

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO LEITURA E COGNIÇÃO

Maria Rosilane Zoch Romero

EROTISMO, VELHICE E CONHECIMENTO EM
O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA

Santa Cruz do Sul, novembro de 2009

Maria Rosilane Zoch Romero

EROTISMO, VELHICE E CONHECIMENTO EM
O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Norberto Perkoski

Santa Cruz do Sul, novembro de 2009

COMISSÃO EXAMINADORA

Titulares

Prof. Dr. Norberto Perkoski
Orientador

Prof.^a Dr. Eunice Terezinha Piazza Gai

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Norberto Perkoski, pela paciência e dedicação.

Aos meus pais, pelo apoio de sempre.

À Sandra, por ter me mostrado uma outra forma de ver a vida.

Ao Maurício, sem o qual este mestrado não seria possível.

Então ele a olhou, viu-a nua até a cintura, tal como a imaginara. Tinha os ombros enrugados, os seios caídos e as costelas forradas de um pelame pálido e frio como o de uma rã. Ela tapou o peito com a blusa que acabava de tirar, e apagou a luz. Ele então se refez e começou a se despir na escuridão, jogando nela cada peça de roupa que tirava e que ela devolvia morta de rir.

Gabriel García Márquez

RESUMO

A presente dissertação se propõe a analisar a temática do erotismo em *O amor nos tempos do cólera*, do escritor colombiano Gabriel García Márquez. Na realização deste estudo, considera-se o erotismo como uma manifestação essencialmente humana e fundamental para os indivíduos, responsável por engendrar um conhecimento totalizante acerca do homem e de sua existência. Os conceitos de erotismo adotados estão alicerçados nas concepções de teóricos como Georges Bataille, Francesco Alberoni e Michel Maffesoli, com destaque para os posicionamentos do primeiro, sobretudo no que diz respeito às categorias do interdito e da transgressão. Como a obra abordada contempla o tema do envelhecimento, também as propostas de Simone de Beauvoir e Ricardo Iacub, quanto ao tratamento que tem sido dispensado à velhice ao longo do tempo, são utilizadas neste estudo. A partir destes conceitos teóricos, é efetuada a análise do referido romance, publicado em 1985, destacando-se aspectos literários que evidenciam a temática escolhida, assinalando-se a dominância do erotismo e de suas modalidades, quais sejam o erotismo dos corpos, dos corações e sagrado, e qual o conhecimento que ele suscita.

Palavras-chave: erotismo, velhice, interdito/transgressão, conhecimento, Gabriel García Márquez

ABSTRACT

The present dissertation intends to analyze the subject of eroticism in *Love in times of cholera*, by Gabriel García Márquez, Colombian writer. In this study, eroticism is considered as an essentially human manifestation and fundamental for all individuals, responsible for engendering a totalizing knowledge about man and his existence. The erotic concepts herein adopted are based on the concepts of such theoretical thinkers as Georges Bataille, Francesco Alberoni and Michel Maffesoli, where the stances of the first one stand out, especially with regard to the categories of transgression and interdiction. As the work in question addresses the theme of aging, the concepts of Simone de Beauvoir and Ricardo Iacub, regarding the treatment bestowed on old age over the years, are also taken into consideration in this study. Based on these theoretical concepts, an analysis is conducted on the said novel, published in 1985, highlighting literary aspects which give evidence on the chosen theme, underlining the predominance of eroticism and its modalities, which include body, heart and sacred eroticism, and the knowledge it produces.

Key-words: eroticism, old age, interdicted/transgression, knowledge, Gabriel García Márquez

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 DO EROTISMO	11
1.1 O erotismo para Georges Bataille	11
1.2 Aspectos do erotismo no homem e na mulher	22
1.3 Aspectos do erotismo na velhice	27
1.3.1 A velhice na sociedade	27
1.3.2 A velhice para a ciência	33
2 DO AUTOR E SUA OBRA	37
2.1 A sedução narrativa	37
2.2 Uma literatura a serviço da liberdade	41
2.3 A polêmica da realidade	45
3 DO ROMANCE <i>O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA</i>	50
3.1 O erotismo no suicídio de Jeremiah de Saint-Amour	52
3.2 O erotismo no casamento de Juvenal Urbino e Fermina Daza	58
3.3 O erotismo em Florentino Ariza	70
3.4 O erotismo no reencontro de Florentino e Fermina	84
CONCLUSÃO	97
REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

