas responsabilidades para com a estética.

Podemos associar a passagem ao nosso ponto de vista, sustentando a relevância da obra de Rodrigues dentro de seu mundo. Retomemos a narrativa. Marcelo perambula pelas ruas de Paris procurando a presença de Paola em tudo; num desses momentos, ele entra num lugar com uma máquina de discos, “o disco caiu e a abertura da *Valsa Triste* veio sobre ele como uma onda de angústia, aglutinante, e arrastou-o para o fundo da

dor, da desesperança!” (RODRIGUES, [19], p.14). Sibelius em sua valsa traz não só a nostalgia, mas uma espécie de mudança de sensações no andamento da melodia que caracterizam diferentes estados de espírito. Marcelo, em seu percurso no conto, movimenta-se como essa valsa; em alguns momentos, feliz, mas essencialmente triste. Paola prometera abandonar tudo por ele, nesta altura da narrativa descobrimos que ela era casada, mas ele a incentivava a partir,

chegara a ser cruel: ela descobrira-se demasiado, implorara demais. E Marcelo já nem sabia se a enxotara afinal por egoísmo, para se consagrar à sua carreira de cineasta pobre, sem estorvos, antevendo outros amores breves e menos lacrimosos, ou se quisera, como lhe havia dito, empurrá-la realmente para um caminho mais praticável, ao lado do marido, que era a única certeza; ou se fora o excesso, o cansaço dos nervos e do sexo que o tinham levado a apontar-lhe a direção de Itália e a impor-lhe: 'Não me escrevas, esquece-me, tenta recomeçar a tua vida; agora, que te tornaste mulher, vais ser feliz com ele' [...] ' Não me escreva, mais vale o silêncio', dizia-lhe Marcelo nos últimos dias, mas consentira que Paola tomasse nota do número do *bureau* da posta-restante, onde ele recebia a sua correspondência. E ela afinal, cumprira, não lhe mandara nem uma linha. (RODRIGUES, [19], p. 15.)

O narrador indica que Marcelo não sabia se a enxotava por egoísmo ou por excesso, dois aspectos que o aproximam do comportamento donjuanesco, afinal, passada a realização do seu desejo, o outro perde inteiramente seu encanto inicial, restando à “vítima” seduzida, o simples abandono. Curioso é notar a inversão de papéis — Marcelo antes, sofrendo por uma amada que não lhe dava atenção, agora passa a ser esnobe e impaciente. Paola, que parecia uma sedutora implacável, se torna uma mulher frágil e humilhada diante da sequidão dele. Portanto, o que essa inversão traz na visão de amor que o conto expressa? O amor à primeira conversa, trazido pelo narrador de forma tão convincente, seria mesmo efetivo? É importante ressaltar que, em toda a obra ficcional de Rodrigues, o ápice/clímax e o declínio dos relacionamentos humanos estarão representados com frequência. A ambiguidade das pulsões humanas estará alinhada às relações construídas dentro das temáticas do amor e da morte. Parece-nos que o donjuanismo em Rodrigues não envolve apenas a sedução e o descarte; há nesse

meio a presença do amor, afinal, Marcelo se apaixona e sofre. Diferente dos donjuans de Molina e Molière, que eram cínicos em relação ao amor.

“Passado” o amor e o sexo, na narrativa tudo se transmuta num outro aspecto arrebatador da existência: a morte.

Só depois de a ter perdido, uma semana depois, é que se sentira roubado, ansioso, revoltado, com uma chaga no ventre, um prurido inacalmável, e uma cova no peito, um buraco vazio a clamar por ela. Vida sem ela era uma cópia de vida, um arremedo grotesco. (RODRIGUES, [19], p. 16.)

Este excerto traz de forma muito poética a sensação da perda, da fratura incurável pela ausência do ser “amado”. Segundo Paz (1994, p. 101), “o amor humano é o de dois seres sujeitos ao tempo e aos seus acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte. [...] Por isso, todo amor, incluindo o mais feliz, é trágico”. Partindo desse princípio, a resposta para os questionamentos feitos anteriormente sobre a real presença do amor, é sim, essa é uma visão de amor que existe à maneira de cada ser, não como uma fórmula única, ideal e permanente. O narrador prossegue:

com Paola tudo fora diferente, tão diferente! E, mesmo assim, Marcelo não podia, não, não podia dar-lhe o amor de todos os minutos. Que defeito de raiz haveria nele, que assim o arredava da entrega total? Defendia instintivamente a sua liberdade, o seu direito à inconstância, à vagabundagem, à incerteza. Mesmo com Paola, tão querida, tão desejada. Não que apetecesse alguma mudança. Mas a ternura permanente era-lhe difícil. [...] Mesmo a Paola, Marcelo recusava-lhe o futuro. E recusava-lho calma, ponderada, raciocinadamente. (RODRIGUES, [19], p.19.)

Esse aspecto do homem que recusa ou não consegue viver o amor em sua plenitude também se assemelha ao comportamento de Don Juan, pois ele defende sua liberdade acima de tudo. De certo modo, é a aberração à qual Bataille (2014) se referiu como ação do homem que perdeu a fé nas regras, no interdito. Na ficção, desde o Existencialismo de Sartre e do “absurdo” de Camus, tão caros a Rodrigues, personagens que praticam ações quase incompreensíveis ao leitor, a exemplo do que se vê em **O estrangeiro** (1942), de Camus, são frequentes. Também na ficção de Rodrigues essas

personagens surgirão. No documentário intitulado **A memória das palavras** (2009), Rodrigues afirma nunca ter abandonado questões como: a dúvida sistemática da esperança, a dúvida sobre a verdade, a suspeita do amor, da amizade, do orgulho; e afirma ter questionado tudo isso em suas obras. A figura do Don Juan serve perfeitamente a esse intento.

Acreditamos que Marcelo representa, ao menos diante da recusa do Amor, essa espécie de desconcerto do homem ante à existência, representa esse sentimento de absurdo que surge do divórcio entre o homem e o mundo. Nas palavras do narrador, encontram-se fundamentos para essa visão, quando ele especula:

Porquê? O que queria ele afinal? Maluco, transviado! O que queria afinal? Assim a havia perdido. Tinha-a perdido, sim, perdido. Imbecil, vagabundo insatisfeito, vaidoso, ambicioso, volúvel!.. [...] Tivera medo do amor, aquela coisa maravilhosa e terrível... Também ele nunca havia experimentado aquele desejo tão intenso e que não se abatia, que não morria nunca completamente em desconsolo ou em piedade ou em meiguice ou em aversão, como de outras vezes, com outras mulheres. E tudo isso ele perdera: aquele delírio divino, sobre-humano, que chegara a assustá-lo. Perdera-se a si próprio. (RODRIGUES, [19], p. 19.)

O Eros que se serve do outro, que mantém sua sede insaciável é o que conduz a personagem à perda de si mesmo. O narrador constata a dualidade do sentimento: maravilhoso e terrível. Além disso, os narradores de Rodrigues quase sempre apresentam piedade pelas personagens diante de situações em que a miséria humana se ilumina. O desejo de morte, diante de um amor perdido, volta a assolar Marcelo:

Varrera-se-lhe da alma a esperança. Queria morrer, não acordar nunca mais. Abriu a gaveta da mesa-de-cabeceira , onde guardara um tubo de gardenal, destinado às noites de insônia. Mirou-o longamente, hesitante. Por fim, decidiu-se a abri-lo. Despejou-o inteiro no copo ainda sujo de vinho. [...] Os olhos de Paola sorriam-lhe no retrato antigo, verdes, luminosos. “Não podes ver isto meu amor!”. Voltou o retrato para a parede. E Paola deixou de existir. Era verdade, já só a morte estava com ele, a morte e o medo. [...] Num ímpeto irracional, bruscamente. ergueu o copo, decidido a engolir o conteúdo de um trago. Mas à altura dos lábios faleceu-lhe o gesto. [...] Não, não beberia o veneno. Não era da raça dos que se matam. [...] Já a sua decisão lhe parecia absurda. Suicidar-se! Que pretensão, que vaidade! Pobre

dele, coisa vil, odre de vida mal vivida, cheio de feridas, a escorrer de vergonha... (RODRIGUES, [19], p. 34-35.)

Marcelo é incapaz de quase tudo, de amar, de procurar sua amada, de pedir perdão, de matar-se, inclusive de enxergar uma verdade, como afirma o narrador na sequência da citação acima que são as palavras finais do conto:

Mas no seu espírito, insidiosamente, infiltrara-se o bicho da verdade, monstro invisível que o roía, monstro sagrado que lhe reclamava naquele instante uma confissão inteira, descarnada, fosse embora feia, horrível, desconsoladora, a verdade que ele recolhesse, a sua verdade sem máscara, sem rosto, sem pintura, sem condescendência, implacável, absoluta. Paola, mesmo Paola, poderia ele guardá-la, ser feliz com ela, se de novo ali a tivesse para sempre? [...] Não seria ainda egoísta e ilusório mesmo aquele seu amor?

Revoltou-se. Não queria responder a si próprio, àquela pergunta cruel. Restasse-lhe ao menos de Paola a lembrança intacta. Lançou-se sobre a cama e, débil, abandonadamente, encharcado de náusea e de dó, ficou molhando de lágrimas o travesseiro, de janela aberta, até que a aurora, branda luz, o adormeceu. (RODRIGUES, [19], p. 35-36.)

Rodrigues nos propõe histórias em que as máscaras das personagens, por várias vezes, caem ao final. Nesse trecho, podemos perceber que o narrador, que não se enquadraria apenas como testemunha, mas como a própria consciência de Marcelo, nos faz duvidar da legitimidade dos sentimentos da personagem, colocando quase em total descrédito o seu sofrimento e seu amor; afinal, por que Marcelo recusaria a responder a si mesmo, preferindo manter apenas a lembrança de Paola intacta? Seria para manter uma memória do que seria um amor? Para ter a impressão mesmo ilusória de ter vivido um amor? Ou para não constatar sua total incapacidade para o amor real e para amar? Marcelo representa bem o que Lobo (2008, p. 52), afirmou ser interrogações centrais na obra de Rodrigues: “a efemeridade das relações, os limites do prazer, a abjeção como forma lacunar de destruição dos fantasmas que nos habitam [...]”.

No prefácio da 5.^a edição da obra **Nus e Suplicantes** (1978), José Carlos de Vasconcelos afirma que, na obra de Rodrigues,

entre encontros e desencontros, entre ajustamentos e desajustamentos, entre amor e morte — eis que o amor, um amor quase sempre rompendo com todos os códigos que a moral tradicional impôs, vai ficando como uma nota viva de fracasso ou redenção, de procura inquieta ou súbita, ainda que transitória, plenitude. (VASCONCELOS, 1978, p. 13-14.)

Essa crítica condensa bem a visão de amor que o conto “A noite roxa” traz, pois Marcelo, personagem visivelmente desajustada, procura sua plenitude amorosa na lembrança e no sofrimento, mesmo na ilusão destes, como fonte de realização e como sintoma de vida vivida. Sendo incapaz de sair de seu lugar em busca de uma vida real, assim como incapaz de responder a si próprio se sua “amada” era mesmo amada. Tais questionamentos refletem a obscuridade da essência humana, e, de fato, provocam a desconfiança no amor, deixando apenas a dúvida e a reflexão. A propósito do título, “A noite roxa”, Rodrigues afirmou numa entrevista que “a noite é uma metáfora da morte” (RODRIGUES, 1994) e que “as grandes alegrias pagam-se com tristezas. A vida é cheia de contrastes” (RODRIGUES, 1994). É fácil identificar a presença da noite como causadora das grandes alegrias e das grandes tristezas no conto que analisamos, além, claro, dos evidentes contrastes entre amor e amar. De acordo com Kathleen Martin, em **O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas** (2012), a cor roxa resulta da união de cores opostas, o que também confere ao título do livro o simbolismo da união de contrários.

O segundo conto que vamos analisar, de menor extensão, será do mesmo livro (**A noite roxa**) e se chama “Tensão”. Conta a história de Eduardo e Ester, dois portugueses que se encontraram na Bélgica e que mantinham uma relação às escondidas. Por dividirem apartamento com colegas portugueses, viviam numa constante tensão por seus encontros. Esse conto retoma a citação que fizemos da pesquisa do Santos (2009) ao confirmar que o livro tem atmosfera cosmopolita, especialmente de portugueses que vivem fora de seu país.

Avistavam-se agora, em geral, duas vezes por dia. A aflição em que viviam ligava-os mais do que antes os ligava o entendimento carnal. “Uma

aventura”, pensava Eduardo. “O que é uma aventura? Uma palavra cômoda para adormecer a consciência.”Classificava-se assim uma revolução profunda na vida duma mulher, porque o rótulo consagrado bania os escrúpulos arreliaadores, clarificava a situação. Ficara assente, desde a primeira hora, ainda antes dos beijos, que nada mais os ligaria do que uma camaradagem sensual — aquele desejo forte que teriam um pelo outro e uma afeição lúcida, sem amor, no sentido perigoso de sentimento que exige eternidade. Eduardo é que definira os termos desse pacto, numa voz suave, cariciosa, que iludia a secura desumana do contrato. (RODRIGUES, [19], p. 176.)

Mais uma vez nos deparamos com uma personagem masculina que recusa a ligação amorosa em princípio, que cria mecanismos próprios para disfarçar sua frieza, e um narrador que reprova tal ação qualificando-a como desumana. Ao menos Eduardo, diferente de Marcelo, assumidamente prefere não criar uma ilusão de amor, reduzindo toda intensidade da sua relação ao termo aventura, e mantendo apenas laços físicos para evitar o perigo da eternidade amorosa, como nos alerta o narrador. Mais um exemplo de comportamento donjuanesco. No entanto, mesmo em enredos que evidenciam a precariedade dos sentimentos humanos, o amor ainda é colocado como algo redentor, mesmo que as personagens recusem-no. Diante das palavras de Eduardo, temos a reação de Ester:

Ester limitara-se a consentir, com um sorriso levemente melancólico, levemente irônico. Confessara-lhe todavia que já antes, muito antes, em Lisboa, encontrando-se um dia numa conferência atrás dele, sentira uma vontade absurda, que reprimira, de lhe correr a mão pelos cabelos. Insólita ternura, que a não impedira, ainda bem, de casar, sensatamente – refletia Eduardo. O marido, austero oficial da marinha, que os amigos tinham na conta de insípido e opinante partira um ano antes para o Extremo Oriente, e Ester, sem filhos, nem parentes que a prendessem, resolve-se, por fim, havia dois meses, a fazer uma viagem de recreio. Viera, por acaso (quem poderia afirmá-lo?), à Bélgica, onde Eduardo, diplomata de carreira, gravitava na órbita da colônia portuguesa, desempenhando funções que o obrigavam a uma conduta “decente”. (RODRIGUES, [19], p. 176.)

Observa-se aqui a recorrência de alguns fatores, se comparados ao conto anteriormente analisado. Ambas as figuras femininas são casadas, enquanto os homens são espécies de “bons vivants”, descompromissados. As mulheres entregam-se

genuinamente à relação enquanto eles constroem mecanismos de proteção; em nenhum dos dois contos há uma reprovação pelo comportamento feminino adúltero; há até uma justificação da atitude dessas mulheres por conta de casamentos falidos. Vimos, na verdade, críticas ao comportamento medíocre e covarde de Marcelo e Eduardo, o que já denota uma visão de mundo despida de julgamentos morais superficiais (não esqueçamos que o livro foi publicado no início da segunda metade do século XX, momento em que a revolução feminista ainda estava dando seus primeiros passos) inclusive, o que é julgado em profundidade, quase como imoral, é a recusa ao Amor e a incapacidade de entrega a uma relação amorosa. (Esta, quase sempre advinda de um “golpe de sorte”, uma vez que, em ambas as histórias, os amantes se conhecem casualmente.) Em ambas também, o ambiente francês se estabelece; como dito anteriormente, Rodrigues morou alguns anos em terras francesas e sua ficção é sempre marcada por essa vivência. Também é interessante notar, na citação anterior, a introdução de inserções características da oralidade que dialogam com o leitor, elas se repetirão por todo o conto. Além disso, a última frase da citação evidencia o moralismo da colônia portuguesa, obrigando Eduardo a ter um determinado tipo de comportamento: “decente”; aspas que conferem uma ironia ao que se chamava de decente na época.

Em todo o conto, o narrador descreve com detalhes pontos turísticos da Bélgica pelos quais os amantes passeavam; mais uma evidência, como sucede no conto anterior, de um vasto conhecimento de mundo de Rodrigues refletido no seu texto literário. Tencionando mais uma aproximação entre o contexto do autor e a narrativa em análise, observe-se o seguinte trecho:

Depois daquele passeio, pouco depois, haviam começado as preocupações.
 “Tudo se paga neste mundo.” Sim, o prazer paga-se bem caro. Mas não estava arrependida, não, não estava arrependida.
 Ainda tinha conseguido persuadir Eduardo a almoçar com ela um dia em Bruxelas, num pequeno restaurante próximo do Palais de Justice, monstro solene de cujo miradouro haviam contemplado a cidade fosca, arremedo de Paris. Mas faltava-lhes já a alegria. Roía-os a ambos o medo. [...] Tudo

acabaria por se resolver. Era triste, não obstante, era sórdido, doloroso...
 Porque havia “aquilo” de acontecer-lhe?... (RODRIGUES, [19], p. 183.)

Como dito por Rodrigues em entrevista já citada, as alegrias pagam-se com tristezas; o narrador repete essa ideia na citação acima. O contexto de Rodrigues era de desesperança, por mais que seu projeto revolucionário fosse forte, as mudanças que ele almejava não aconteceram de fato, mesmo após o 25 de Abril. Ou seja, o problema não é a sociedade; é o homem. Em toda a sua obra, um certo realismo pessimista perpassa a vivência das personagens na constatação de uma vida com dores inevitáveis. Também é interessante observar nesse conto a presença da negação de dar nome a algo, preferindo referir-se como “aquilo”; Em todo o conto esse termo se repetirá. Em princípio, parece uma gravidez, a presença de um filho, a exemplo do seguinte trecho: “havia apodrecido “naquilo” as horas de gozo, que ela não queria renegar. Coisa estúpida! Como o desastre se dera, apesar das precauções!...” (RODRIGUES, [19], p. 184).

O conto se inicia com Eduardo ansioso esperando Ester e nesse entremeio conta-se como os dois se conheceram e como sua relação se deu. Em certa altura do conto, esse momento inicial volta e temos este diálogo:

— Tem de ser — insistiu Eduardo. — Não há outro recurso. Para que havemos de esperar mais? Vamos liquidar isto.
 — Está bem — concordou ela. E conseguiu sorrir. — Não contava que fosse hoje, a esta hora...[...]
 — Então? Como te sentes?
 — Arranja-me um táxi. Tenho receio de desmaiar. Não te assustes. Estou bem. Acabou-se, pronto, não faças essa cara. [...]
 Foi uma noite horrível para ambos. Ester teve dores violentas e febre. [...] Durante quatro dias, Ester ficou de cama. Eduardo passava as manhãs e as tardes com ela. Trazia-lhe romances e flores. (RODRIGUES, [19], p. 187.)

Daqui, depreendem-se um aborto e a enorme preocupação de Eduardo em não ser coautor de um crime como esse. É interessante saber que, num documentário intitulado **O adeus à brisa** (2008), de Possidónio Cachapa, Rodrigues afirmou que em seus três primeiros livros de ficção (**A noite roxa** é o terceiro) há, sobretudo, uma análise das personagens portuguesas postas em choque ou contrastadas com a vida

francesa, uma vida muito mais liberal. Por vezes, tentam ultrapassar os próprios franceses em determinados gestos ousados, mas por trás está o peso dos preconceitos, e este chama-os para uma terra que eles renegam, que é o Portugal do fascismo. Em todo o tempo Eduardo está preocupado com os colegas portugueses, para que ninguém o veja com Ester. Marcelo, no conto anteriormente analisado, por mais que tente uma vida livre de compromissos, termina sozinho e sofrendo pela ausência da amada; não esqueçamos que ambos se passam em contextos franceses.

Viviam em um permanente nervosismo. Ester, todavia, mostrava-se mais calma, aparentemente mais forte do que ele. Eduardo admirava aquela rijeza. Talvez ela houvesse conservado no fundo qualquer coisa de “povo”. “És burguesa, tem paciência”, tinha-lhe dito quantas vezes, a contrariá-la, por simples pirraça, se ela invocava a sua origem “operária” como argumento para uma romântica e hipotética “solidariedade de classe”. (RODRIGUES, [19], p. 189.)

Mais uma vez podemos observar o choque das personagens com questões políticas, além da justificação do título “tensão”, afinal, viviam em permanente nervosismo. Observamos também as ideologias professadas por Rodrigues na fala do narrador e de Eduardo, a saber, uma clara admiração por uma espécie de rijeza advinda do povo, a crítica à burguesia, como uma classe despreocupada com questões urgentes, assim como a menção à solidariedade de classe, mesmo ironizada, que advém apenas da classe operária.

Os dias se passaram, Eduardo se desesperava a cada febre de Ester, não encontrava um amigo, ninguém com quem contar em Bruxelas, até que a convalescença começou, já tinham se passado quase três meses que Ester estava naquela cidade. Eduardo começara a sugerir a sua volta com argumentos como, por exemplo, o estranhamento de sua família por conta da demora. Num desses diálogos, ela o interrompe para ouvir o *Domino*, canção francesa, uma valsa, assim como no conto anteriormente analisado, a música se interpõe como coroamento dos sentimentos das personagens. Alguns dos versos dizem “eu quero ser amada Domino, Eu sei que não há

nada a fazer, Mas eu amo você, Você não pode mudar, Eu não posso mudar também”

(PLANTE, 1950) Assim se passa a “cena”: “Ouviam a apaixonada canção até as últimas notas e Ester, no fim, olhava-o prolongadamente, até que ele baixava a cabeça, como um devedor que não pode pagar” (RODRIGUES, [19], p. 196).

Ester então cobra um esclarecimento sobre a relação deles, pergunta se tudo está acabado, ele insiste que daqui a um ano se encontrarão outra vez, e muitas coisas podem acontecer. Estavam no seu penúltimo dia juntos, antes da partida dela, Ester contava como desde a faculdade gostava dele e como vivia das esmolas que ele dava. Tinha tentado lutar contra esse sentimento já que a diferença social os afastava, mas chega à conclusão de que o é para ser tem muita força. Eduardo pede que ela não fale assim, diz não merecer.

No final do conto, no último dia juntos, chegam enfim à estação de trem: “‘Talvez nunca mais’, pensou Eduardo, ‘alguém venha a gostar tanto de mim’. — Querido! Até um dia — disse ela.” (RODRIGUES,[19], p. 201). Diferente do conto anteriormente analisado, ambos aceitam tacitamente a condição de existência do seu “amor”, um amor fadado, com data para acabar. Os personagens masculinos fogem da relação amorosa, são covardes, segundo o crivo dos narradores, e sofrem para manter uma defesa absoluta de sua liberdade, enquanto que as personagens femininas aceitam o fim e seguem a vida. É interessante notar essa impossibilidade de uma relação amorosa durar nos contos de Rodrigues, mesmo que os narradores coloquem o amor num patamar elevado e critiquem as posturas dos que fogem deste sentimento. De acordo com Maria Graciette Besse (2000, p. 99), em livro que trata dos discursos de amor e morte na ficção de Rodrigues, na obra do autor, “as figuras do Amor se escrevem como emergência de um fascínio e percepção invariável de uma perda”. Rodrigues afirma, numa entrevista dada em 1994, por ocasião da recepção do prêmio Fernando Namora, que todo homem é incoerente, os que vivem amores intensos são mais felizes, mas também tem zonas de sombra, pois a vida seria como um trapézio, não se poderia parar durante o voo. O que justificaria, ao menos num primeiro olhar, o fato de as

personagens masculinas simplesmente deixarem suas relações amorosas de lado em favor de uma vida livre, permanecerem como donjuans.

Segundo Cristina Ribeiro (2003, p. 6),

não deixando nunca de comparecer na ficção de Rodrigues, o espaço social e a realidade política, outrora nucleares, têm hoje nela uma presença mais difusa, porque o adentramento pela vida interior das personagens tende agora a mostrar mais a vulnerabilidade delas ao mundo exterior do que a sua capacidade, ou sequer vontade, de, agindo, o transformar.

Essa citação corrobora o que vimos nos comportamentos das personagens que analisamos, assim como revela um caráter permanente da ficção de Rodrigues: as personagens são conduzidas à exposição de suas fragilidades, o que denuncia, a partir disso, sua incapacidade de mudança ou transformação.

O próximo livro que passamos a aprofundar, **Nus e Suplicantes** (1960), é uma obra que agrega diversos temas, até pela sugestão de seu título. Sobre o amor, a morte e a sexualidade, notas dominantes principalmente nas primeiras obras de Rodrigues. Segundo Saraiva e Lopes (1996, p. 1095), a obra de Rodrigues é caracterizada pelo “frequente enlace entre os temas do sexo, da coragem e de uma combatividade em riste contra a burguesia”, tal aspecto tem sido por nós enfatizado como parte do projeto estético do autor, conferindo sua singularidade. É na ampliação de questões eróticas e amorosas que o valor social e político se encaixam, garantindo uma literatura que não paira apenas pela superfície das questões humanas, mas sim no seu entrelaçamento, assim como cumpre a própria definição que Rodrigues dá à sua obra: uma literatura de combate.

Nus e Suplicantes é um livro que apresenta, assim como toda a obra de Rodrigues, segundo José Carlos de Vasconcelos, autor do prefácio da terceira edição do livro,

um equilíbrio entre o sociológico e o psicológico, uma justa medida da interpenetração e da interação entre o social e o individual, um

aprofundamento de consciências que se situam e problematizam.
(VASCONCELOS, 1978, p. 21.)

Buscaremos deslindar esses aspectos, assim como outros possíveis. O primeiro conto que vamos explorar chama-se “O falso pesquisador”. Diferentemente dos outros contos do livro, esse não possui uma marcação formal nos diálogos, como uso de travessão, por exemplo; há apenas algumas aspas quando o narrador repete um discurso já dito por ele; também não há nomes próprios. Assim como os outros, podemos observar a presença de um espaço que preexiste à narrativa, funcionando como cenário onde se desenrola a ação das personagens; na narrativa em questão, temos o Oslo Bar, em Lisboa. Neste espaço, dois homens conversam sobre experiências vividas, na verdade apenas um conta e o outro sequer tem voz no conto, a não ser pela voz do narrador personagem. Vejamos:

Com que então interessa-lhe descobrir porque é que a gente faz isso ou aquilo... Sim, senhor. Agradam-me sempre as pessoas que pensam. E o senhor pensa. Pensa até em demasia, estou vendo. Tanto, se calhar, que se engana com mais frequência do que aqueles que não pensam. Hã? Não acredita? Sim, talvez seja eu a complicar... Ah! Já admite... Pois é: o que importa é as coisas fazerem-se. Não acha? É a gente fazer seja o que for. O porquê investiga-se depois, aparece, ou não se encontra nunca... E que monta isso afinal, se tudo bater certo, à mesma! Estamos de acordo?
(RODRIGUES, 1978, p. 57.)

Este é o primeiro parágrafo da narrativa e condensa bem a ideologia que sustenta o conto e as atitudes dessa personagem. A inutilidade dos porquês e a valorização do fazer, do viver, são a lógica racional deste falso pesquisador. Toda a conversa é regada a doses de uísque por parte de quem conta a história, e ele diz gostar do bar por sua atmosfera neutra, o que poderia representar um ótimo palco para as discussões que se dariam, no nosso ponto de vista. O narrador diz suspeitar da bondade, da generosidade, até por conta de si mesmo, e resolve, a partir daí, contar casos que se passaram com ele. O primeiro é sobre o momento que ele avistou um garoto parado, olhando para um bolo numa vitrine:

Cem escudos, para mim — embora eu seja um homem de trabalho — não é coisa que se sinta. Deve ter sido o remorso... O certo é que meti a mão na carteira, tirei de lá outra nota de cem e obriguei-o a aceitá-la. (RODRIGUES, 1978, p. 59)

Ele pede mais uma bebida e, sem refletir sobre o acontecido, conta o segundo caso que ocorreu no mesmo dia do primeiro. Quando estava saindo do escritório, lembrou-se de que tinha de fazer uma chamada e foi a uma cabine na esquina da Duque de Loulé (avenida muito conhecida em Lisboa) e ficou esperando uma moça que estava visivelmente irritada ao telefone:

Podia passar por uma nórdica, se não fosse a expressão ao mesmo tempo maliciosa e desabrida, característica do femeaço cá da terra. E, além disso, estava muito mal vestida. Foi tudo isso junto que me fez pena. Adivinhá-la infeliz, escarnecida, e ver aquele corpo gracioso, esplêndido, metido nuns farrapos... Disse-me que era costureira de alfaiate. Acabava de cortar com “ele”, porque tinha sabido que era casado. Há cada pulha! Sim, o que eu não admito nessas coisas é a mentira. Lá a consolei como pude. Se eu quisesse.. Não seria difícil, naquela altura. Mas era porco, não era? Explorar aquele desfalecimento...

Convidei-a a almoçar comigo. O rapaz era mecânico numa oficina de automóveis. Do gênero bruto, castigador. E a moça gostava dele. Mas principiava a enternecer-se comigo. Com as minhas maneiras, com a minha camisa de popelina. Com meu isqueiro de madrepérola. Fitava-o com uma cupidez tão infantil que lho dei. Nem queria acreditar...

Sabe onde eu a levei a almoçar? À “Quinta”, meu amigo [...] Entrei com ela por ali dentro impávido e sereno. Não, ninguém se meteu. Mas foi um almoço heróico: toda a gente a coscuvilhar-nos.. Esta santa terrinha! (RODRIGUES, 1978, p. 60-61.)

Nesse trecho, podemos ver a ironia feita à sociedade portuguesa da época, tanto às mulheres, com o termo “femeaço”, que pode representar tanto um grupo de mulheres, mulherio, quanto a conotação que o próprio texto dá, mulheres dissolutas, quanto à reação das pessoas no restaurante a “coscuvilhar”. A crítica à ordem estabelecida também será um dos temas valorizados por Rodrigues e alvo de nossa apreciação mais à frente. Nesse excerto também visualizamos mais traços do caráter do personagem; ele sente pena da moça por motivos não muito elevados, como é o caso do corpo perfeito

em roupas mal acabadas; também observamos a ironia do discurso dele de não se aproveitar do momento, mas convidá-la para almoçar não em qualquer lugar, mas num restaurante especial no intuito de deslumbrar ainda mais a moça que já tinha demonstrado encanto por si. Fato ainda mais importante é a moral traduzida no repúdio dele ao homem casado com quem ela andava e à mentira, como algo que ele não pode tolerar. Mais à frente veremos a comprovação dessa informação.

Ele a leva ao cinema, depois compra uma camisola para ela, mas não a toca, e julga que isso seria como sujar um lindo gesto, mas “talvez assim ela não me sentisse, de fato, completamente humano. Talvez seja preciso comunicar a simpatia animalmente, pela pele. Simplesmente. Sem pensar.” (RODRIGUES, 1978, p. 62.) Não há possibilidade de comunhão entre os seres sem o toque, de acordo com o ponto de vista dele; aqui, a palavra não basta, como nos contos anteriores, é necessário experimentar a sexualidade, comunicar através da pele. A busca pela comunhão humana é uma constante na obra de Rodrigues, e ela se dá em diferentes apelos, pela palavra, pela experiência, pela solidariedade, pela revolução. De acordo com Sottomayor Cardia, em prefácio ao livro **Dias lamacentos** (1973),

A sexualidade, mais propriamente do que o amor, constituiu mediação predominante na primeira fase da sua carreira literária. A comunhão humana era essencialmente criação erótica e a ela correspondia, muito lucidamente, uma rota de efêmeras realizações, amargos desentendimentos, eternos regressos ao ponto de partida. (CARDIA, 1973, p. 17.)

Essa noção se concretiza na sequência da narrativa quando a moça convida o “pesquisador” para um passeio de barco no dia seguinte. Ele vai, mas não embarca e fica a olhando de longe, contemplando suas reações. Chega à conclusão de que

estas experiências, quando se saldaram, só as deixam mais sabidas e incapazes já de as repetires com a mesma inocência. E a mocinha ainda tinha muitas virgindades para dar. Fazer dela o meu passatempo de Abril? Não. Francamente, não. Ela merecia melhor. De maneira que escondi-me por detrás da cabine telefônica [...], fiquei a observá-la. [...] Só sei que me meti sozinho, no primeiro cacilheiro. Ia recordar agora o passeio que não tínhamos

dados juntos... E foi então que se passou o terceiro caso que eu quero lhe contar. Porque não há dois sem três e quando o romanesco nos bate à porta já não pára, começamos a viver em folhetim. Mas a vida não será mesmo uma pilha de folhetins sobrepostos, cada um de sua cor?... (RODRIGUES, 1978, p.63-64.)

As personagens masculinas em sua maioria apresentam características de Don Juan, a saber, o gosto pela sedução e não necessariamente pela mulher, a coleção de casos amorosos, todos com fim causado pelo próprio homem, uma constante insatisfação amorosa, um desrespeito a leis morais ou religiosas, assim como o desejo de aventura e ilusão permanentes.

O terceiro e último caso é de alguém que cai na água enquanto a personagem estava no barco e ele se atira na água para salvar. No decorrer, temos a seguinte constatação,

Não acredita? Acha que são acontecimentos a mais? Pois olhe que tudo isto aconteceu. Juro pelo que há de mais sagrado! O que é que será mais sagrado? Enfim, aconteceu, acredite você ou não. Está tudo apenas um pouco deturpado. Porque eu exagerei, sim, claro que exagerei. Mas vou-me penitenciar. Vou-lhe contar toda a verdade, sem tirar nem pôr. Sem um enfeite. [...]

Voltando ao princípio, não foram cem escudos que eu dei ao rapazinho. E muito menos duzentos. Foram cinco escudos. [...] Agora a minha costureirinha. Se a comi? Pois comi, sim senhor. Como um cevado. Quando a convidei para almoçar, as minhas intenções eram ainda puras. Aliás, tudo o que eu lhe contei, fi-lo também, pelo menos em imaginação, centos de vezes. [...] Ela não era talvez tão linda como eu a pinteí. Mas sempre fazia voltar a cara aos dons Joões de bairro. [...] Foram duas horas entre lágrimas e beijos num quarto de aluguer. [...] (RODRIGUES, 1978, p. 69.)

Mais um vez podemos constatar a ironia e o desprezo por questões religiosas ou morais, inclusive com uma mudança no vocabulário, antes quase terno, para um tom baixo e cruel, assim como a valorização de sua própria imaginação como fonte de verdade. Traços tanto donjuanescos quanto existencialistas, no sentido sartriano, de que o homem não tem desculpas; se Deus não existe, não há uma natureza humana, nem um bem que preexista. É tudo fruto da liberdade da escolha, ele o faz porque quer. Como

está dito no início da narrativa, não importam os porquês, importa o fazer, o viver as experiências.

O terceiro caso, do salvamento, também era mentira, e a narrativa termina do seguinte modo:

Mas o senhor está certo de falar sempre a verdade, mesmo quando julga falar a verdade? [...] A vida é uma farsa, não merece todo esse respeito... Sentimento e culpa, eu? Sim, você tinha por força que lá chegar. Pois claro que tenho. Eu ando errado desde sempre. E não há meio de me corrigir, de me pôr certo comigo, percebe? Diz você que a culpa é da sociedade, que a sociedade é que está errada?... Pois é, mas então eu sou um triste fruto do erro: não é grande a consolação... Como é que eu hei-de acertar minha vida? Fazer coincidir todas estas imagens que andam por mim à deriva, como tantas cabeças como as hidras? (RODRIGUES, 1978, p. 75.)

A personagem não se utiliza de subterfúgios para justificar sua culpa; o desamparo se dá na medida em que não há resposta para como acertar a sua vida, assim como a aceitação de que sua própria cabeça é cheia de muitas cabeças como uma hidra, numa metáfora de pluralidade que exclui a compreensão lógica da existência, por isso, para ele só resta existir e viver a vida considerando-a, de qualquer modo, uma farsa, assim como um Don Juan. Segundo Nuno Júdice (2009, p. 55),

Não será o questionamento filosófico, a interrogação, a angústia, um primado da escrita de Rodrigues; mas sem dúvida que ele problematiza os seus personagens, e o que do seu retrato emerge é, muitas vezes, esse claro-escuro que nos obriga a ir além das simpatias ou antipatias imediatas que suscitam adesões ou repúdios fáceis.

Rodrigues não declara uma pretensão de escrever filosofia, mas, como dito acima, para além das simpatias ou antipatias gratuitas, somos provocados a refletir sobre questões relativas à vida: a angústia face à morte, a nossa relação com o amor, com o outro, o uso de máscaras sociais, enfim, revisitamos nossas mazelas através da Literatura.