O amor nos tempos do cólera, lançado em 1985, é o primeiro romance do colombiano Gabriel García Márquez depois de ter recebido o Prêmio Nobel, em 1982. Na narrativa, o autor rompe com a sucessão de obras marcadas pela influência do realismo mágico, a fim de contar uma história de amor que levou meio século para se realizar. A espera da personagem Florentino Ariza serve de pretexto para uma escritura permeada por elementos eróticos e sempre tangenciada pela passagem inexorável do tempo.

O objetivo da presente dissertação é verificar a temática do erotismo em *O amor nos tempos do cólera*, ou seja, como ela se manifesta sob diversas perspectivas no romance e o conhecimento que tal abordagem suscita. A opção pelo erotismo se deu basicamente por duas razões: o fato de ser um dos temas mais presentes na escritura de Gabriel García Márquez; e por permitir, devido a sua abrangência, a análise de diferentes aspectos da vida humana.

Os conceitos elaborados por Georges Bataille e outros pensadores, foram utilizados como aporte teórico. Bataille escreveu, ao defender seu trabalho: “Sacrifiquei tudo à pesquisa de um ponto de vista de onde sobressaía a unidade do espírito humano” (1987, p. 8). A afirmação não se presta apenas ao enfoque pessoal do teórico acerca do erotismo, mas sintetiza a convicção de que o estudo do referido tema leva à compreensão de uma totalidade. Longe está o tempo em que erotismo era confundido com sexo e Bataille, por certo, foi fundamental nessa mudança. Hoje, ao se tratar sobre a presença do erótico, sabe-se que se tem nas mãos um conjunto de informações e conhecimentos amplos que dizem do homem na sua essência, sua vida, seus medos, suas mortes cotidianas e seu fim inevitável. Trilhar esse caminho rumo à unidade e utilizá-lo na análise de uma obra literária como *O amor nos tempos do cólera*, confirma as palavras do próprio García Márquez e evidencia a importância da literatura: “A imaginação é apenas um instrumento de elaboração da realidade” (1983, p. 34). O conhecimento resultante desse estudo, passa pela humanização do homem, termo que pode parecer paradoxal, mas no entanto verdadeiro. Em tempos de quase total reificação dos indivíduos, o adensamento da temática do erotismo aponta no sentido inverso: que vale a pena resgatar a vida sensível que existe por trás das máscaras.

Para levar à consecução desse objetivo, no primeiro capítulo buscou-se aporte teórico na obra *O erotismo*, de Georges Bataille, cuja primeira edição data de 1957. As categorias do interdito e da transgressão são enfocadas a partir de uma visão histórica sobre o surgimento do erotismo e suas vinculações universais com a violência e a morte. Além de Bataille, os olhares de Octavio Paz, Francesco Alberoni e Michel Maffesoli também foram utilizados.

Ainda no primeiro capítulo, são apresentadas as reflexões de Simone de Beauvoir e Ricardo Iacub acerca da velhice e de sua deserotização. A abordagem do envelhecimento se justifica, porque se trata de uma das temáticas fundamentais no romance. Como se mencionou anteriormente, o tempo tangencia a obra e demarca as diferentes fases eróticas das personagens. Nesse processo, parte significativa da narrativa é dedicada à gradual perda da juventude e de como isso pode significar o fim, a manutenção ou mesmo a retomada do desejo.

Em um segundo capítulo, à guisa de subsídio para a compreensão de *O amor nos tempos do cólera*, faz-se um retrospecto da produção literária de Gabriel García Márquez. Além de informações sobre o ofício de escrever e de como esse fazer literário se manifesta, destacam-se o fenômeno *Cem anos de solidão* e as técnicas narrativas do escritor colombiano com ênfase na subversão do tempo, no humor e no realismo mágico.