O último conto que comentamos nessa seção pertence ao livro **Contos da solidão** (1970), vindo a lume dez anos após a publicação do livro anteriormente analisado por nós. **Contos da solidão** foi escrito enquanto Rodrigues estava preso por conta da ditadura, escrito em papel higiênico. Nessa década, Rodrigues foi candidato suplente a deputado por Lisboa, também visitou clandestinamente a União Soviética. Importante lembrar que, nesse mesmo período, temos o divisor de águas que foi o 25 de Abril, acontecimento já explanado por nós no primeiro capítulo desta tese. Segundo Sílvia Igreja (2009, p. 40), “O amor e o erotismo, a par do Alentejo, do ideal revolucionário, da resistência e do comprometimento social e político, são um legado fundamental para compreender Portugal antes e depois do 25 de Abril”. O que confere ainda mais credibilidade à escolha por amor, sexo e morte como tema para análise da ficção de Rodrigues, que é parte de um todo estético e histórico.

Segundo Lygia Fagundes Telles, no prefácio da 2^a. edição (1972) de **Contos da Solidão**,

Num período mais agudo da sua vida, período de sofrimento, de provação, precisou escrever esses contos e escreveu-os com a força e o impulso de quem não atende a uma simples solicitação mas a uma ordem. E eis que, com um jeito assim meio gauche, Urbano Tavares Rodrigues como que se desculpa por ter-se servido principalmente de uma fonte considerada um tanto suspeita: a fonte do coração. Contudo, não hesito em apontar esses contos como sendo dos mais belos já realizados pelo autor. [...] Porque esses contos de Urbano Tavares Rodrigues são, acima de tudo, contos de amor. Amor sem esperança, com um toque às vezes de ironia, até de sarcasmo, embora! mas sempre o amor de mistura com a incompreensão, com o tédio, com o ódio, com o medo - soma inquietante que se traduz numa única palavra: solidão. (TELLES, 1972, p. 7.)

Desta obra iremos analisar dois pequenos contos (voltaremos a ela na análise de outros temas); a propósito, o livro possui dezesseis contos curtos, talvez pela própria precariedade que envolveu sua produção — contos mais extensos poderiam se tornar inviáveis. O primeiro deles se chama “No vau da Luz...” e conta com uma epígrafe de versos de Fernando Pessoa: “E a extensa e vária natureza é triste/ Quando no vau da luz as nuvens passam.” Um dos significados da palavra “vau” é ocasião, e esse conto traz

magistralmente a ocasião de uma linha cruzada ao telefone: quatro personagens travam dois diálogos, em princípio opostos, mas, pela aproximação que fazemos aqui entre Amor, sexo e morte, perfeitamente ligados. Pedro e Carlos e um casal: Maria Lúcia e Chico; todo o conto é estruturado em diálogos, sem a presença de um narrador, como num texto dramático, mas sem as falas separadas. É necessário um maior esforço para compreender quem fala e o quê, e a partir daí estabelecer possíveis relações.

De acordo com nossa compreensão, o conto de inicia com o diálogo de Carlos e Pedro:

- Mas não há remédio que possa curá-la. Tu bem sabes.
- E se entretanto aparecer algum?...
- No estado a que ela chegou, nenhum medicamento pode valer-lhe, Pedro. Conseguimos, quando muito, prolongar-lhe a vida por mais uns tempos...
- Mas sem sofrimento.
- Claro que sim. Se começar a sofrer muito... Então não vale a pena. [...]
- É preciso que ela não descubra o que tem. De modo nenhum.
- Evidentemente. Para isso conta comigo. Mas acalma-te.
- [...] (RODRIGUES, 1972, p. 109)

Indica-se Carlos ser médico e cuida da esposa de Pedro, ela está com uma doença terminal; também descobrimos à frente que Carlos é irmão dela; logo são parentes discutindo sobre a não aceitação da morte inevitável (por parte de Pedro), como também uma tentativa de acalmar os ânimos mesmo diante de tal fatalidade (ponto de vista de Carlos). Numa comparação simples e casual, poderíamos associar esses dois pontos de vista à própria situação em que Rodrigues se encontrava, afinal, estava preso sem uma causa justificável para ele, aguardava sua soltura sem saber bem de onde poderia vir. Então, o conflito entre a fatalidade da prisão e a esperança da soltura, poderiam caracterizar, em essência, a mesma natureza do conflito de Carlos e Pedro diante de uma doença incurável: desespero e/ou resignação. Nesse momento se insere um outro diálogo:

- Então, Maria Lúcia, decide-te, vá, diz que sim.

— Mas para quê? O que é que ganhamos com isso?! Vergonha, má consciência, talvez mesmo inimizade. Não: é muito melhor ficarmos assim bons amigos. Amigos deveras.

— Mas que absurdo! Tu recusas-te a viver, Maria Lúcia. Pergunto a mim mesmo se acreditas nessas patacoadas, desculpa a expressão. Tu és inteligente, vejamos, porque é que o sexo há-de destruir a amizade? E que histórias são essas de vergonha e má consciência? Não somos personagens de novela cor-de-rosa... (RODRIGUES, 1972, p. 109.)

Esse diálogo entre Chico e Maria Lúcia traz uma discussão sobre moral e relacionamento, afinal, ela se nega a manter uma relação sexual com ele alegando peso na consciência e vergonha, ou seja, para ela, o julgamento é tanto individual quanto social; já para ele, esse tipo de julgamento é inútil e idealizado, implicando por fim em não viver. Temos então uma personagem condenada à morte por uma doença e outra condenada a morrer, do ponto de vista de Chico, por questões absolutamente insuficientes. Tal situação implica em uma reflexão sobre o que, enfim, nos mata. Será o infortúnio de uma doença incurável ou a negação de viver uma experiência por causa de julgamentos sociais? Rodrigues em toda sua obra critica a superficialidade da moral dominante no Portugal de seu tempo, seja por valores para ele burgueses, seja pelas contradições expressas pelas personagens; aqui temos mais uma provocação de Rodrigues ao leitor, sobre o que, de fato, importa. Sem uma conclusão fechada, veremos que a obra ficcional de Rodrigues, prega, mais do que tudo, a revisão e reflexão da nossa vivência individual e coletiva. Na sequência, percebe-se que se trata de uma linha cruzada:

— Esta ligação está horrível, Carlos, estou a ver que tenho de desligar. [...]

— Por favor, minha senhora, importa-se de desligar?

— Eu... bem... Mas porque hei-de ser eu?

— Não desligues, Maria Lúcia, fazes favor, eles que desliguem.

— Mas é que nós estamos a tratar um assunto importante.

— Nós também.

— Mas esta situação é desagradabilíssima.

— Diz lá que sim, vá, Maria Lúcia, para abreviar. Amanhã, às seis e meia, espero por ti na “Versailles”. Queres?

— Não há nada a fazer. Deixá-los! Mas olha [...] na fase em que se encontra a tua mulher nada pode salvá-la. Nem que descobrissem, de fato, a cura. Era

tarde demais. Lamento ser tão cruel, Pedro. Sou-o também para mim, que é minha irmã. Mas não me iludo. E tu, tens de aceitar.

— Eu aceito. Quer dizer, não, não aceito. Digo aos outros e a mim próprio que sim, mas no fundo recuso-me a aceitar, não posso imaginar a vida sem ela, não posso conceber que ela deixe de existir.

[...]

— Hás-de convencer-te, Maria Lúcia: a vida é muito mais simples, muito mais natural. Sacode essas teias de aranha. Quando os teus filhos crescerem, dizes tu. Mas ainda que viesse a saber alguma coisa, não podem julgar-te mal. A menos que estejas a fazer deles uns jarrões fora de moda. Mas não acredito. (RODRIGUES, 1972, p. 110.)

Num primeiro momento temos a ironia de que falar de uma pessoa doente e de um encontro são a mesma coisa, no entanto, estas o são, mais uma vez, pela essência do conflito, ambas falam sobre amor e morte. Cada uma em seu contexto, mas representando a nossa relação com estes dois elementos da vida, seja pela negação, pelo moralismo, pela inconsequência ou pelo realismo; todas as personagens estão unidas pelo dilema de existir. Como diria Sartre (1970, p. 4), “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo.” Essa premissa está diluída nas narrativas de Rodrigues pelas escolhas de cada personagem e pelo seu fim. Pedro não quer aceitar a morte anunciada da esposa, Chico quer viver a vida com Maria Lúcia alegando a naturalidade e a beleza do encontro, mas ela não quer. Pedro recusa a morte, Lúcia recusa uma forma de amor. Segundo Lygia Fagundes Telles (1972, p. 7),

as personagens, algumas perplexas, outras cínicas, nauseadas algumas, outras ainda tão inocentes — as personagens de todos os feitios e mergulhadas na mais variadas situações têm sempre um laço comum, um ponto de contacto, inaparente nesta ou naquela circunstância mas talvez por isso mesmo mais terrível: o desejo da fuga, desesperada fuga da solidão. Ou num extremo que toca sutilmente o outro extremo, a busca dessa solidão pela porta que também pode ser a da morte.

Na tentativa de fugir, as personagens ilustram várias formas de “morrer”, dita inclusive pelo personagem Chico ao referir-se a Maria Lúcia, como uma recusa de viver por esquivar-se de encontrá-lo. A narrativa termina com o seguinte diálogo:

- Escuta, Maria Lúcia, só mais uma coisa peço-te.
- É estranho, Carlos, e é certamente egoísmo de minha parte, mas suporto mal a felicidade dos outros, a saúde, o prazer... Devia até ser mais compreensivo, porque a dor, em geral, faz-nos compreender melhor os outros, mas não: assim que deixo de a ver um minuto é como se já a tivesse perdido.. e todo eu sou fel.
- Então, Chico, que coisa é essa que me queres ainda dizer?
- Já me lembro. Perdoa. Distraí-me a ouvir esta conversa na linha. Bem sei que não nos diz respeito. Mas não fui capaz de me alhear. No fim de contas, já não sei se é assim tão importante irmos para a cama...
- Pois agora eu acho importante.
- Também estás a ouvir?
- Calem-se, por favor tenham decência!
- Está lá? Chico? Não sei se me entendes. Nem importa. Tu dizes às vezes que a quantidade se transforma em qualidade. Pode ser que no nosso caso a mentira se torne verdade.
- Percebes, Carlos?, o pior de tudo talvez seja a esperança dela, a esperança tenaz que ainda lhe brilha no olhar e que eu alimento segundo a segundo, sabendo-a morta dentro de semanas.
- Não, Chico, não exageres, nem mintas. Durará o que durar: dias, semanas...
- Está lá, Carlos, está? Duas, três semanas, não é o que tu lhe dás?
(RODRIGUES, 1972, p. 111.)

Pedro reconhece sua natureza egoísta ao afirmar que suporta mal a felicidade dos outros, apenas nesse momento da narrativa é que as conversas se interpenetram diretamente; Chico para e presta atenção. Diz não ter sido capaz de se alhear e desiste da insistência que percorreu todo o diálogo: o encontro sexual com Maria Lúcia. Mais surpreendente é ela mudar de ideia automaticamente quando ele desiste. Podemos nos perguntar qual constatação fez Chico desistir do seu intento; talvez uma solidariedade humana? Também podemos nos questionar por que Maria, que em todo o conto não demonstrou interesse no encontro, agora o considera importante, seria o ego ferido? Por que apenas Chico teria prestado atenção e não Maria Lúcia? Ela, que demonstrava consciência e culpa pelos atos, ignora o sofrimento alheio, ele que só pensava em si e em viver a vida, fica tão tocado pelo discurso sincero de Pedro que muda. Maria apela para a possibilidade de a mentira deles virar verdade, e Pedro prefere se enganar, alimentando a esperança da esposa, mesmo sabendo que ela morrerá em breve. Maria diz a Chico que a relação deles vai durar o que tiver de durar e Pedro pergunta a Carlos

quantas semanas de vida ele supõe que a sua mulher terá. Ambos convivem com a certeza da finitude e a dúvida do futuro. Estas duas questões também surgiram nos contos anteriormente analisados por nós, o que mais uma vez atesta que o projeto estético de Rodrigues envolve sempre um eco existencialista e que o amor (neste caso apenas o sexo) e a morte são bons companheiros.

O próximo conto que vamos analisar se chama “A prostituta sagrada” e é dedicado à memória de Simone de Beauvoir e de Jean-Paul Sartre; famoso casal conhecido por nós pela relação intensa, aberta, pelo encontro amoroso e intelectual. O conto traz a reflexão sobre o poder sagrado de um encontro, o poder do sexo como elemento libertador, e de uma mulher como portadora dessa revelação. No conto, temos a história de Salvador e Carla. A narrativa começa com o casal num carro em alta velocidade, com mais três rapazes e um motorista. Em princípio são todos colegas de trabalho, sem relações mais estreitas. Sabemos aos poucos o que cada um é, e o que os une ali. Segundo o narrador, Salvador se considerava um racionalista, não se preocupava com relações amorosas,

o seu trabalho mais verdadeiro era a luta com os que semeiam as sementes da fome e da submissão. Desde que tinha a mulher quase inválida, murcha e amarga, dentro de casa, a torturar-se e a torturá-lo, toda a sua vida se concentra naquela tensão conspiratória, num esforço diário, permanente, de ação e de coerência. (RODRIGUES, 1972, p. 166.)

Nesse primeiro momento já podemos observar as nuances da personagem, a começar pelo seu nome, Salvador, que se abstinha dos prazeres carnavais e que lutava apenas em prol de uma causa maior, lutar contra um sistema que produzia fome e submissão, era um racionalista socialista. No decorrer da narrativa ele se afirma como tal. Na sequência, temos o primeiro diálogo dele com Carla,

— Diga-me, Salvador, você é feliz?

A pergunta de Carla chocou-o, como se nele pretendesse colher um cheiro indiscreto.

Feliz? A que espécie de felicidade se refere?

— Sabe-se lá quem é feliz!... Se você está a pensar na felicidade do dever cumprido...

— Deixemos de patacoadas, por favor. Cada um faz o que tem a fazer, a menos que seja nojento. O socialismo resolve o problema da miséria, mas não pendura frutos de luz em todas as casas. Só os primários é que confiam num universal azul. Você sabe que a felicidade é uma questão pessoal.

— Pois é...Quem lhe diz que não?

Calaram-se. [...] (RODRIGUES, 1972, p. 166.)

Aqui se torna claro o que o personagem Salvador acredita ser felicidade e o que ele acredita que seja o socialismo. Além disso, o choque inicial da pergunta, assim como a própria definição, revelam uma dissociação da práxis com a felicidade, mais ainda, mesmo sem miséria, ainda não há garantia de felicidade, afinal, ela transcende um ideal coletivo, sendo, enfim, uma questão pessoal. No final das contas, o socialismo não assegura a felicidade, e estamos falando de uma personagem que coloca a causa acima de sua individualidade. Poderíamos associar, mais uma vez, ao contexto que Rodrigues estava, afinal, estando privado de sua liberdade justamente por questões ideológicas, sua reflexão se deu para além da causa socialista, sobre o que seria ser feliz, portanto, há duas utopias presentes. Salvador, em sua profunda solidão, conta para

Carla de sua luta contra a tortura, contra os militares, contra os “roedores de cheques”

(RODRIGUES, 1972, p. 168):

Apetecia mandá-lo calar, por momentos, e pedir: Olha em volta de ti, só um instante, esquece teu orgulho de sociedade secreta; eu sei o que vales, mas nada disso tem sentido se perderes de vista a realidade palpável destes homens da rua, moles, informes; e adivinho que já passas por eles sem os notar. E cada um deles é teu irmão. A tua luta não é para conseguir que o mundo seja de todos, que até a erva que ali cresce, naquele jardim, cresça para todos? Então pára um momento; repara bem na testa, no nariz, na boca destes míseros que se consomem a trabalhar, sem esperança nem prazer, para enriquecer meia dúzia. Ou muito me engano ou há em ti alguma coisa errada, Salvador, na tua força azeda, nos teus “ismos” incessantes: põe de lado, um pouco que seja, as abstrações, abre os braços a esta pobre gente sem préstimo, porque divorciado dela, sobranceiro a ela, mesmo que por ela te sacrifiques, a nenhum lado o teu caminho leva... (RODRIGUES, 1972, p. 168)

Mais uma vez temos uma reflexão para além da causa que alheava Salvador da realidade. Num primeiro momento, a ausência de felicidade advinda do modo como vivia; agora, a ausência de consistência de sua práxis socialista. Mergulhado na abstração dos ideais, Salvador esqueceu de simplesmente olhar em volta, de ver a realidade concreta da vida das pessoas e da sua própria, por consequência. Realizando, portanto, um luta vã, desprovida da essência da realidade motivadora do seu andar. Associando esse fato ficcional à vida de Rodrigues, ele propunha em sua obra crítica uma nova consciência estética, um real comprometimento do escritor com a arte, para ele, “O artista autêntico está por natureza comprometido como tal [...] mas no real e não numa ideologia, ainda que, como cidadão a propugne e, no caso do escritor, inevitavelmente a reflita” (RODRIGUES, 1966, p.49). Logo, para ele não importa apenas o comprometimento com a ideologia, a exemplo da personagem Salvador, esse tipo de comportamento não confere autenticidade, afinal, vaga pela abstração e a imobilidade característica de um idealismo. Rodrigues pregava uma ação concreta através da literatura, assim como sua própria vivência, não obstante o preço que tenha pago por isso. Essa valorização da ação humana também tem seu nexo no existencialismo de Sartre, afinal, nas palavras deste, o homem é ação. Segundo o autor francês (SARTRE, 1970, p. 11),

O quietismo é a atitude daqueles que dizem: os outros podem fazer o que eu não posso. A doutrina que lhes estou apresentando é justamente o contrário do quietismo, visto que ela afirma: a realidade não existe a não ser na ação; aliás, vai mais longe ainda, acrescentando: o homem nada mais é do que o seu projeto; só existe na medida em que realiza; não é nada além do conjunto de seus atos, nada mais que sua vida.

Sartre, através da escrita e de suas ações, foi um ativista político assim como Rodrigues, não esqueçamos que este conto é dedicado a ele e a Simone de Beauvoir. No entanto, é importante ter em mente que o projeto estético de Rodrigues não se limita às influências recebidas, ele cria sua própria consciência estética e convoca os outros a tê-la. Para além da ação individual, Rodrigues reflete sempre sobre a coletividade e seus

caminhos, situando o indivíduo numa teia de relações das quais não pode fugir. Por isso, suas personagens masculinas, quando reproduzem o comportamento donjuanesco, o fazem também por questões sociais, sua ação não é produto único das pulsões humanas, mas resultado de uma sociedade opressora.

— Você é infeliz, Salvador. E não gosta da vida.

— Sei lá! Não posso queixar-me muito. Nunca passei fome. Nunca estive desempregado. Nem preso. Tenho os meus livros, a minha luta, os meus companheiros, a minha razão de viver.

— Mas se nunca foi posto à prova, decisivamente, nem você sabe se essa é realmente a sua razão de viver. Acho-lhe falta de alegria. É o que me preocupa em si.

— Alegria?

— Sim. Você tem filhos?

— Não. E a verdade, Carla, é que não me entendo com a minha mulher. Nunca tive esta conversa com ninguém. Foi uma união falhada, desde...sei lá... já antes do casamento eu o pressentia. Nada! Nem sexo, nem compreensão profunda...[...] Nunca tive amantes, Carla, não vou sequer para a cama com pegas, não tenho companhia... feminina. Desabituei-me. Pode-se muito bem passar sem isso. Com a minha mulher... Enfim... Deixemo-nos de histórias! (RODRIGUES, 1972, p. 170.)

Este diálogo evidencia a fragilidade das certezas de quem não se pôs à prova, das suas reais motivações. Um socialista que não viveu o extremo de afirmar-se socialista num mundo hostil seria apenas um idealista, sem vivência real, inclusive sem alegria. Pois, se não pode experimentar nem uma centelha da realidade da existência, se não vive uma prática, apenas uma teoria, este não se sabe feliz ou alegre. Carla estende sua concepção de alegria e felicidade à presença de filhos, e nesse momento percebemos que também no casamento, ou seja, não numa mudança do mundo externo, mas sim na vida particular. Menos uma utopia social e mais um cultivo da humanidade, que está na condição humana — família, anseios, desejos etc., Salvador se confessa sem uma vivência real de amor ou de sexo, vive apenas a conveniência de ter se casado, se esquiva de amantes e conclui que se pode muito bem passar a vida sem sexo. Nesse momento da narrativa, temos a explicação do título, “a prostituta sagrada”, bem como uma definição de sexo,

Carla deu então o braço àquele homem desfeito. Era impossível falar-lhe. Qualquer frase o havia de ferir, mesmo que ele, na aparência, concordasse — e naquele transe teria de concordar, até fingiria agradecer. Era preciso poupá-lo. Era urgente dar-lhe a perceber que assim como a morte, por isso tão fascinante, liberta o ser da sua estreita individuação, lançando-o no rio da história, no curso da humanidade, onde outros indivíduos o continuam, assim o ato sexual, em certo sentido, limpa a criatura humana do seu egoísmo, da sua fronteira pessoal, do medo da sua morte, única, incompartilhável. Pobre Salvador, que plantava palavras de fraternidade e se consumia entre tão foscos muros de solidão! Tinha de convertê-lo à vida, à simplicidade de viver. Mas como, se não lhe apetecia desempenhar junto dele o papel de prostituta sagrada? E não enxergava outro meio senão esse. Que remédio! Já se deitara com outros por amor ou por instinto, naturalmente. Fá-lo-ia com ele, se fosse capaz, só para lhe ensinar a alegria, para tentar o milagre de lhe dar a conhecer o hálito da terra, o cheiro subtil do orvalho entre as sebes, a exasperação do sol nascente, tudo que ela estava adivinhando, sentindo, e que ele ignorava, a seu lado, naquele instante, embora soubesse talvez nomear, de cor, palidamente, essas realidades. (RODRIGUES, 1972, p. 171.)

O narrador nos mostra uma clara ligação entre a morte e o sexo, ambas são experiências libertadoras, potencializadoras da percepção da vida e do existir. Carla acredita que, através do ato sexual, poderá trazer a Salvador uma comunhão com a vida, uma percepção poética do mundo e da existência, por isso, seria como uma prostituta sagrada, traria o milagre da alegria de viver a Salvador. Os franceses chamam o orgasmo de “la petite mort”, definição que ilustra bem a “quase” vitória sobre a morte que o sexo pode trazer, além claro da reprodução humana também representar essa “vitória”. Aqui a experiência do sexo é expandida à condição de ligação com a natureza, com a realidade, ela é produtora de alegria pela constatação da vida que proporciona. Nessa narrativa o sexo é mostrado como um meio para algo maior. Tanto que não temos a descrição dessa relação entre os dois. É interessante que nenhuma das relações sexuais de Don Juan são descritas em Molina ou Molière, o prazer que o sexo lhe proporciona se depreende do desejo constante; seria então o sexo um meio de satisfação plena para Don Juan ou apenas a sedução? Acreditamos que a segunda opção responda melhor à questão, afinal, Don Juan não verbaliza seu apego ao ato sexual e sim ao ato de seduzir.

Em Rodrigues, não só o amor, por vezes, aparece entre a realização da sedução, como o sexo também surge como um meio eficaz para se alcançar uma plenitude.

Logo após o momento de comunhão sexual das personagens, alguém bate na porta do quarto avisando que eles devem fugir, que os denunciaram, que era sempre assim. Eles fogem, se separam sem despedidas por conta da urgência, e a narrativa acaba do seguinte modo:

Mas às seis e trinta, no Jardim da Estrela, a cor da sua espera transformou-se: um tempo vegetal escorria, pelas árvores, cada planta tinha já como que a sua luz própria, sob a chuva. Uma chuva muito leve. Às seis e quarenta, a pessoa que ele esperava apareceu. Era uma rapariga, entre vinte e cinco e trinta anos. Salvador, no local aprazado, disse a senha, que ela completou. Trazia os cabelos molhados e na testa uma gota translúcida de sonho. Sorriu. E — fato quase inacreditável — o seu sorriso assemelhava-se ao de Carla. Salvador não costumava notar os sorrisos alheios. Mas este — correspondeu. Alguma coisa diversa, dentro da áspera aventura que ambos viviam, aquela gota de sonho anunciava. (RODRIGUES, 1972, p. 174)

Curioso notar a presença de uma certa metaforização dos sentidos nesse trecho da narrativa, um recurso pouco usado por Rodrigues, mas nesse caso, muito adequado devido à apatia de sentidos de Salvador, que estava começando a ter fim graças a um sorriso e a uma gota de sonho que uma moça trazia na testa. Esse fim parece coroar a situação de opressão que os comunistas viviam no Portugal salazarista, pois, após fugir às pressas, é preciso contar com segredo e discrição até nas palavras (no caso, uma senha). Mais que isso, mesmo diante do contexto de opressão, no fim de tudo, a esperança do sonho renasce, como foi com a personagem Salvador e com Rodrigues.

O próximo conto que vamos analisar é do livro **As pombas são vermelhas** (1977), volume que possui quinze contos curtos, tão enxuto como o livro que vimos há pouco (**Contos da solidão**). Numa entrevista dada por ocasião do prêmio Fernando Namora, sobre **As pombas são vermelhas**, Rodrigues afirmou:

Quando dei este título a um dos meus livros, pensava em duas categorias humanas: as pombas e os falcões. Os falcões amam o poder e a violência; as

pombas amam a liberdade, a justiça, a fraternidade. Queria eu dizer que as pombas estão à esquerda (RODRIGUES, 1994, p. 4.)

Essa citação esclarece o posicionamento do autor quanto à esquerda na política, seu grupo ideológico, o socialismo, fincado em valores como a liberdade, a justiça e a fraternidade, temas sempre retomados por Rodrigues em suas narrativas, por vias, por vezes contraditórias, mas sempre na esteira de um “humanismo socialista”.

O conto que ora vamos analisar se chama “um homem no telhado”, possui apenas três páginas e conta de um episódio de terremoto pavoroso que acordou Sebastião e sua mulher; ele, no meio do terror, resolveu “morrer antes debaixo das estrelas” (RODRIGUES, 1985, p. 129). Foi ao telhado, observou duas estrelas no céu até que o terremoto parou.

Vestiu-se e resolveu voltar para o telhado, para o que desse e viesse. Ou talvez porque lá em cima havia qualquer coisa, uma espécie de antídoto contra o medo. As duas estrelas hesitantes, a máscara lenta das nuvens enigmáticas? Não sabia. Apenas se dava conta de que, incapaz de reunir dois pensamentos, ali se sentia mais humano do que na treva estrangulada do seu quarto. [...]

Quem eu sou afinal? Que tenho feito da minha vida?, perguntou a si próprio Sebastião, cruzando as pernas, como um buda sobre as telhas. E a resposta, nítida, incrivelmente serena e desoladora, era esta: Não sou ninguém. Nada fiz ou nada me deixaram fazer da minha vida. Fecho todos os dias centenas de caixas de chocolates. Não me acontece, nem posso esboçar gesto diferente. Talvez eu nem fosse estúpido de nascença. Mas... (RODRIGUES, 1985, p. 130.)

A primeira impressão que temos é de que há uma espécie de romantismo em torno da morte, na pressão do último possível momento de vida, ao invés de tentar fugir, ele resolve olhar o céu no telhado e se depara com duas estrelas. As personagens são em sua maioria excluídos: mulheres, operários e vítimas de um sistema opressor, todos com essa essência quase infantil de Sebastião. Todos incapazes de “reunir dois pensamentos”, uma massa não pensante que apenas executa um trabalho manual, seres sem identidade e sempre vítimas de algo maior que eles. Nossa impressão de

idealização amorosa se confirma na seguinte fala de Rodrigues, num livro comemorativo aos 50 anos de carreira literária,

escrevi “a fogo” na década de 70 três livros por vezes quase radicais: *Viamorolência*, *As pombas são vermelhas*, e o romance *Desta água beberei*, obras que representam de algum modo uma crônica épico-lírica do fim da Revolução, com uns pós (talvez) de romantismo, mas com bastante experimentação à mistura: intertextualidade, colagens, sonhos, arranjos gráficos na página visando leituras segundas... (SANTOS, 2003, p. 12)

Prosseguindo na narrativa, sabemos que Sebastião era casado havia dez anos com Maria Alice,

nem sabiam o que dizer um ao outro quando ficavam a sós. Agora é que percebia bem, vendo-a a li, fugida do tremor da terra e sem ele, em meio dos vizinhos, como era frágil, falso, convencional, o laço que os unia. Casamento. Casamento sem filhos. Dez anos de hábitos que se lhe tinham escapado por entre os dedos como areia fina. (RODRIGUES, 1985, p. 131.)

A experiência da morte iminente, assim como a experiência do amor, no caso, do casamento, é despida de um sentido intrínseco, de significado real para Sebastião. É como se ele fosse alheio ao sentido das experiências e vivesse apenas pela convenção, sem nenhuma ponderação sobre o cerne das coisas, a não ser naquele momento em que a vida poderia ter fim. Rodrigues mostra como a classe operária padecia de consciência, não por culpa individual, mas por uma situação econômica, social e política. Assim como sensibilizar o leitor ao evidenciar tais circunstâncias, a exemplo do trecho “talvez nem fosse estúpido de nascença. Mas...”, como se a responsabilidade pelo que essas pessoas são, fosse nossa, dos que tiveram oportunidade de não se tornarem estúpidos. O conto termina com o seguinte diálogo de Sebastião e Maria Alice:

— Mas que raio de ideia! Porque é que não fugiste como toda a gente para a rua?
 — Porquê?
 — Sim, porquê?
 — Olha, não sei... Creio que realmente foi porque, naquela ocasião, apeteceu-me ver as estrelas. (RODRIGUES, 1985, p. 132.)

Ou seja, é um ser quase sem consciência da realidade partilhada pela maioria, vive numa realidade diversa e desprovida de explicações racionais, mas possuidor de uma inocência quase infantil e, por isso mesmo, bela. Como bem afirmou Besse (2012, p. 50),

o Amor, a Morte e o sentido da Liberdade surgem assim como constantes fundamentais das quase cinquenta narrativas de Urbano Tavares Rodrigues e atravessam inevitavelmente algumas de suas derradeira obras [...] onde o retrato impiedoso da sociedade contemporânea se conjuga com o onírico, o inesperado e a pulsão lírica que, na verdade, nunca abandonou a prosa do escritor.

O último conto que vamos analisar nesta seção se chama “Embarque para Citera” pertencente ao livro **A estação dourada**, publicado em 2003, parte dos últimos livros publicados por Rodrigues. Em entrevista dada ao **Diário de Notícias** em 2007, Rodrigues afirmou que, apesar da luta política, os seus “grandes temas foram o amor, a morte e o tempo” (RODRIGUES, 2007, p. 4). Ainda sobre o tema do amor, José de Saramago afirmou em entrevista à revista **Ípsilon**, “Rodrigues é o romancista da fragilidade” (2007, p. 20). Para nós uma verdade, haja vista o modo como Rodrigues trata seus temas e como constrói as narrativas e personagens, sempre atento a nuances muito íntimas da existência, colocando as personagens em situações em que as máscaras inevitavelmente caem e o mais profundo da nossa fragilidade ressurge. Como num ato de resistência à morte, como o Don Juan, cada personagem vive e/ou foge à sua maneira, sempre nos limites do extremo.

“Embarque para Citera”, além de título do conto que vamos analisar, é o nome de um dos quadros mais famosos do pintor francês Jean-Antoine Watteau. Citera é uma ilha grega associada à deusa Afrodite, deusa do amor e da beleza, e nessa tela, os amantes estão embarcando para Citera, todos enamorados numa evidente troca de carícias. O livro de Rodrigues se inicia com a seguinte epígrafe: “Amar a nossa falta mesma de amor,/ e na segura nossa/ amar a água implícita, e o beijo tácito,/ e o sonho infinito. (Carlos Drummond de Andrade)”; esse trecho do poema prenuncia o que será a

temática do livro, assim como o conto que vamos analisar. O conto é subdividido em cinco partes que correspondem cada uma a cartas e emails trocadas por cinco personagens, duas mulheres e três homens. A forma se configura uma novidade nos contos de Rodrigues, no entanto, o erotismo demasiado permanece.

A escolha dos nomes das personagens nos propõe uma reflexão inicial, afinal Hermes, nome do mensageiro dos deuses, deus grego da palavra, ama Irene, nome de deusa grega que representa a paz, que no final das contas, ama Dionísio, deus grego que representa a festa e o vinho. Ele ama Helena, filha de zeus, possuidora da reputação de mulher mais bela do mundo, nome que significa a reluzente, e esta ama Luciano, nome que significa aquele que vem da luz, que, por sua vez, amava Irene. Em resumo, aqui temos uma relação bem ao modo da “quadrilha” de Drummond, pois Hermes amava Irene que amava Dionísio, que amava Helena que amava Luciano, que amava Irene. Parece que as intertextualidades são inevitáveis; mais que isso, Rodrigues mantinha estreitas ligações com a Literatura Brasileira e em entrevista sobre esta afirmou:

A minha relação foi muito profunda. Houve um período da minha vida em que li imensos escritores brasileiros e até ignorava que eu também era lido lá[...] Li toda a Clarice Lispector. Toda a Lygia Fagundes Telles. Li muito o Dalton Trevisan. Na poesia, o Manuel Bandeira, o Carlos Drummond de Andrade, de quem gosto imenso. Também o Lêdo Ivo, que, aliás, conheci quando eu vivia em Paris e ele também estava na capital francesa. Gosto igualmente do Vinicius de Moraes. Também do Chico Buarque, de quem aprecio quer a poesia quer a prosa.[...] Li bastante bem... O Graciliano. O Lins do Rego. Com o Jorge Amado tive uma grande amizade e convívio, tanto no Brasil como depois em França [...] Conheci bem o Erico Verissimo, que veio cá a Portugal várias vezes. Mantivemos um contato afetoso. Mais tarde, estive na casa dele no Brasil. (RODRIGUES, 2010, p. 97.)

Essas afirmações confirmam em nós o sentimento de que a obra de Urbano Tavares Rodrigues, de fato, merece uma atenção maior por parte dos estudos acadêmicos tanto no Brasil como em Portugal, pois sua obra é vastíssima, de qualidade já reconhecida, e neste trabalho é apresentada apenas em pequena parte, se considerada a sua extensão. No entanto, esperamos contribuir, mesmo que em parcela menor, para a divulgação do artista e do intelectual que Rodrigues foi.

Voltando ao conto “Embarque para Citera”, temos, nele, belas demonstrações do caráter poético-erótico de muitas narrativas de Rodrigues,

Tens a curiosidade intelectual de uma desvelada manipuladora de microscópios e, ao mesmo tempo, tens nos teus lábios, nos teus seios aguerridos, nas ondeadas ancas, nas nádegas, na barriga lisa, estremecimentos que me contagiam — e uma força, digo?, de cobra. És a Eva antiga e a serpente que tudo sabe, tudo adivinha. Ouves? É por isso que, ao falar-te, ao tocar-te e invadir-te, ao debruçar-me contigo sobre a vida, tenho o cuidado de não irritar esse ofídeo cerebral e visceral que há em ti, pronto a picar, a envolver-se, a triturar, se eu deixasse deslizar a nossa relação para o território perigosíssimo do amor, esse que muito exige, porque está ansioso por dar tudo. (RODRIGUES, 2003, p. 98.)

O amor aqui é tratado como um tema perigoso, não obstante todas as personagens masculinas dos contos anteriores, que fugiam do amor por medo e covardia enquanto que as mulheres eram perfeitamente capazes de amar e ser amantes. Hermes se coloca como um perfeito Don Juan ao afirmar: “Brinca, a vida é para isso ou torna-se farsa trágica. Brinca, que eu te contemplo e jogo contigo o jogo do amor, que tão felizes nos deixa, exaustos de nos bebermos um ao outro, de viajarmos ao fundo do delírio.” (RODRIGUES, 2003, p. 101). Neste conto, temos a mulher também como figura “donjuanesca”, pois, de certo modo, renuncia o amor em favor apenas do encontro carnal. Irene é casada com Luciano, tem um caso com Dionísio e com outros homens também, ela se coloca do seguinte modo:

Não sou talvez capaz, nem sei exatamente, rigorosamente, o que isso é, amar, se não será antes uma vontade de, uma representação tanto de dentro para fora como de dentro para dentro. Uma automistificação ou um estado verdade-mentira-sincera, uma droga que se toma com palavras e até se pega. [...] E, afinal, é a ti, só a ti que eu me dou completamente — o meu corpo, as minhas ideias, minha arte de amante, o que sei dar. Amante é um nome lindo, não achas? (RODRIGUES, 2003, p. 102)

O amor neste conto é uma idealização inacessível, diferente dos contos anteriores em que os narradores reprovavam a atitude dos personagens que negavam o amor; neste, todas as personagens (masculinas e femininas) partilham de um sentimento

de incredulidade em relação ao amor. Poderíamos dizer que, neste livro, boa parte dos textos apresenta um certo realismo pessimista caracterizado por uma desesperança no que tange ao amor. Ainda que este nunca deixe de ser um tema na obra de Rodrigues, sempre tratado dentro das contradições do amar, percebemos nesta obra que os amores da modernidade são, em sua maioria, mais frívolos e sexuais do que redentores. Irene avisa:

Vou para ti cheia de febre, ansiosa, pronta a passar por cima de tudo para chegar ao nosso duelo de sexo, como agora se diz. Ainda há pouco era *to make love*, agora é claramente *to make sex*, sem disfarces. Mas o sexo contigo, não há palavras, é sagrado, é sublime. Nessas alturas eu, que não sou mesmo de ninguém, torno-me completamente tua, quero até ser tua escrava, teu colchão de pregos e de estrelas. (RODRIGUES, 2003, p. 105-6.)