Tendo em vista o caráter totalizador do tema e sua inegável contribuição para o entendimento do homem, cabe então inseri-lo na obra literária. Assim, o capítulo destinado à análise do romance *O amor nos tempos do cólera* está dividido em quatro segmentos. Parte-se do suicídio do fotógrafo Jeremiah de Saint-Amour, episódio curto dentro da narrativa, mas que ganha destaque na presente dissertação, uma vez que se encontra perfeitamente adequado à temática e exemplifica a técnica utilizada pelo autor para manejá-la. A seguir, são enfocados o casamento de Juvenal Urbino e Fermina Daza; a paixão de Florentino Ariza e, por fim, seu reencontro com Fermina após cinquenta anos de separação. Em cada um desses itens é destacado o tipo de erotismo predominante, como ele se expressa e o que revela acerca das personagens.

Por fim, cabe referir que a escolha de *O amor nos tempos do cólera* se deve a uma experiência da autora desta dissertação que, desde a primeira leitura do romance, em 1986, se

questionou sobre o suicídio de Jeremiah de Saint-Amour, episódio que inicia a obra, e seu significado no contexto da narrativa. Em 1999, em uma mesa-redonda promovida pela Unesco para debater as relações entre a paz e a imprensa, realizada em Cartagena das Índias, na Colômbia, houve a oportunidade de elucidar essa dúvida com o próprio Gabriel García Márquez que, na condição de convidado ilustre, esteve no evento e escolheu para sentar justamente numa cadeira ao lado da autora do presente estudo, lá permanecendo por cerca de três horas. Fosse pela dificuldade em falar o espanhol, fosse pelo terror de se sentir ao lado de um escritor do porte de García Márquez, o fato é que não houve coragem para perguntar o que quer que fosse a respeito de *O amor nos tempos do cólera*, ou outro tema. Uma timidez até então desconhecida em si mesma, impossibilitou qualquer contato verbal. A resposta, acredita-se, foi, afinal, obtida com a realização desta dissertação.

1 DO EROTISMO

1.1 O erotismo para Georges Bataille

Frequentemente o erotismo é confundido com o sexo e, embora a relação entre ambos seja inegável, a existência de um não pressupõe a do outro. O tema não se presta a leituras reducionistas e isso Georges Bataille já alertava em sua obra *O erotismo*. Nela, o pensador francês ressaltava que o erotismo reside, justamente, em uma forma particular de atividade sexual, só se manifestando quando o sexo ultrapassa a função meramente reprodutiva e se estabelece como busca de autoconhecimento, de completude. Ninguém ainda conseguiu superar em profundidade e precisão essa obra emblemática, embora alguns pontos, nenhum deles essenciais em sua teoria, possam hoje ser questionados, como se verá mais adiante.

A tese central de Bataille é a de que o erotismo se sustenta no fato de os homens serem indivíduos descontínuos. Muito antes dele, Platão, em *O banquete* (2007), já apresentava a concepção de seres incompletos que buscam a completude no outro. Relata em *O banquete*, no discurso de Aristófanes, que o amor teria se originado da divisão dos sexos. Segundo Aristófanes, a natureza humana era formada por três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino. Os andróginos, entretanto, teriam tentado tirar Zeus do poder e, por isso, haviam sido cortados ao meio. Como consequência, viveriam pelo mundo, cada metade procurando sua outra parte, sem a qual não se realizariam. O amor seria, portanto, conforme uma das interpretações contidas no clássico grego, a busca pela restauração do estado inicial de completude.

Parte-se aqui da ideia de que Bataille se utilizou do mito grego para sustentar sua tese da continuidade perdida e para afirmar que a reprodução sexual fornece a base dessa descontinuidade. Afirma o teórico que a união entre espermatozóide e óvulo representa a fusão entre dois seres descontínuos que, para formar um novo ser, também descontínuo, estabelecem um momento de continuidade. Essa fusão, entretanto, embora gere vida, implicaria, necessariamente, na morte do espermatozóide e do óvulo. Tem, portanto, um preço: como óvulo e espermatozóide desaparecem quando se unem, dando origem a outro ser,

disso deriva a concepção, sustentada por Bataille, de que a união de dois seres descontínuos só é possível na morte. Em outras palavras, o erotismo conduz à morte. O desejo de completude, expresso nessa atividade sexual diferenciada, que se denomina erotismo, confirmaria a vida, mas também seria um caminho para a morte.