Aqui não há a queda das máscaras ao final da narrativa, desde o início tudo está dito de forma clara, sem hipocrisia ou floreios. As relações giram em torno da troca sexual e é nesta que a beleza se encontra. Não no ideal amoroso, pois como afirma Dionísio, “o amor, ou o que assim se chama, não se mede, não se pesa e, quando menos se espera, evapora-se”. (RODRIGUES, 2003, p. 111) Acreditamos que se Don Juan fosse interpelado sobre o que é o amor, a resposta seria parecida com a de Dionísio, pois ele vive de sedução, da inconstância inerente ao desejo e, por fim, à própria vida dada a sua finitude. Alimenta-se da festa, do prazer, do vinho até a última gota; esse é o comportamento donjuanesco, e/ou melhor, dionisiaco.

Por fim, assim como o erotismo, a busca pelo Amor em sua essência está presente na ficção de Urbano Tavares Rodrigues, por vezes, segundo o próprio, associada à necessidade de justificar a vida pela adesão a uma ideia ou a um projeto coletivo que confira sentido à existência. Para ele, o amor estava diretamente ligado à compreensão dos outros, por isso, sua narrativa revela, dentre outros sentimentos, na maioria das vezes uma certa ternura e um olhar suave diante das mazelas do ser humano, como numa defesa da dignidade do homem, independente de suas limitações. (RODRIGUES, 1975)

4.3 A MULHER

[...] personagens femininas adquirem contornos muito vincados e parecem transcender-se a si mesmas, ultrapassando decisivamente as teias sociais e mesmo eróticas que as aprisionam. [...] É muitas vezes através das mulheres que os homens ganham consciência do mais importante, quer do ponto de vista social ou político, quer no plano da autodescoberta ou daquilo que poderíamos chamar o seu crescimento interior. (AMARAL, 2008, p. 75.)

O segundo tema que vamos analisar nos contos de Rodrigues é a Mulher. Segundo pesquisa realizada por Santos (2009), as personagens na obra de Rodrigues são construídas num contexto de bloqueio individual e social. Ainda no plano dessa mesma investigação, destaca-se que,

Na maioria dos exemplos, a personagem que mais nitidamente faz a experiência concreta, existencial e reflexiva, do bloqueio, é uma personagem feminina, não apenas porque no autor o feminino sempre foi uma temática constante, velada entre o amor, o desejo e a morte, mas porque socialmente ocupa, à época, um lugar de subalternidade social e de supressão e obliteração como pessoa. Desde o início da sua escrita, o universo feminino tem sido revisitado com múltiplos olhares por Rodrigues, através das inúmeras personagens que imagina, sonha e constrói, sempre sob diferentes nomes, como se cada mulher fosse única: Lúcia, Lina, Mari-Sol, Elisabeth, Madeleine, Ana Maria, Maria, Maria do Amparo, Mariana, Juliette, Mari-Paz, Françoise, Cécile, Luzia, Soledad, Pilar, Ester, Paola, Rosário, Teresa, Beatriz... Como se procurasse o entendimento, a descoberta de uma outra “metade” que, ao mesmo tempo, é sua e forasteira; o corpo como segredo, não num desvelar gratuito, mas modo de alcançar o mistério último: a (re) criação estética de si mesmo e da sua obra. (SANTOS, 2009, p. 22.)

Essa citação condensa bem o modo como Rodrigues trata o feminino em suas obras, sempre numa espécie de encantamento do que lhe é diferente, as mulheres trazem

uma força e poder que as diferem dos homens nas narrativas. O empenho de Rodrigues na defesa das classes oprimidas se estende à causa das mulheres no século XX, pois ele acreditava que todos teriam igual direito à liberdade, assim como às oportunidades. Além da defesa da liberdade erótica, visto que, segundo o próprio,

a reclamação da liberdade erótica não me parece que de algum modo tenda a degradar a vida, conquanto possa dessublimizá-la e do mesmo passo desmistificá-la, precisamente no propósito de a tornar mais lúcida e mais generosa. Afigura-se-me que na contestação de todas as prepotências firmadas em preconceitos, em princípios estabelecidos aprioristicamente, há sempre um nexos muito íntimo entre a reivindicação da liberdade erótica, da liberdade no trabalho e da liberdade política. (RODRIGUES, [19], p. 253.)

Rodrigues entrelaça as questões que tem como elo a busca pela liberdade, sejam questões políticas ou sociais. Ele enxerga na liberdade da mulher, a liberdade para todos, como um ideal maior a ser ganho pela coletividade através da individualidade. Em toda sua obra temos o tratamento de grandes motivos comuns à humanidade, individualizados em temas, situações e personagens específicos.

O primeiro conto que vamos analisar aqui é parte do primeiro livro de ficção publicado por Rodrigues: **A porta dos limites** (1952). No prefácio da terceira edição, temos uma bela análise da obra feita por Armando Ventura Ferreira, que observa três pontos importantes,

a unidade da coletânea, em que a quase totalidade das peças possui elevado nível literário. Segundo, a unidade temática, devida ao fato de as personagens intervenientes nas histórias serem de preferência personagens artistas ou afins. [...] Terceiro, porque os ambientes em que as histórias decorrem correspondem inteiramente a essas personagens. [...] Com efeito, a impressão se nos insinua de que em cada história há uma personagem própria, exata, para um ambiente dado e que um diálogo se trava entre a personagem e o ambiente. (FERREIRA, 1970, p. 30-31.)

Buscaremos evidenciar estes aspectos na análise do conto em questão, no entanto, deixamos claro que nosso estudo não tem como foco os elementos da narrativa pura e simplesmente, mas, sobretudo, o modo como os temas são construídos através

destes elementos. Para analisar o modo como a mulher é tratada nas narrativa de **A porta dos limites**, escolhemos dois contos: “Palavras do tempo incerto” e “A porta dos limites”.

“Palavras do tempo” incerto se passa em Perugia, um centro universitário italiano. A estória gira em torno de três personagens principais, o narrador que não tem nome, Lucia e Juan Romero. A primeira fala de Lucia foi, “o segredo das Madonas de quinhentos é o problema da mulher: é a maternidade.” (RODRIGUES, 1970, p. 49) Essa consideração inicial será também uma espécie de mote para estória de Lucia. O narrador nos conta que ela e Juan Romero discutiam sobre artes e sobre tudo, sempre numa discordância, mas ela sempre apaixonada. Lucia afirmava “Não vês, Juan? Todos os valores caem dia a dia e surge a necessidade de encontrar alguma coisa de novo...” (RODRIGUES, 1970, p. 50), Lucia demonstrava uma clareza e liberdade de pensamento, uma emancipação e desde a primeira aparição na narrativa temos a sensação de se tratar de uma mulher especial, diferente, que trata Juan como um parvo, tonto, mas cheia de risos e carinhos: “Juanito, toca-me a Serenata Espanhola”. Desde os primeiros contos que analisamos aqui, vimos a presença da música e de outras artes como elementos das narrativas de Rodrigues, seja como índice de sua erudição cosmopolita, como também caracterizando as personagens. Como pesquisadora de sua obra desejaria, e bom seria que, assim como eu o tenho feito, o leitor pudesse ouvi-las e compreender o que aqui tento por em palavras, no que tange à influência da canção na compreensão da narrativa. Enfim, temos desde a primeira obra ficcional de Rodrigues a presença da música e das artes em geral como elemento de valor na narrativa.

Juan Romero era pianista, ambos estudavam e passavam os dias em Perugia com pouco dinheiro, mas sorvendo a vida e a cidade de todos os modos possíveis. Ela, italiana; ele, espanhol. Num dos momentos juntos, ela estava ajoelhada diante da imagem da Madonna delle Grazie, referência a Maria, mãe de Jesus, também uma mulher única. Juan pergunta se ela acredita sinceramente naquilo e prossegue:

— Sabes, o apelo do homem para o sobrenatural é a covardia em face de si, do seu destino. Podem-lhe chamar “besoin d'ancrer”... O homem ultrapassado pelas circunstâncias.. ou o homem com medo do inferno... tudo é covardia..

— Nietzsche ou derivados, pois claro — interrompeu Lucia. — Cala-te. És um tonto.

E enfiou o braço no dele, peremptória, impondo-lhe silêncio persuasivamente.

— És um mistério, Lucia — afirmei, divertido. (RODRIGUES, 1970, p. 53-54.)

Rodrigues declarava-se ateu e, como sofreu influências do existencialismo sartriano, não existir Deus é um problema, uma falta que o homem deve preencher por si só. Nesse trecho, temos uma constatação da inutilidade de fé no sobrenatural, vinda da personagem Juan Romero e uma ironia de Lucia a tal posicionamento. Num dos passeios noturnos intermináveis, conheceram outros estudantes estrangeiros, entre eles uma suíça, Lise, que repreendeu Juan por querer parar de beber, proferindo as seguintes palavras:

— É preciso fazer todas as experiências, para se viver. Seja ingênuo, seja homem: beba. Está-se hoje embriagando, com amanhã poderá ser advogado, professor ou marinheiro, para saber o que isso é, para entender os outros e para se entender a si, para se poder realizar. Eu só posso me realizar em tudo, em mil vidas. (RODRIGUES, 1970, p. 55.)

Mais uma mulher com discurso libertário, de uma filosofia de vida sem limites, não esqueçamos o título do livro (**A porta dos limites**), até porque uma porta implica sempre a existência de um outro lado oculto, ela deseja experimentar tudo e explica da necessidade de legitimar a vida através da experiência, dar sentido a ela através do conhecimento, como também de ironizar a figura masculina, “seja ingênuo, seja homem: beba.” Naquele ambiente todos buscavam uma libertação longe de seu país, o que poderia denotar que não sentiam-se libertos assim de tudo, afinal, não conseguiram suplantar as questões locais, nem as pessoas, em favor de sua filosofia libertária. Todos precisavam de um outro ambiente para serem, de fato, outros. Com exceção de Lucia, perfeitamente livre em seu país, defensora de sua arte e de sua história.

Passam-se dois meses, o narrador reencontra Juan Romero e insiste em saber de Lucia, e a resposta do espanhol foi:

— Engravidou, sabes. Tentei fazer-lhe um desmancho. Mas não conheço aqui ninguém. Os médicos recusam-se... Vou-me embora. Não quero estragar minha vida.

— Ainda gostas dela?

— Não se trata disso. Não quero estragar a minha vida, já te disse. Se não queres perceber, não me interessa.

Calei-me. [...]

— A minha vida é a liberdade absoluta de mim: quero ser uma tangente a todas as criaturas e a todas as coisas; sentir-me todos os dias novo e antigo, o meu passado que não renego e a aventura que vai nascer; construir-me dia a dia, escolher-me; a minha vida é a música e nela não cabe a sujeição a coisa alguma, o respeito por nada: tenho de me cumprir, ainda que não encontre assim a felicidade, uma limitada migalha de felicidade...

Para mais — continuou, encarando-me e elevando a voz —, se alguma vez me casasse, seria com uma espanhola. Com uma rapariga que ninguém houvesse tocado nem com as pontas dos dedos.

Já não era o delicado artista “europeu” que se desenhava contra o céu anilado no retângulo da janela: era o árabe, o mistério, o andaluz bárbaro e instintivo, o “homem” — “nobre”, exigente, egoísta. (RODRIGUES, 1970, p. 64-65.)

A crítica feita pelo narrador é bem direta: o que antes era pianista, dado às sensibilidades da música e das artes, agora se mostrava covarde e egoísta, abandonava uma mulher grávida simplesmente pelo ideal de liberdade absoluta; também é interessante notar a aproximação dos nomes: Juan Romero e Don Juan, ambos defensores de uma liberdade individual a qualquer custo, ambos negam a moral estabelecida e apresentam nitidamente o desejo de possuir o máximo que puderem. Mesmo Rodrigues sendo um defensor da liberdade na sua vida e nas suas narrativas, nesse momento a liberdade a qualquer preço é duramente criticada, tanto que ele define essa atitude como uma ação de “homem nobre”, aspas usadas para não conferir uma definição absoluta, mas para criticar a postura de muitos homens. Imaginamos que tal ação devesse ser mais comum do que imaginamos, e todas baseadas na mesma convencionalidade do homem civil, que, nesse sentido, nada guardaria do artista.

Segundo análise de Armando Ventura Ferreira, no prefácio da terceira edição, já citada por nós, “uma mulher que enfrenta corajosamente a vida, como Lucia, redime o universo subdesenvolvido em que nos movemos, por força da sua condição de mulher, primeiro, depois por força da sua condição de indivíduo.” (FERREIRA, 1970, p. 16-17.) As personagens femininas em Rodrigues fazem dialogar o social e o individual através das narrativas, seja sob a figura de uma mulher independente e acima das convenções, seja sob uma mulher abatida pelos preconceitos, mas ambas sobrevivem às circunstâncias e se reinventam. A mulher, mesmo sendo vítima de vários aspectos do comportamento donjuanesco, de modo algum é suprimida por estes.

O próximo conto que vamos analisar é “A porta dos limites”, narrativa que deu título ao livro; ele fala da história de Mariana, uma portuguesa que resolveu ir estudar na Sorbonne em busca de uma liberdade absoluta. Renegava as regras, vivia uma vida boêmia e cheia de casos com estrangeiros. Ela adorava as palavras, os versos e a bebida. Considerava a maioria das pessoas medíocres, frequentava clubes existencialistas,

Dançava, deixava-se apalpar. Jantava com um e com outro. Consultavam-na sobre poesia: acabavam por dormir com ela, naturalmente. Mas para Mariana não era natural, não podia ser: era simultaneamente delicioso e turvo, sombrio, ousado; O tempo desaparecia: as luzes ruíam como um castelo falso: ficava a desordem, a esquisitice do pecado, o vazio — e uma liberdade pesada, um grande espaço escuro cheio de gritos que era preciso viver. (RODRIGUES, 1970, p. 245.)

Como dito anteriormente, Rodrigues, em suas primeiras obras, retratou bem a vida dos portugueses longe de sua terra natal, sendo comum observar personagens nessa situação. Ele traz o problema do atraso de Portugal, que empurrava as pessoas para outros países, ao mesmo tempo em que evidencia a impossibilidade desses desprenderem-se de suas raízes lusitanas. E de como tal contradição se configura como um espaço nunca preenchido, independente das experiências vividas. Será assim com a personagem deste conto, assim como será de outros tantos. Uma outra questão interessante a ser observada nesse trecho é o peso da liberdade; assim como no conto

anterior, essa liberdade tem um preço, e bastante alto para as mulheres. O autor disse no documentário chamado **Memória das palavras** (2009), já citado por nós, que a sua paixão pela liberdade tem a ver com a descoberta de que a liberdade pode ser angustiante porque temos muitas possibilidades de escolha e somos responsáveis por elas. Mariana sofre essa angústia em seu “castelo falso”.

Num dos muitos encontros ela sente algo estranho, como uma espécie de intuição e resolve ir embora do quarto onde estava com um rapaz, até então percebido como francês. Nesse momento ela ouve: “desta vez em português de lei, como os sons bem destacados, ao modo de quem se despeja no Bairro Alto, ordeiramente, em noites de sábado: — Sua puta!...” (RODRIGUES, 1970, p. 248). Nesse momento, pelo poder da palavra, a personagem entra em desespero, sente vergonha do escândalo, afinal, saberiam em Lisboa, a sua família, todos. Sentiu medo, raiva, pensou em se matar. Vejamos até onde foi o problema da moral da sua terra natal, pois em Paris ela poderia ser o que fosse, não importava o que os outros pensavam, mas em Lisboa importava. E esta era cruel, hostil, segundo a personagem. Sabemos que, nessa época Rodrigues estava em Paris, lecionando e, de certo modo, se afastando do regime autoritário que tanto o oprimia, então é natural que essa temática também esteja expressa em sua ficção, já que há uma intenção declarada de fazer da sua literatura uma arma contra o sistema, dentre outras coisas.

Depois dos instantes de desespero, Mariana chega à seguinte resolução,

Aquele besta, aquele tipo sem escrúpulos! Agora é que era livre, livre...
Rompia com tudo; esquecia-os a todos, os de Lisboa, os pais, os amigos..
Ficava-lhe a liberdade, uma liberdade inteira!... E para quê?... O que havia de fazer? Não: antes o Sena! [...] Então Mariana avançou pela noite entrou no primeiro bar. Um rapaz trigueiro, despenteado e muito novo, sorriu-lhe. Ela sorriu também. A chuva caía, agora mais grossa, gelatinosa, enchendo de ranhadas a janela, cuja cortina pendia, desconsolada. O jazz barafustava. A espaços a porta abria-se. Entrava mais gente. Dos abafos escuros corriam fios de aljorfe. A vida continuava. (RODRIGUES, 1970, p. 250-251.)

O conto acaba deste modo e temos, mais uma vez, uma personagem feminina exposta a crueldades do seu tempo, vítima de homens hostis, despida de preconceitos ou pelo menos em busca disso, chegando ao auge do desespero; em ambos os contos a ideia de suicídio as cerca, que é uma problemática bem ao gosto de Camus, Sartre *et al.*, mas elas ressurgem e se reinventam. As mulheres, mesmo com uma conduta diferente da que se considerava correta, não são julgadas pelos narradores, que são masculinos inclusive, pelo contrário, ele as trata como heroínas de seu tempo e garante finais em que elas não morrem, pelo contrário, revivem ainda melhores. Segundo Ramos (2012, p.48),

Eis aqui, a meu ver, os grandes eixos da criação literária de Urbano: uma grande e aberta cultura que ele espalha magnificamente pelos seus livros, uma preocupação social e política presentes em todas as suas linhas, um conhecimento profundo da mulher e consequentemente o elogio do Eros em todas as suas metamorfoses [...].

O excerto acima corrobora as análises que vimos empreendendo e expressa como o Eros liga os temas aqui tratados; afinal, na ficção de Rodrigues, como dissemos no título deste capítulo, o Eros pulsa, e de diferentes formas. Seja através do amor, do sexo, da morte ou da mulher.

O próximo conto que vamos analisar se chama “A rua longa” e pertence ao livro **Terra ocupada**, título bem sugestivo, publicado em 1964, pouco depois de Rodrigues ter saído da prisão, no ano anterior. É uma das obras em que reflete sobre questões sociais e políticas inerentes a Portugal num tom de crítica, de desejo de transformação e libertação social, individual e coletiva, alguns dos valores presentes na obra dele como um todo.

Numa nota prévia a uma nova edição deste livro, afirmou

Terra Ocupada era um símbolo do Portugal de Salazar, das condições políticas e econômicas da ditadura e da opressão mental, social, cultural que limitava as nossas vidas e as nossas obras. Há neste livro — e isso já foi dito — um pouco da história da vida privada do começo dos anos sessenta, das

relações humanas, dos mitos que as constrangiam e das várias formas de transgressão, muitas das quais eram, em certa medida, sinais de revolta.

O meu primeiro objetivo na ficção foi sempre a análise aprofundada dos comportamentos humanos, na sua complexidade, e com frequência a descida ao mais fundo e mais turvo de cada um, à sua singularidade. Mas os anos sessenta impunham-nos a dimensão do testemunho e do protesto, a que não me furtei. *Terra Ocupada*, obra de interrogações e dilucidações psicológicas, é também um livro de combate. (RODRIGUES, 2001, p.11.)

Observe-se que Rodrigues deixa claro que há a presença de mitos que constrangiam as relações humanas, assim como das transgressões funcionando também como sinal de revolta. Esses traços estão presentes não apenas neste livro, como em todos os contos analisados aqui, por isso, também, a aproximação feita com o mito do Don Juan na busca pelas suas metamorfoses na Literatura de Rodrigues é perfeitamente cabível. E nesse ideal, Rodrigues escreve a história de Micaela, uma professora de língua portuguesa, de primário, de uma cidade pequena e que engravida do namorado, Lúcio, que naturalmente foi mandado pra longe, no caso para Espanha, pela família. O conto se inicia da seguinte forma: “Todos olhavam. Mas de maneiras diversas. Uns com asco, outros com piedade, outros com desprezo. Alguns com um ódio incompreensível, que metia medo.” (RODRIGUES, 1964, p.119) A coletividade se apresenta como elemento fundamental para compreensão do conto, pois seja na sociedade, na escola ou na sala de aula, esse todo representa forças sociais condicionantes das quais a personagem não escapará. Outro fator interessante é a pontuação utilizada no período, mas também em todo o conto, marcando a intensidade e dramaticidade da situação em que a história vai se desenvolver.

O contexto social nos é traduzido através da percepção de que uma mulher grávida, solteira, não passaria despercebida nem viveria naquele mundo sem represálias e rejeição. A família dela era de Lisboa e tinha lhe negado qualquer tipo de ajuda, mandando-a ficar longe e poupá-los do espetáculo das falações alheias. Todas as senhoras da vila em que ela morava a reprovavam. O narrador chega a dizer:

O que as pessoas podiam ser más! tão más! como se aquelas mulheres não tivessem filhas, como se ela fosse, coitada, de outra massa, lá porque viera de

fora, da cidade da pouca-vergonha, e não tinha onde cair morta.
(RODRIGUES, 1964, p. 120.)

O narrador testemunha os dissabores de Micaela e pondera sobre as questões que cercam a personagem, daí o tom de combate às injustiças da época, ao machismo presente inclusive nas senhoras da cidade, pois o olhar machista não vem do homem, são as mulheres que incorporam esse discurso, são vigilantes da moral; a figura da mulher é problematizada também sob esse aspecto. Outro fator relevante é o atraso da vila em relação a Lisboa. O narrador prossegue:

incrível, sim, em pleno século vinte, mas havia outras como ela, outras desgraçadas que tão-pouco sabiam escrever à máquina ou falar inglês e que eram igualmente tímidas e assomadiças, vaidosas do seu nascimento, pobres tontas, sem utilidade nem arte nenhuma para viverem. Tivesse ao menos coragem para se atirar da janela abaixo! Mas nunca faria tal coisa. Nada de grande, nunca. Só nascera para vexames. (RODRIGUES, 1964, p. 121.)

Mais uma crítica do narrador à sua época, mas que, infelizmente, se estende até o nosso tempo, afinal, ainda existem mulheres que não são instruídas o suficiente para lhes garantir uma vida sem vexames.

Malfadada teimosia a do pai, com aquela sua antiquada concepção de que as raparigas tinham de aprender a cozinhar e a dirigir uma casa. Com essas ideias e com seu prestígio intacto morrera o pai, deixando-lhe “o seu nome honrado”, e ela não tinha nem fogão, nem casa, nem marido. Só um filho na barriga (que belo exemplo numa professora!), para grande escândalo da vila, das impecáveis-mulheres-honestas mães dos seus alunos [...]. Então era o fim de tudo... o fim. (RODRIGUES, 1964, p. 122-123.)

O julgamento das ideias presentes na narrativa está evidente no adjetivo “antiquada”, assim como, a partir desse tipo de postura, morrera o pai com seu prestígio intacto. A ironia aqui revela a nulidade desse prestígio advindo da manutenção de certos valores e do reconhecimento alheio disto frente à situação que a personagem se encontra. Observe-se que ele coloca entre aspas “o nome honrado”; afinal, o que isso viria a significar? Nada. De nada serviu à moça, tanto que, na sequência, o narrador

afirma que ela não tinha nada, só um filho na barriga, e neste momento surge o parêntese que nos interessa: “que belo exemplo numa professora”. A ironia, aqui, mostra o ideal ilibado que deveria reger a figura da professora, que deve dar, antes de tudo, exemplo. Pergunto-me se naquela época, a outras profissões, caberiam necessariamente o exemplo, mais ainda, se aos professores (homens), o exemplo seria tão fundamental. As personagens comentam: “— aí vai a mestra de Lisboa. Aquilo já está prenha de alguns sete meses, ou mais...Que lindo exemplo! E termos de admitir que uma criatura destas ensine os filhos da gente!” (RODRIGUES, 1964, p. 124)

O texto corrobora essa visão de que a professora não pode andar em desacordo dos bons costumes, mesmo que estes não valham nada ou não passem de hipocrisia, como o narrador deixa nas entrelinhas. Essa hipocrisia é denunciada em todo conto a partir do olhar dos outros personagens para Micaela. Rodrigues, quando crítico, partilhou declaradamente da luta pela liberdade empreendida pelas mulheres porque ele acreditava, como já dissemos, que na contestação de todas as prepotências firmadas em preconceitos há um nexos íntimo que é o desejo de liberdade, seja ela erótica, política ou no trabalho.

Micaela continua percorrendo a rua longa, cumprindo seu calvário diário de percorrer a Rua longa até a escola onde trabalhava. Entra na sala de aula e enquanto tenta acalmar os alunos pedindo silêncio, ouve gargalhadas e as seguintes palavras:

— Porcalhona, quem é que te fez esse serviço?

— Tás prenha que nem uma marrã!

Micaela, de cabeça perdida, girou nos calcanhares. Quem falara? Erguia-se para ela, como em desafio, um rostozinho opaco, afogueado mas firme.

— Foste tu?

Os lábios delgados do ganapo não se abriram. Nem as sobrancelhas ralas estremeceram. Apenas nos seus olhos azuis, pequenos e irônicos, uma claridade de orgulho ou de motejo.

Então a bofetada partiu. Quando Micaela ouviu o estalo é que se apercebeu, contrita, da excessiva violência com que batera.

O miúdo, todavia, não chorava. Olhava-a com pasmo e rancor, imperturbavelmente sério. [...]

— Não foi ele, não, sua cabra — disse, da outra extremidade da sala, a voz de falsete de um dos mais graúdos.

[...]

Não era, porém, deles a responsabilidade, era dos pais, das mães, que os acicatavam, a quem eles escutavam, em casa, aqueles vitupérios. O ódio da aldeia entrara ali, devastador. (RODRIGUES, 1964, p. 126.)

Eram crianças, numa cidade pequena, no entanto, é perturbadora a crueldade latente nesse julgamento da professora, tanto que no dia seguinte, na narrativa, as crianças na rua lhe atiram cebolas podres, batatas, tomates, até que ela passa mal e perde o filho; nessa hora o conto acaba com o seguinte discurso das mães dessas crianças:

É triste, não há dúvida, a criancinha é que não tinha culpa nenhuma, mas certas coisas parece que têm de acontecer. Como se fosse castigo do céu! Sirva de aviso às que vierem de futuro ensinar a ler aos nossos filhos. Porque ensinar a ler não é tudo. O principal são os bons princípios. (RODRIGUES, 1964, p. 131.)

Observe-se a compreensão de mundo dessas senhoras: “um castigo do céu”; a moral para elas, anda atrelada à religião de forma concordante. Ainda mais, que sirva de aviso, aí vem denúncia da visão da mulher, da educação e de escola, que sustenta essa sociedade: “porque ensinar a ler não é tudo, o principal são os bons princípios” (RODRIGUES, 1964, p.131). Ou seja, na leitura, no conhecimento, não estão os bons princípios. Eles viriam do exemplo, da aparência, da superficialidade da representação, da perpetuação dessas opiniões. Não é aleatório o fato de o conto não terminar com a fala do narrador, e sim com esse discurso, considerando que a narrativa tem pouquíssimas ocorrências do discurso direto, escolha que revela a denúncia de uma realidade repleta de injustiças sociais. Amparadas pela religião, pela escola, pelo Estado, pelos cidadãos. A própria condição humana aqui é representada pelo exemplo da professora, da escola e da sociedade. São próprias da literatura de Rodrigues essa reflexão e a contestação dos valores existentes em seu tempo.

Nos é patente que, através dos contornos da esfera política, histórica e social, há uma dimensão da própria natureza humana problematizada em suas mais profundas contradições e desejos. Afinal, essas mães colocam os filhos na escola, mas o mais

importante não é aprender a ler, parece existir também uma inveja pela emancipação da mulher que trabalha, visto o peso do julgamento que as mulheres colocam sobre Micaela. Diante disso, percebe-se que Rodrigues escreveu narrativas que tratavam da ambiguidade do ser consigo mesmo e com o mundo, e tentou, sem julgamentos prévios, o que é muito claro no conto que analisamos, refletir sobre as contradições da vida humana em sociedade.

O quarto e último conto que escolhemos para mostrar o modo como o autor constrói a figura da mulher em sua ficção se chama “Joana d'Arc” e pertence ao livro **Contos da solidão** (1970), já alvo de nossas considerações na seção anterior. O conto nos fala de uma portuguesa chamada Joana, de família grande e não afeita aos estudos. No entanto, era atraente ao ponto de os moços “supor-lhe fogo nas veias” (RODRIGUES, 1970, p. 85). Quando chegou em Lisboa com as quatro irmãs que iriam estudar na Universidade, conheceu um jovem professor de matemática, “E Joana, de olhos fechados, sorridente, casou.” (RODRIGUES, 1970, p. 85.) As amigas e irmãs lhe invejam o “macho soberbo, com ossatura e ginástica de Tarzan” (RODRIGUES, 1970, p. 85), nesse trecho é curioso o traço de humor na narrativa, algo não muito comum na obra de Rodrigues.

O conto possui apenas cinco páginas, mas surpreende pela quantidade de eventos, pela rapidez e intensidade da narrativa. Mais à frente, temos a seguinte revelação do narrador,

Mas — e este mas foi dramático e exasperante para Joana — o que ele não conseguia, mês após mês, e já com um ano a cumprir-se sobre esponsais tão promissores, era procurar-lhe o espasmo a que ela se achava com direito e que tão natural se pressentia na natureza rica, quase frenética, o feixe de nervos em brasa que ela se orgulhava de ser. Inflamava-lhe a carne, por vezes, mas a suspensão, a amargura quase raivosa com que Joana então ficava, se bem lha escondesse em absoluto (como, ainda menina, aprendera das gerações femininas da sua estirpe), era ainda pior. (RODRIGUES, 1970, p. 86)

Ou seja, mesmo sendo um modelo perfeitamente adequado de homem forte e viril, não conseguia dar a Joana sua plenitude sexual de mulher. Interessante é a exposição de um assunto tão intimamente feminino numa narrativa da década de setenta e em Portugal, expondo isso como um direito. Mesmo que, no final das contas, ela escondesse sua insatisfação, como aprendera com as mulheres de seu tempo; o que, segundo o narrador, era ainda pior. Esse trecho nos mostra o quanto a narrativa de Rodrigues é promissora em se tratando da mulher em sua completude. Ele observa os tipos mais distintos: a estudante italiana, Lucia, que engravida, tenta suicídio, mas renasce ainda mais confiante; Mariana, a estudante portuguesa que foge para Paris em busca de uma anarquia quase completa, se depara com peso da liberdade, o julgamento moral desesperador de sua terra e de seu tempo, até que resolve romper definitivamente com as amarras sociais e ser aquilo que ela, de fato queria ser; Micaela, a professora que se apaixona, acredita no amor, engravida, mas é enganada pelo homem que amava, escorraçada pela sociedade, perde o filho, mas sobrevive; e, agora, Joana, que largou os estudos no quinto ano, mas que é ávida pela vida em todas as formas. E veremos que ela vai ainda mais longe.

Joana, para não morrer insatisfeita, resolve se dedicar a outros interesses, resolve ajudar presos políticos e suas famílias, depois se lança em sessões de propaganda eleitoral, em marchas, enquanto seu marido Eleutério “classificava paulatinamente, com simpatia, mas com irônico desconsolo, de loucuras gratuitas.” (RODRIGUES, 1970, p. 86.) As pessoas da família dela diziam que valia por vinte homens, outros começaram a chamar-lhe de Joana d’Arc, pois ambas eram ruivas.

Então o marido decide dar um fim àquilo e com seu prestígio de matemático “obteve um bom lugar na Faculdade de Ciências do Recife. Expatriaram-se. A Eleutério doeu-lhe muito a mudança. [...] Joana, porém, em parte alguma do mundo era estrangeira, desde que encontrasse uma causa justa a servir.” (RODRIGUES, 1970, p. 87) A nós uma feliz surpresa em encontrar nossa cidade em um dos contos de Rodrigues, mais ainda, esse espaço será fundamental para o enredo e seu desfecho.

Interessante notar que diferente das outras personagens portuguesas, femininas ou masculinas, criadas pelo autor, essa não sofre nenhuma interferência pelo fato de ser estrangeira, ao contrário, a causa é o que conferia identidade a ela, não uma nacionalidade. Isso pensando numa personagem que não conhece em profundidade os movimentos políticos, visto sua pouca instrução.

— Vê lá agora, Joana, se arranjas mais sarilhos — rogou-lhe Eleutério, com um ressaibo de rispidez. — Por favor, não acabes de estragar completamente a nossa vida.

Mas era precisamente a ocasião da arrancada do Nordeste, quando, sob o impulso, ou a tutela, de Miguel Arraes, socialistas e católicos porfiavam de parceria em endireitar os toros de uma terra com centênios de atraso, onde já da amarelidão das fomes resignadas e dos baixios da ignorância sertaneja começavam a erguer-se os punhos cerrados da rebelião. E Joana foi à rádio, apareceu em comícios, mostrou-se na televisão, até botou fala e discutiu reformas, com aquela sua generosa centelha que a compensava da carência manifesta de bases culturais. Mas no Brasil caía bem a sua palavra direta e agitada, com uma aura de coração. (RODRIGUES, 1970, p. 88)

Vejamos como o autor, desde as suas primeiras obras, ancora sua ficção numa realidade reconhecível, conferindo ao leitor além do prazer da narrativa um conhecimento de causas, por vezes, desconhecidas como essa, afinal, nos perguntamos qual seria o grau de conhecimento dos portugueses dos conflitos acontecidos aqui no Nordeste nesse período. Além do próprio lugar aparentemente, não ser alvo da curiosidade de literatos portugueses nessa época. Quando o autor evidencia o atraso do Nordeste nesse período, nos parece uma convergência com o que ele declarou sempre em relação ao atraso de Portugal. Essa relação para nós é extremamente interessante, porque ele mescla vultos como Miguel Arraes, tão importante para nossa história local, a Joana d’Arc, heroína francesa e santa da Igreja Católica, a uma personagem portuguesa num cenário brasileiro nordestino. Mais ainda, conferindo legitimidade a esta escolha ao afirmar que “sua palavra direta e agitada, com aura de coração” caía bem aqui, o que também denuncia a sua visão do nosso país. Não obstante a íntima relação com a nossa literatura e alguns escritores, já mencionada aqui.

O conto prossegue afirmando que Eleutério, para se livrar de maiores problemas, resolve pedir transferência para uma cidade do interior, estando lá, deu-se a epidemia da febre amarela, as pessoas debandaram e “demandaram os ares limpos e bons de Olinda” (RODRIGUES, 1970, p. 88), no entanto, Joana fez questão de ficar,

foi tomar o seu posto ao lado das enfermeiras de ofício e improvisadas, brancas, negrinhas e caboclas, religiosas e laicas, que atendiam e minoravam as dores e a agonia dos enfermos. Até lhe chamaram “Santa minina”, porque Joana conservava o seu ar muito jovem de virgem indômita - e virgem de certo modo era ainda. (RODRIGUES, 1970, p. 89)

Vimos que a causa para ela é mesmo maior que qualquer outra coisa, inclusive sobre um de nossos instintos mais primitivos que é o de sobrevivência. E nisso, ela se despe de qualquer possível preconceito, tanto que o narrador enfatiza que a personagem se unia a todos em torno de um propósito maior. Outro aspecto interessante é o de ele considerá-la ainda virgem, de certa maneira, por desconhecer o prazer sexual, aspecto abordado no início do conto. Depois dessa última empreitada, Joana morre com a febre amarela e Eleutério corta a própria garganta com uma navalha. A surpresa desse final trágico nos provoca a reflexão de que assim como Joana morreu por uma causa, ela mesma era a causa de Eleutério, mesmo que não se observe isso claramente no discurso dele, esse final nos mostra que se ela está morta, para ele não há vida. Temos mais uma heroína construída por Rodrigues, à sua maneira, mas sempre numa valorização da mulher em detrimento dos rechaços que sofre e das limitações sociais que enfrenta. Nesse caso, o homem é colocado como “impotente”, na medida em que é incapaz de dar um orgasmo à esposa, culminando com seu suicídio. A personagem feminina é o oposto dessa “impotência”, ela não se prende à falta de prazer no sexo ou à distância da terra natal, a todos os percalços ela sobrevive, com exceção da doença, o que não confere um final trágico e sim uma consequência natural da escolha de permanecer na cidade pela causa.