Conforme Bataille, há três tipos de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Nas três formas trata-se sempre de substituir a descontinuidade por uma continuidade:

Falarei sucessivamente dessas três formas, a saber: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e, finalmente, o erotismo sagrado. Falarei dessas três formas a fim de deixar bem claro que nelas o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. (BATAILLE, 1987, p. 15)

Esse momento de fusão, sustenta Bataille, é sempre violento e, portanto, conduz à morte. Não se está aqui a tratar da morte física, do perecimento definitivo do corpo, mas do fim de um estado de ser para o surgimento de outro, que é o estado de totalidade, um instante apenas no somatório geral do tempo, em que o indivíduo se sente completo. Tem-se aí o erotismo dos corpos. Os parceiros se desnudam, se fundem, se dissolvem na continuidade e, por meio do sexo, a violência se manifesta:

Toda a atividade do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças. [...] No movimento da dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em princípio um papel ativo; a parte feminina é passiva. É, essencialmente, a parte feminina que é desagregada como ser constituído. Mas, para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão na qual se misturam dois seres que, no fim, chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a realização erótica tem por princípio uma destruição do ser fechado que, no estado normal, é um parceiro do jogo. (BATAILLE, 1987, p. 16-17)

Diante do inevitável – que a fusão sexual é passageira –, aparece então a paixão como uma possibilidade de prolongar o efêmero, manter a continuidade e, por meio de um outro, manter o êxtase da plenitude. Manifesta-se, nesse caso, o erotismo dos corações.

Embora essa forma de erotismo possa aparecer desligada do erotismo dos corpos, Bataille acredita que isso raramente ocorre. Para ele, a paixão dos amantes, ou prolonga a fusão dos corpos, ou serve para introduzi-la. O erotismo dos corações, explica o pensador, pode ser mais violento que o sexo, pois embora prometa a felicidade, ele inicialmente traz, à

vida do amante, “a confusão e a desordem” (1987, p. 19). Por isso se diz que a paixão é violência. O ser sabe que o encontro pleno obtido pelo sexo vai se esvaír, e a certeza de que isso passa, de que a vida volta a seu estado laborioso e sem emoções, pode ser desesperadora. Com esse conhecimento prévio, na paixão se vive como se fora dela a existência não tivesse nenhum sentido: fora da paixão o ser prefere morrer, ou matar:

As chances de sofrer são tão grandes que só o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. A posse do ser amado não significa a morte; ao contrário, a sua busca implica a morte. Se o amante não pode possuir o ser amado, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perdê-lo. Ele deseja em outros casos a própria morte. O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. (BATAILLE, 1987, p. 19)

Se no erotismo dos corpos e no erotismo dos corações trata-se de uma morte simbólica, o mesmo não se pode dizer daquela forma de erotismo que o pensador francês denomina de erotismo sagrado. A morte pelo sacrifício é parte fundamental dos rituais religiosos – no sacrifício, o coletivo presencia a morte de alguém. Na religião, a morte é também fundadora de um novo estado, uma nova realidade.

Bataille, como já se salientou, não limita o erotismo à atividade sexual. O erotismo – sempre mediado pelos opostos descontinuidade x continuidade, vida x morte – também se manifesta por meio da paixão e da transcendência. Essa tríade, no entanto, tem uma característica: é prerrogativa exclusivamente humana.

Octavio Paz, a exemplo do pensador francês, argumenta em *A dupla chama: amor e erotismo*, cuja primeira edição foi publicada em 1993, que o erotismo “é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens” (1994, p. 16), ou seja, é resultado da cultura:

A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo o encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo. (PAZ, 1994, p.16)

É apenas quando o sexo envolve imaginação que se está na presença de um ato erotizado, ainda que seja possível ao homem civilizado uma sexualidade sem erotismo, um sexo com animalidade. Octavio Paz, portanto, situa na imaginação o ponto definidor para a

existência do erotismo. Ressalta, à guisa de esclarecimento, o caráter não-individual da fantasia erótica. Nela sempre há um parceiro, ou vários. Mesmo quando o prazer é solitário, a fantasia não se restringe a um indivíduo, pois há sempre um outro que constitui o objeto do desejo.