Rodrigues afirmou em entrevista dada ao **Diário de Notícias**:

eu olho e olhei sempre com encantamento para a mulher. A mulher como amiga, como namorada, como amante. A mulher foi sempre, para mim, uma forma de compreender melhor o mundo, de ir às raízes da vida. A experiência da mulher é, para mim, uma experiência erótica ou foi muito uma experiência erótica, mas algumas vezes pensei que estava a usar mulheres um pouco como instrumentos [...] sugar tudo o que elas me podiam trazer de compreensão mais ampla do mundo. (2007, p. 5)

Acreditamos que cada uma das quatro personagens femininas apresentadas aqui confirma o sucesso do intento do autor em possibilitar uma compreensão mais ampla do mundo através delas. Principalmente por se tratarem de mulheres reais do seu tempo, seja rica ou pobre, com nível superior ou sem terminar os estudos básicos, sendo inteiramente pudica ou quase uma prostituta, todas exprimem uma consciência plena de si e do mundo, bem como uma propensão à superação das limitações impostas socialmente. Cumpre perceber que o papel da mulher no processo de sedução também mudou, mesmo que ainda sofra por questões de ordem machista; como diria Giddens (1993), a sexualidade episódica não está mais confinada aos homens, por isso, na ausência de um modelo literário feminino de sedutora implacável que tenha alcançado o valor de mito, como o Don Juan, acredita-se na ampliação e aproximação do comportamento donjuanesco também às mulheres na literatura. De acordo com Giddens (1993, p. 196),

as mulheres ficaram encarregadas, de fato, da administração da transformação da intimidade que a modernidade colocou em andamento. [...] A reivindicação do prazer sexual feminino veio a se transformar em um elemento básico da reconstituição da intimidade, uma emancipação tão importante quanto qualquer outra buscada na esfera pública.

Por isso, incluir o estudo da personagem feminina como elemento mobilizador e fundamental do comportamento donjuanesco nos contos de Rodrigues, também nos conduz à reflexão sobre a mudança da mulher, de forma geral, ao longo dos séculos, nesse processo sedução do qual ela é alvo. Compreende-se que, em função da mudança desse “alvo”, dentre outras coisas, a mulher toma também a iniciativa do processo, a

sedução do Don Juan não encontra mais uma realização nos moldes de sua origem, como em Molina e Molière; visto que as mulheres, mesmo seduzidas pelos personagens donjuanescos nos contos de Rodrigues, não o foram pela promessa de casamento nem partiram em busca da defesa de sua honra através da vingança ou do confinamento religioso, a própria noção de honra feminina aparentemente já se desatrelou da virgindade e a mulher não é mais, ou não deseja ser, uma “propriedade” dos homens da família. Outras formas de agir e reagir à sedução trazem também um outro modelo de Don Juan, mas que carrega suas características essenciais: a inconstância, o desejo de quebrar regras, a burla.

A complexidade das relações humanas sempre foi matéria da ficção de Rodrigues, principalmente a relação entre homem e mulher, e ele o fez sem um olhar limitado pela moral da época, tanto que as personagens femininas não são punidas pela sua postura emancipada. E quando houve finais trágicos, como no conto “a rua longa”, foi para denunciar um mal social e não um mal da mulher enquanto indivíduo. De acordo com Lobo (2008, p. 47),

O autor dá-nos a ver, sem a ganga do moralismo politicamente correto, a angústia e o definhamento de um sistema erigido pelo dinheiro e por excessos de representação [...] uma classe incapaz de reinventar os paradigmas da sua própria condição e tem o sexo como vertigem, fronteira última, e perversa, do ser humano. Uma tribo a esgotar-se nos delírios do corpo, a não conseguir encontrar os trilhos de um regresso, sem mácula, aos referentes míticos e morais, de assunção judaico/cristã, que ideologicamente a estrutura e edifica. As máquinas, por mais sofisticadas, não são deuses e o homem estará irremediavelmente condenado à solidão — eis a suprema angústia do nosso tempo.

Afora certo exagero na generalização da citação anterior, é patente o desejo de superação da mulher das amarras sociais que lhe prendem, mesmo que não consiga de fato uma mudança no seu entorno, ao menos, consigo há uma busca para fugir da solidão de reconhecer-se à margem. E essa fuga, em última instância, da própria finitude da vida, mais do que uma necessidade da mulher, mais do que donjuanesca, é humana. A incompletude, o desejo de superar os limites, que em último caso é o desejo

de vencer a morte, levam aos excessos que o Don Juan encarna ficcionalmente e que conduzem ao que afirmou Araújo (2005): Don Juan pertence mais à natureza do que à cultura. Ou seja, ele é mais um produto da nossa natureza humana que um resultado da vida em sociedade, mais do que algo inerente ao homem ou à mulher, as questões que motivam o seu comportamento são intrínsecas à vida humana.

5. ENTRE O DITO E O FEITO: PERSPECTIVAS FINAIS

*“É o que mais apaixonadamente me interessa na Literatura,
essa busca dos fundos do ser humano.”*

(Urbano Tavares Rodrigues em entrevista a Maria Augusta Silva, 1994)

Neste capítulo, esclarecemos quais divergências, convergências e implicações destas, entre o mito de Don Juan proposto por Molina e Molière, e a conceituação de Rodrigues em sua crítica, relacionado-os à ficção rodriguiana. Muito desse objetivo já foi cumprido nos capítulos anteriores, restando a este mais algumas poucas considerações que não propõem um fim à questão, mas buscam avivar ainda mais o interesse e a pesquisa por um tema tão vasto. De todo modo, antes, cabe lembrar nesta seção uma qualidade fundamental do Don Juan, a principal característica da personagem: a sedução. Esse é o fio condutor que une suas máscaras e também a consequência de seu charme indelével ao longo dos anos. Vimos que o mito adquire novas feições em virtude de sua multiplicidade, no entanto guarda traços essenciais, por isso a possibilidade de análise que esta tese propõe. O elo que unifica tantas reinvenções e interpretações do mito ao longo dos anos é a sedução. E, como bem observou Renato Janine Ribeiro (1988), a última e principal sedução de Don Juan somos nós, o público.

De acordo com Sartre (2015), o Outro é ao mesmo tempo o que rouba o “ser” e o que faz com que exista um “ser”. Isso implica um conflito originário na relação entre um ser e outro: “quero estender a mão para apoderar-me deste ser que me é apresentado como *meu* ser, mas à distância, como a comida de Tântalo, e fundamentá-lo por minha própria liberdade” (SARTRE, 2015, p. 455). Tal ideia pode ser usada para descrever a sedução que Don Juan exerce desde sua origem, afinal, pela evidente necessidade de satisfação pessoal insaciável, ele seduz incansavelmente e de maneira sucessiva, usando

a mulher para reafirmar a sua liberdade de “ser” desejante, para ampliar o seu próprio “eu”, extrapolando todos os limites até a chegada da morte.

Para Sartre (2015, p. 463), “a sedução busca ocasionar no outro a consciência de seu estado de nada (*néantité*) frente ao objeto sedutor. Pela sedução, busco constituir-me como uma plenitude de ser e fazer-me *reconhecido como tal*.” Por isso, a aniquilação do outro, nesse caso, da mulher; ela perde inteiramente sua alteridade em função da realização do desejo do sedutor, o Don Juan. Este, por sua vez, possui o desejo de seduzir tudo ao seu redor, não importa quais artifícios ele empregará para alcançar seu objetivo, e uma vez alcançado, o objeto perde inteiramente seu encanto, Don Juan parte para o próximo alvo sem vistas a um fim.

Segundo Antônio Cunha (2007), em seu **Dicionário etimológico da língua portuguesa**, sedução vem de *seducere*, termo que significa, dentre outras coisas, desviar do caminho, corromper, mas ao mesmo tempo, seduzir também significa encanto e fascínio, logo, essa dupla acepção do termo caracteriza uma ambiguidade, um duplo caminho em que podemos observar a trajetória da sedução do Don Juan. Essa duplicidade também se estende ao nosso objetivo nesta tese, pois, conhecendo o projeto do que Rodrigues considera ser o Don Juan, desejamos ver qual a realização desse mesmo personagem em sua obra, toda ela marcada pelo retrato de uma perene inconstância do ser humano. Poderíamos até chamá-la de uma obra donjuanesca, aquela que busca constantemente seduzir, que tem coragem de dizer “não” à moral estabelecida, que transgride quando trata de tabus como incesto, a sexualidade da mulher, o aborto, quando descreve o conflito entre as vontades do eu e as exigências sociais, enfim, quando revela ficcionalmente o desejo humano de atingir o ápice através da transgressão, e por isso, uma obra desviante e encantadora ao mesmo tempo. Eis a sedução da Literatura de Rodrigues. Segundo Araújo (2005, p. 167),

Don Juan nos nutre de uma nesga de vida descomprometida de vínculos e responsabilidades, vida dos impulsos, sem freios de qualquer natureza — a nós, cansados de tanta razão e lógica, tanta metafísica, tanto senso de dever. Porque Don Juan representa a mais perfeita liberdade de movimento,

impulsionado por uma energia primitiva, infinita, inesgotável [...], e ainda mais reforçado com a capacidade extraordinária que tem o mito em adaptar-se a situações novas, desafiadoras de seus comportamentos.

Pretendemos avaliar essas novas situações para compreender como o mito se atualiza na perspectiva da ficção de Rodrigues. Feitas as análises no capítulo anterior e deixando clara a partir de quais versões de Don Juan nossa pesquisa parte — haja vista as muitas recriações do mito —, lançamos aqui mais questionamentos e possíveis respostas para comprovação de nossa tese. O primeiro deles diz respeito aos “finais” dos donjuans de Rodrigues, fato de suma importância, visto que em Molina e Molière, mesmo com projetos diferentes, a morte é inevitável como forma de punição. Vimos como o comportamento das personagens nos permite associá-las ao Don Juan, mas a “solução/punição” que Rodrigues traz é bem distinta dos modelos aqui utilizados.

Uma das possibilidades que usamos para explicar a presença da morte foi para justificar o modo como Don Juan se comportava, tal modo de agir seria fundado na angústia humana frente ao fim inevitável. As personagens que repetem características e ações do comportamento donjuanesco não são punidas nas narrativas de Rodrigues, até porque elas estão vivendo situações-limite que as levam aos extremos, elas sofrem por sua condição, e vimos isso porque ao final das narrativas as máscaras caem. Os narradores, por vezes, se perguntam se haveria um defeito na natureza desses homens que defendiam sua liberdade a qualquer custo, são piedosos.

É visível que não há uma sentença final para esses personagens, há uma profunda reflexão sobre a natureza das suas ações, mas não uma explicação ou resolução frente a elas. As personagens estariam submetidas à dualidade do amor e da sedução, e desejaram muitas vezes a morte em função disso. Parece-nos que o projeto ficcional de Rodrigues está em, através do comportamento donjuanesco, evidenciar a miséria humana disfarçada. Não em servir-se das mazelas do homem para criticar ou exemplificar as consequências de suas ações como em Molina e Molière, mas em

desnudar as fragilidades humanas e a incapacidade de mudar; não cabem em sua narrativa as punições, pois a própria condição humana já o seria.

Outro aspecto que julgamos importante na percepção da atualização do mito é saber como as personagens donjuanescas em Rodrigues dialogam com o seu contexto, pois, em Molina e em Molière, Don Juan considera-se um cavalheiro, mesmo que seu código de conduta seja pautado apenas em sua própria vontade; na criação desses autores, o Don Juan não se sente parte da sociedade, ele a rejeita de certa forma, ignora sua moral, ignora o julgamento alheio, importa-lhe apenas a satisfação dos seus desejos a qualquer preço. Rodrigues (2005) considerava o Don Juan um profundo solitário, inconformado com essa condição; para o autor, mais do que produto de um tempo histórico específico, Don Juan traz uma característica intrínseca à humanidade: a insatisfação.

Se observarmos as personagens masculinas que Rodrigues criou, é patente a ausência da descrição de sua condição financeira, de uma profissão, da existência de uma família; as personagens professam uma descrença profunda tanto nos interditos sociais quanto nos religiosos, não há um respeito pelas leis estabelecidas, os homens são descompromissados com as mulheres e com o meio em que se inserem, defendem sobretudo o seu direito à liberdade em todos os âmbitos. O que em si já caracteriza uma afronta à vida em sociedade, portanto, são personagens que encerram em si mesmas seus desejos e vontades, valendo-se dos outros apenas como meio de realização de sua plenitude. Esta, como vimos, é uma utopia, afinal, não há a presença dessa sensação, só uma busca sem fim, por isso, Rodrigues (2005) afirmou que a raiz primeira do donjuanismo é a sede do absoluto, uma atitude essencialmente trágica de insatisfação, uma busca eterna daquilo que não se pode alcançar.

Não há um laço forte que integre as personagens socialmente. Com exceção do fato de estarem fora de Portugal, quase todas as personagens e narrativas descritas aqui se encaixam nessa condição, são personagens desajustadas ao seu entorno, pois fugindo da repressão do governo português, também não conseguem se libertar inteiramente em

contextos de liberdade. É importante lembrar que, para Rodrigues (2005), um autêntico Don Juan, ávido pela conquista e sem limites, não seria possível dentro da sociedade portuguesa do século XX, dentre outras coisas, pela brandura e moderação características de seu povo. Talvez por isso, a maioria das personagens encontre-se fora de seu contexto de origem, o que traria uma coerência explícita entre o posicionamento crítico e a ficção do autor.

Ainda no mesmo raciocínio sobre a impossibilidade de um verdadeiro Don Juan em terras portuguesas, Rodrigues afirma que a análise crítica da representação do donjuanismo se dá de suas formas: tratamento do tema e atitude. Ele afirma que, com exceção de Antonio Patrício, todas as representações feitas em Portugal àquela altura eram apenas atitudes distorcidas e não representações do tema. Nesse momento, nos vem a questão: Rodrigues representou o tema ou apenas uma atitude? Acreditamos mais uma vez na coerência entre o dito e o feito, por tudo que já se analisou aqui, é clara a representação de Don Juan nas personagens e situações criadas por Rodrigues, não uma mera atitude de sedutor por si só, mas a essência do tema: busca pela liberdade, pelo absoluto, a sedução de tudo, o desprezo pelas regras e pelas pessoas, a presença da morte, dito de outro modo, nas palavras de Rodrigues, um profundo desejo de superar o humano.

Também é interessante notar que o berço do Don Juan era o de uma sociedade regida principalmente pela honra e pelo Cristianismo exercido de forma peculiar pela Igreja Católica, o matrimônio era um meio de conter a sexualidade e todo apelo aos prazeres da carne eram vistos como pecaminosos, o foco estava no sujeito. Segundo o filósofo Roger Scruton (2015, p. 144), no mundo em que entramos, o “eros está sendo rapidamente desassociado de compromissos interpessoais e redesenhado como mercadoria”, por isso ao invés de sujeitos como participantes reais das relações, estariam objetos. Parece-nos que autores que contemplaram Don Juan, de certo modo, anteviram parte daquilo em que as relações poderiam se tornar, pois esse aniquilamento do sujeito visto como forte característica do mundo atual é presente de maneira intensa

no comportamento donjuanesco desde o século XVII. Segundo Araújo (2005, p. 78), “o eros donjuanesco se apropria, ilude, burla e dissimula sem qualquer dúvida, hesitação, culpa ou medo”. Desde seu surgimento, portanto, a personagem expressa a motivação de suas ações fincada em seu desejo individual, independente do outro (que serve apenas como objeto) ou da sociedade.

Assim como em Molière, os donjuans de Rodrigues são céticos, descrentes e desejam ser superiores em tudo, essas características não tornaram o personagem um sedutor superficial para Rodrigues, pois, segundo o autor, quando o Don Juan surge em outra cultura, a essência universal de sua atitude se destaca. E essa essência universal seria a busca por mais do que se tem através da sedução, a busca pela plenitude, que cada um realiza à sua maneira. Só que, para Rodrigues (2005), não há plenitude nem comunhão real, por isso a melancolia da solidão e o desejo de morte estão tão interligados ao mito; por isso, também, não há saída nem finais felizes para as personagens e relações que criou.

Scruton (2015, p. 138) afirmou ainda, sobre o Don Juan, que “a essência de sua personalidade é a sedução, e seduzir significa obter consentimento ao representar seu intenso desejo em obtê-lo.” Os donjuans de Molina e Molière seduzem através de um discurso pautado na promessa de casamento, amor eterno e arrebatador; há um claro exagero na representação do desejo que Don Juan apresenta justamente para convencer as mulheres da singularidade de seu sentimento por elas. Nas personagens que Rodrigues criou, até pela mudança no valor social do matrimônio e pela ascendente independência feminina na segunda metade do século XX, não há a presença de promessas, mas permanece o gosto maior pela sedução que pelo outro em si, a mulher também se esvazia dos encantos ao passo que se concretiza a sedução e o fim das relações é sempre iniciativa dos homens. Para Don Juan, na visão de Pfeiffer ([19], p. 64),

o desejo se mantém impersonificado, ou antes na medida em que nenhuma personificação o conseguiria conter a ponto de o fazer entrar na mecânica

fatal da paixão. Ele apenas conhece a usura, mas uma usura brusca, imediata, uma desconversão, um desinteresse súbito pela mulher um instante desejada, como se a posse física tivesse repentinamente dissipado o *outro* [...]. O que é “possível”, logo que realizado, deixa de o interessar.

É-nos patente a impossibilidade de duração das relações amorosas nos contos de Rodrigues, mesmo que o amor seja considerado como algo elevado pelos narradores, as personagens masculinas são incapazes de abrir mão de sua liberdade em favor de uma relação convencional, já as mulheres se apresentam dispostas a entrega nas relações amorosas, inclusive fora dos moldes convencionais. Uma diferença interessante reside na personificação do desejo por parte das personagens masculinas de Rodrigues, pois, diferentemente do Don Juan de Molina e do de Molière, elas reconhecem as qualidades distintas de algumas mulheres, o que, no entanto, não é suficiente para refrear a inconstância nem a insatisfação. Como afirmou Kierkegaard (1943, p. 65), “o objeto do desejo encontra-se sempre no próprio desejo”, e aí estaria um dos problemas do Don Juan, pois a mulher funcionava apenas como espelho do seu desejo, um desejo sem limite. De certa maneira, Bataille (2014) também o disse, quando afirmou que o erotismo é um aspecto da experiência interior do homem, não é transferível. Segundo Araújo (2005, p. 126.), “o Don Juan moderno não é um desfigurado. Angustia-se na curva de uma inquietante busca do absoluto e do indefinível. Preserva sua eterna rebeldia ante as forças da morte e da destruição”. E o caminho em que essa busca se apresenta se constitui por meio do erotismo que burla e seduz, como bem afirmou Bataille (2014, p. 131), “sem a evidência de uma transgressão, não experimentamos mais esse sentimento de liberdade que a plenitude da realização sexual exige”.

Sobre a mulher, também cumpre assinalar as diferenças. As mulheres em Molina e em Molière — principalmente no autor espanhol —, não têm uma força discursiva que as faça evoluir como personagens, são frívolas, sem nenhuma argúcia para responder às propostas de Don Juan; de fato, servem apenas como objetos aos enganos dele. Somente Dona Elvira, em Molière, reveste-se de um discurso em que a força da mulher vingativa

se apresenta. Mesmo sem conquistar uma vingança pessoal, a personagem não é um mero reflexo dos desejos de Don Juan, mas ainda é uma vítima.

Em Rodrigues, as mulheres, mesmo quando seduzidas e deixadas, mantêm uma postura de superioridade em relação aos homens; elas não sucumbem. Mesmo quando são adúlteras, as mulheres não são condenadas pelos narradores, pelo contrário, há até uma explicação para suas ações fundamentada em casamentos falidos. As personagens femininas possuem um discurso libertário, livre de amarras sociais, mesmo quando sofrem pela ação dos homens, ganham novo fôlego e se reinventam nas narrativas de Rodrigues, com raras exceções. E, mesmo nestas, a personagem feminina sofre não só pela condição de mulher num mundo hostil, mas como indivíduo vítima de preconceitos estabelecidos. Tudo isso revela que a Mulher, na obra de Rodrigues não é diminuída nem reduzida à condição de mero objeto sexual; ela possui características, como a disposição de se reinventar, a honestidade com o próprio desejo que resulta na entrega genuína ao outro, a própria compreensão do outro, que a coloca acima dos homens, portanto, valorizadas.

No entanto, isso não apaga a existência do comportamento donjuanesco, nem as torna imunes a esse tipo de sedução. Por vezes, como vimos, elas até imitam o comportamento do Don Juan, o que nos leva a crer que, para Rodrigues, a sede pelo absoluto não é uma característica apenas do homem, mas dos seres humanos de um modo geral. Claro que nem todos são tomados por esse desejo, e nas narrativas, não só os homens o sentem, o que já mostra um avanço na discussão do comportamento donjuanesco, pois, saindo da esfera da sexualidade masculina, amplia-se para uma faceta do desejo humano.

Sabemos que a literatura também possui uma função social que ambiciona manter ou modificar certos aspectos do contexto em que se insere. Em se tratando de um autor como Rodrigues, que expõe deliberadamente o desejo de que sua literatura interfira em sua conjuntura, as narrativas que analisamos apela para um repensar de valores morais, políticos, sociais e afetivos, a própria representação do comportamento

donjuanesco também contribui decisivamente para compreensão do homem e da mulher em sociedade. Segundo Júdice (2008, p. 53),

Ler Rodrigues, por isso, é ver à transparência dos seus textos [...] a imensidade de experiências de dramas, de conflitos, e também de tragédias individuais e coletivas, que atravessara, a segunda metade do século XX e o início do nosso século. Não será uma “Comédia humana” à maneira de Balzac, mas será imprescindível, para quem queira conhecer o que foi a nossa sociedade dessas décadas [...].

Para nós é extremamente importante que haja uma literatura que trate de questões tão urgentes. Talvez a dimensão e a importância do papel social da literatura tenham sido um pouco renegadas pela academia pelo medo de cair num campo estéril. No entanto, como bem afirmou José Saramago num prefácio de um livro de Rodrigues: “O lugar-comum deve ser evitado, ou pelo menos utilizado com prudência, mas há que ter a coragem de não lhe fugir se a fórmula é exata e expressiva.” (1972, p. 22). Por isso, mesmo o tema do Don Juan sendo conhecido da maioria, senão de todo o Ocidente, retratar ficcionalmente através de outras personagens o seu *modus operandi* continua sendo prolífico e atraindo atenção; não obstante o cinema, a telenovela, etc. Diferentes linguagens e modos de representação são caminhos em que a amplitude do Don Juan não se esgota, ao menos até os dias atuais. Acreditamos que, enquanto o humano for tema da Arte, a força do desejo e o poder da sedução serão temas inevitáveis, e ao tocá-los, o Don Juan será rememorado, mesmo que refeito.

O interesse do público por essa personagem e tudo que ela envolve se justifica na medida em que nossas pulsões primordiais são nela intensificadas e vividas. Aquilo que não se pode realizar por conta da vida organizada socialmente, Don Juan realiza. E, mesmo que pague com a morte, sua vida, ao menos no seu modo de vê-la, vale a pena imposta. Foi assim em Molière, foi assim em Rodrigues. Arrisco dizer que também em Molina, pois, mesmo com o desejo derradeiro da confissão, nenhum aviso do que lhe aconteceria o fez parar. O medo da danação eterna não atingia o Don Juan, a culpa cristã não era sua conhecida, fiel a si, como afirmou Rodrigues (2005), o orgulho

humano era a sua verdade essencial, com todos os seus significados contraditórios: honra, dignidade, altivez e menosprezo. A contradição entre o que se quer, o que se pode e o que se deve fazer é em alguma instância uma das reflexões que o mito de Don Juan suscita. E, mesmo que, essencialmente, o mito seja uma resposta humana para organizar aquilo que por si só não faz sentido, Don Juan, em vez de responder, só amplia a problemática.

Ortega y Gasset (1983), no seu artigo “Introdução a um Don Juan”, afirma que ele é um eterno tema para a reflexão e a fantasia. Em face do que entende ser o pensamento medieval — em que, segundo o pensador espanhol, só importavam o castigo e a conversão final —, todo o resto da trajetória da personagem seria apenas pecado. Já para nós, ele não se afigura apenas como pecador, diria até que minimamente como pecador e mais fortemente como uma personagem que busca realizar suas vontades a qualquer preço. Para o autor, é preciso então repensar essa negatividade atribuída inicialmente ao Don Juan para ressignificá-lo, pois haveria na personagem uma semente trágica que todos nós carregáramos, afinal somos finitos e limitados. De acordo com o autor,

é, pois, Don Juan um símbolo essencial e insubstituível de certas angústias radicais que o homem sofre, uma categoria perene da estética e um mito da alma humana. Junto a Hércules e Elena, junto a Hamlet e Fausto, no esplêndido zodíaco de nossos esforços, ocupa Don Juan um quadrante e irradia perenemente na noite da alma seu patético reflexo estelar, uma palpitação comovedora de gentileza e desespero (ORTEGA Y GASSET, 1983, p. 126.)

Por isso, Don Juan poderia ser visto sob uma perspectiva favorável; ele não seria apenas um sedutor egoísta, mas alguém que vive sua vida disposto a tudo pela busca de plenitude, a personagem seria ávida por ideais, não por meras frivolidades. Ortega y Gasset (1983) finaliza seu artigo perguntado se toda a História humana, vista de um certo ponto de vista, não acabaria reproduzindo uma atitude donjuanesca. Pelos muitos ideais encantadores e insuficientes, parte da trajetória dos homens estaria condensada

nessa personagem. Também nos permitimos refletir, para além da pergunta do autor, que respostas as representações do Don Juan trazem, no caso em pesquisa, os contos de Rodrigues. Parece-nos que o homem continua buscando, em qualquer ambiente e circunstância, ou até dentro da literatura de um escritor comprometido muito mais com o social, a sua profunda, individual e difícil satisfação. As personagens de Rodrigues nos mostram essa ideia, assim como o próprio mito; parece-nos que Don Juan nunca sairá de cena e que esta tese é mais uma de muitas que virão sobre ele. Esperamos ter contribuído para o acervo do universo donjuanesco, e mais ainda, para o conhecimento da obra de Urbano Tavares Rodrigues.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: 70, 1982.
- _____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003.
- AGUIAR E SILVA, V. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, [19__].
- AMARAL, Fernando Pinto do. Retrato de um “homem do desejo”. In: _____. **Memória das palavras**. Penafiel: Cão Menor, 2008.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. **Do penhor à pena**: estudos do mito de Don Juan, desdobramentos e equivalências. Ilhéus: Editus, 2005.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Introdução aos Estudos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. **A novela no início do Renascimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BESSE, Maria Graciete. **Discursos de amor e morte**: a ficção de Urbano Tavares Rodrigues. Porto: Campo das Letras, 2000.
- _____. Urbano Tavares Rodrigues e o canto do pintassilgo. In: _____. **Textos e Pretextos**, Lisboa, n. 16, p. 49, 2012.
- BIDARRA, Clemara. **Erotismo**: múltiplas faces. São Paulo: LCTE, 2006.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 2009, v.1.
- BURKE, Peter. **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

- _____. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 19, v. 10, p. 83-97, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. **O observador literário**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- _____. **Tese e antítese**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CARDIA, M. S. O segredo de uma resistência. In: Rodrigues, U. T. **Dias Lamacentos**. Lisboa: Bertrand, 1973.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.
- DIÁLOGO com Alves Redol. **Gazeta Musical e de Todas as Artes, Lisboa**, s. 2, n. 118, p. 174-176, jan. 1961.
- DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega**. São Paulo: Attar, 1991.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **A Função da Crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: 70, 1989.
- _____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Mitos, sonhos e mistérios**. Lisboa: 70, 2000.
- FERREIRA, Armando Ventura. Retorno à porta dos limites. In: RODRIGUES, Urbano Tavares. **A Porta dos Limites**. Lisboa: Bertrand, 1970.

- FERRO, A. SALAZAR. **O homem e sua obra**. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 74
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- FREUD, Sigmund. **O Mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1993.
- _____. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.
- GONÇALVES, Leonel. Nos 50 anos de vida literária. In: **Avante** [Em linha], n.º 1511 14 Nov. 2002
- GUSMÃO, M. Prefácio. In: Rodrigues, U.T. **Obras completas**. Vol. 2. Lisboa: Dom Quixote, 2009.
- IGREJA, Silvia de Araújo. Estórias de um escritor: “[...] é aquilo que sou de vocação e ofício [...]”. In: SANTOS, Luisa Duarte (Org.). **Escrevivendo Urbano Tavares Rodrigues**. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal; Museu do Neo-Realismo, 2009.
- ISER, Wolfgang. Os Atos de Fingir ou o que é Fictício no Texto Ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2.
- JAMES, Henry. **A Arte da ficção**. São Paulo: Imaginário, 1995.
- JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976
- JOUE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: UNESP, 2002.
- JÚDICE, Nuno. **ABC da Crítica**. Alfragide: Dom Quixote, 2010.
- _____. Cinza e rocha no eixo do real. In: SANTOS, Luisa Duarte (Org.). **Escrevivendo Urbano Tavares Rodrigues**. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal; Museu do Neo-Realismo, 2009.
- KIERKEGAARD, Sören. **Ou Bien... Ou bien**. Paris: Gallimard, 1943.
- LEAL, Eugénia. In: **Memória das palavras**. Penafiel: Cão Menor, 2008.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: 70, 2007.
- _____. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. **Por que Literatura**. Petrópolis: Vozes, 1966.
- _____. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- _____. **A Aguarrás do tempo: ensaios sobre a narrativa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LOBO, Domingos. In: **Memória das palavras**. Penafiel: edições cão menor, 2008.
- LODGE, David. **A Arte de Ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- LOURENÇO, E. O último expressionista. In: Rodrigues, U. T. **Casa de Correção: novelas**. 3ª ed. Lisboa: Europa-América, 1987.
- LUCAS, I. ; COUTINHO, I.; ANDRADE, S.; MOURA, C.. Morreu Rodrigues Tavares Rodrigues, um humanista da escrita. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/morreu-o-escritor-Rodrigues-tavares-rodrigues-1602646?page=-1>> Acesso em 15 de ago. 2013
- LUCAS, Isabel. “Mereço amplamente o prêmio Camões”. Disponível em: <<http://www.publico.pt/temas/jornal/mereco-amplamente-o-premio-camoes5383458>> Acesso em 20 de ago. 2014
- LUCAS, Isabel; SPRAGNER, Paulo. “Entrevista a Urbano Tavares Rodrigues: o Comunismo da União Soviética nunca mais regressará”. In: **Diário de Notícias. DN Artes**, 26 ago. 2007.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: 34, 2000.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. Lisboa: 70, 1988.
- MARTIN, Kathleen. **O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas**. São Paulo: Taschen , 2012.
- MOLIÈRE. **Don Juan**. São Paulo: Hedra, 2010.

- MOLINA, Tirso de. **El Burlador de Sevilla**. Madrid: Cátedra, 1997.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalves; RAMOS, Rui; SOUSA, Bernardo Vasconcelos. **História de Portugal**. Portugal: Esfera dos Livros, 2009.
- NEVES, José. **Comunismo e Nacionalismo em Portugal. Política, Cultura e História no século XX**. Lisboa: Tinta-da-China, 2010.
- NUNES, Maria Leonor. Urbano Tavares Rodrigues (1923-2013) O escritor e o cidadão. Disponível em: < <http://visao.sapo.pt/Rodrigues-tavares-rodrigues-1923-2013-o-escritor-e-o-cidadao=f746254#ixzz3HMA215PX> > Acesso em 15 de ago. 2014.
- ORTEGA Y GASSET. **Obras completas**. Madri: Alianza Editorial, 1983.
- PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PAULOURO, Ricardo; MELO, António. “Entrevista a Rodrigues Tavares Rodrigues”. A23 Online. [Em linha]. (19 Out. 2008). Disponível em: < <http://www.a23online.com/portal/?p=149> > Acesso em 15 de ago. 2014. PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **A lição do texto: filologia e literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- PFEIFFER, Jean. Sob o signo do desejo. In: ROUSSET, Jean. **O mito de D. Juan**. Lisboa: Vega, [19].
- PLANTE, Jacques. DOMINO. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/claveau-andre/domino-domino.html>> Acesso em 22 de jan. 2015.
- PORTELLA, Eduardo. In: RODRIGUES, Urbano Tavares. **A masmorra**. São Paulo: Clube do Livro, 1964.
- RAMOS, Manuel da Silva. Urbano: um grande escritor com a palma da mão sempre aberta. In: **Textos e Pretextos**, Lisboa, n. 16, p. 46, 2012.
- RÉGIO, José. In: AZEVEDO, Cândido de. **Mutiladas e proibidas. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo**. Lisboa: Caminho, 1997.
- REIS, Carlos. **O Conhecimento da Literatura**. Coimbra: Almedina, 2001.

RIBEIRO, Cristina Almeida. Contar o mundo, dizer o homem: notas sobre a ficção de Urbano Tavares Rodrigues. In: **Vértice**, n. 109, p. 5-14, jan./ fev. 2003.

RIBEIRO, Renato Janine (org.). **A sedução e suas máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ROUSSET, Jean. **O mito de D. Juan**. Lisboa: Vega, [19].

RODRIGUES, Urbano Tavares. **A Porta dos Limites**. Lisboa: Bertrand, 1970.

_____. **O Tema da Morte**. Lisboa: Cronos, 1966.

_____. **Ensaio de Escrever**. Porto: Inova, [19].

_____. **O gosto de ler**. Porto: Nova Crítica, 1980.

_____. **O Alentejo**. Lisboa: Bertrand, [19].

_____. **As máscaras finais**. Lisboa: Bertrand, [19].

_____. **A masmorra**. São Paulo: Clube do Livro, 1964.

_____. **As aves da madrugada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **Abecê da negação**. Lisboa: Caminho, 1980.

_____. **As pombas são vermelhas**. Portugal: Europa-América, 1985.

_____. **Casa de correcção**. Portugal: Europa-América, 1987.

_____. **Dias lamacentos**. Portugal: Europa-América, 1988

_____. **Contos da solidão**. Portugal: Europa-América, 1972.

_____. **A estação dourada**. Portugal: Europa-América, 2003.

_____. **A Noite Roxa**. Lisboa: Europa-América, 1956.

_____. **Diário da ausência**: textos de presença activa. Amadora: Bertrand, 1975.

_____. **O Dia Último e o Primeiro**. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. **O mito do Don Juan e Outros Ensaio de Escrever**. Lisboa: Casa da Moeda, 2005.

_____. **Autobiografia Rodrigues Tavares Rodrigues**: O tempo revivido, Jornal de Letras, Artes e Ideias, Ano XXIV, nº 898, 2-15 Março, 2005.

_____. **Tempo de cinzas**. Portugal: Ulisseia, 1968.

_____. **Ensaio de após-abril**. Lisboa: Moraes, 1977.

_____. **Realismo: arte de vanguarda e nova cultura.** Porto: Nova Crítica, 1978.

_____. **Terra Ocupada.** Lisboa: Bertrand, 1964.

_____. **Um novo olhar sobre o Neo-Realismo.** Lisboa: Moraes, 1981.

_____. **Tradição e Ruptura: ensaios.** Lisboa: Presença, 1994.

_____. **Nus e Suplicantes.** Lisboa: Bertrand, 1978.

_____. **Uma Pedrada no Charco.** Lisboa: Bertrand, 1957.

_____. [janeiro de 1994] Portugal. Entrevista concedida a Maria Augusta Silva.

SAID, Edward W. **Humanismo e Crítica Democrática.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Representações do Intelectual.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005. SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa.** Porto: Porto, 1996.

SANTOS, José da Cruz (Org.). **Urbano Tavares Rodrigues: 50 anos de vida literária.** Porto: Asa, 2003.

SANTOS, Luisa Duarte (Org.). **Escrevivendo Urbano Tavares Rodrigues.** Vila Franca de Xira: Câmara Municipal; Museu do Neo-Realismo, 2009.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Don Juan e o nome da sedução. In: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). **A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, Jose. Leitura incômoda. In: RODRIGUES, Urbano Tavares. **Casa de correção.** 2ª. ed. Amadora: Bertrand, 1972.

SARTRE, Jean-Paul. **Existencialismo é um Humanismo.** Tradutora: Rita Correia Guedes. Baseada na obra da edição: Les Éditions Nagel, Paris, 1970. Disponível em: http://stoa.usp.br/alexccarneiro/files/-1/4529/sartre_exitencialismo_humanismo.pdf. Acesso em: 08/09/2015.

_____. **O ser e o nada.** Petrópolis: Vozes, 2015.

SCRUTON, Roger. **O rosto de Deus.** São Paulo: É Realizações, 2015.

SILVA, Maria Graciete Gomes d Silva. A estação dourada. In: . **Textos e Pretextos**, Lisboa, n. 16, p. 51, 2012.

SOUSA, Eudoro de. **Mitologia II: História e Mito**. Brasília: Universidade de Brasília, 1995.

TENGARRINHA, José (Org.). **História de Portugal**. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Lisboa: Instituto Camões, 2000.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O movimento Neo-realista em Portugal na sua primeira fase**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação, 1983.

TROUSSON, Raymond. **Temas e Mitos: questões de método**. Lisboa: Horizonte, 1988.

WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

WILLEMART, Philippe. O percurso original da pulsão em Don Juan. In: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). **A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VASCONCELOS, José Carlos de. Urbano Tavares Rodrigues: um itinerário para o real. In: RODRIGUES, Urbano Tavares. **Nus e Suplicantes**. Lisboa: Bertrand, 1972.

ZÉRAFFA, Michel. **Romance e Sociedade**. Lisboa: Cor, 1974.