Para Bataille, o erotismo se opõe à sexualidade animal porque diz respeito à vida interior do homem. Frisa que, embora o erotismo signifique uma busca por algo externo – o objeto do desejo –, essa escolha seria determinada pelo que o sujeito é interiormente, seus gostos, sua subjetividade. É por isso que Bataille diz que “o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão”. Já no animal, frisa ele, “nada se assemelha com uma questão” (1987, p. 27).

Baseado nessa premissa, Bataille situa o aparecimento do erotismo na gradual passagem da sexualidade livre para a sexualidade contida. Embora o estudo de Bataille seja marcado pelo que Norberto Perkoski, em *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*, denomina de conceitos “elaborados em processo” (1994, p. 17) e, portanto, não se preste para afirmações reducionistas, é possível admitir, pelo que expõe o pensador, que antes da civilização não houvesse por que se falar em erotismo.

Segundo Bataille, a civilização teria se formado a partir de três aspectos: a consciência da morte, o trabalho e a sexualidade contida. Ainda que jamais tenha perdido um pouco do animal primitivo, à medida que o homem se tornou civilizado passou a contar com outra forma de sexualidade – o erotismo. Essa passagem do animal primitivo ao indivíduo civilizado, porém, não ocorreu de forma rápida:

Na verdade, trata-se de tempos que duraram, segundo os cálculos atuais, centenas de milhares de anos: esses intermináveis milênios correspondem à mudança a partir da qual o homem se desvencilhou da animalidade inicial. Ele escapou trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada de onde nasceu o erotismo. (BATAILLE, 1987, p. 29)

Bataille cria duas categorias para analisar o erotismo: interdito e transgressão. Trata-se de dois mundos, e por ambos o homem transita: o do trabalho e da razão, que é o mundo dos interditos; e o do excesso, da violência, que é o mundo da transgressão. O mundo do trabalho seria a base da vida humana, o que diferencia o homem dos outros seres vivos. Entretanto, a obediência ao mundo do trabalho não é total. O homem edificou o mundo racional por meio

do trabalho, mas um fundo de violência sempre permanece. Quando essa violência predomina sobre a razão, ocorre o excesso.

Para saber do erotismo, segundo Bataille, a pessoa deve experienciar essas duas emoções contraditórias: o interdito e a transgressão, a lei e sua violação. O interdito reprime a violência que, para Bataille, é a reprodução sexual e a morte. Tanto sexo quanto morte remetem ao animal que existe em cada um dos seres. Por meio do sexo e da morte, atinge-se a continuidade, temida e desejada ao mesmo tempo. As interdições ao sexo e à morte, surgidas com o mundo do trabalho, permanecem até hoje e são a base para o entendimento do erotismo.

A interdição sobre a morte, para Bataille, remontaria há pelo menos cem mil anos. Isso porque ele situa esse aspecto a partir do tempo em que o homem começou a dar algum destino ao cadáver. O *homo faber*, ou Neandertal, ainda que vivesse sob o império da violência, dominava técnicas de trabalho e reconhecia a existência da morte, fato demonstrado pelas sepulturas do paleolítico médio, período no qual teria existido. Mesmo antes, no paleolítico inferior, havia algum trabalho com as ossadas e, portanto, a morte, desde lá, já inquietava os ancestrais do homem. Teria sido, porém, no período de existência do *homo faber* que começou a inumação.

Segundo o pensador, o sepultamento teria surgido, em parte, para evitar que os animais devorassem o cadáver. No entanto, se deveu também ao fato de a morte horrorizar os vivos. Com a consciência da morte e de sua força de destruição, o homem viu a violência se introduzir no mundo que começava a construir por meio da razão. Seu ingresso na esfera do pensamento racional teria, como se vê, implicado na consciência da finitude. Não apenas o fim do outro, mas o seu próprio fim, a certeza de que isso, cedo ou tarde, chegaria:

O que chamamos de morte é em primeiro lugar a consciência que temos dela. Percebemos a passagem da vida à morte, isto é, ao objeto angustiante que é para o homem o cadáver de um outro homem. Para cada um daqueles que ele fascina, o cadáver é uma imagem de seu destino. Ele é testemunho de uma violência que não só destrói um homem, mas que destruirá todos os homens. O interdito que se apodera dos outros diante do cadáver é uma forma de rejeitar a violência, de se separar da violência. (BATAILLE, 1987, p. 41)

O horror à morte, conforme Bataille, não produz apenas a aversão ao cadáver, mas também o nojo. Nesse sentimento, que se mantém inalterado, não é só o cadáver que é

atingido pelo nojo do homem. Seus excrementos, suas secreções, aquilo que seu próprio corpo, ainda no auge da vida, produz, também são objeto de repugnância. A matéria fecal, explica Bataille, ainda que não seja objeto de um interdito formulado por regras bem definidas, por deslizamento acabou por significar “uma área da imundície, da corrupção e da sexualidade” (1987, p. 55).

Ao abordar o nojo, Bataille aprofunda uma questão fundamental no erotismo que é o desejo. Para ele, assim como não se pode falar de erotismo sem falar de morte, não há como falar de desejo sem falar da náusea, seu oposto. A razão da repugnância do homem diante do cadáver e de seus próprios dejetos não seriam o cheiro ou a aparência, mas, sim, o fato de dejeções e cadáveres serem nada. A morte e a decomposição introduziriam um vazio. Nesse vazio haveria repugnância e horror, que seriam o princípio do desejo, pois o desejo é feito de seu contrário, e seu contrário é o horror. Trata-se de algo que todos os homens sabem, e que, no entanto, todos insistiriam em negar:

A humanidade concorda em não reconhecer que a morte é também a renovação do mundo. Os olhos vendados, recusamos ver que só a morte garante incessantemente uma eclosão sem a qual a vida declinaria. Recusamos ver que a vida é a armadilha feita ao equilíbrio, que toda ela significa uma situação instável, desequilibrada, para onde nos conduz. É um movimento tumultuoso que se encaminha constantemente para a explosão. Mas se a explosão contínua não consegue esgotá-la, ela só prossegue sob uma condição: que entre os seres que ela gerou, aqueles cuja força de explosão está esgotada, cedam o lugar a novos seres, entrando no círculo com uma força nova. (BATAILLE, 1987, p. 56).

Para Bataille, o homem é um ser que sempre espera devorar, e sabe disso. É um ser que deseja matar, pois, no fundo, quer mesmo é a dor do aniquilamento. A náusea seria um limite, um freio. O homem pode até recusar essa condição, mas a recusa o arrasta mais rapidamente. A recusa é o interdito necessário, uma vez que o desejo de aniquilar faz parte da natureza humana, uma natureza que não diferencia morte de sexualidade:

A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser. (BATAILLE, 1987, p. 58)

Assim como o homem rejeita a violência da morte por meio da inumação, ele também rejeita a violência do sexo através de regras que procuram normatizar a vida sexual e evitam que o trabalho seja perdido e a sociedade destruída. Para o pensador francês, o interdito sexual se manifesta plenamente na transgressão. O interdito aparece justamente na descoberta

daquilo que é proibido. A essência do erotismo estaria na associação do prazer sexual e do interdito. No interdito se revela o prazer e o prazer traz consigo o sentimento do interdito. O sexo é, basicamente, uma transgressão. Mas não se trata de voltar ao estado animal, à bestialidade. É a humanidade, organizada no mundo do trabalho, que transgride. O erotismo é uma atividade organizada. Trata-se de uma contradição: o sexo ameaça a organização e, no entanto, é necessário à manutenção da vida.

Observa-se que os interditos em relação à morte e à sexualidade são essencialmente civilizatórios. Graças a eles a sociedade se organiza e sobrevive. Ainda assim, sempre subsiste nos homens o desejo de romper com o estabelecido. Aquela parcela primitiva que compõe cada indivíduo, a que Bataille denomina de violência, muitas vezes ganha a disputa:

O interdito fundado pelo medo não nos propõe somente observá-lo. A contrapartida não falha nunca. Derrubar uma barreira é, em si, algo de atraente; a ação proibida adquire um sentido que não tinha antes, quando um terror, ao nos afastar dela, cercava-a com um halo de glória. “Nada”, escreve Sade, “contém a libertinagem... a verdadeira maneira de espalhar e multiplicar os desejos é querer lhe impor limites”. Nada contém a libertinagem... ou melhor, de forma geral, não há nada que reduza a violência. (BATAILLE, 1987, p. 44-45)

O desejo de transgredir faz parte do homem e é tão importante para a manutenção do equilíbrio da vida em coletividade quanto a interdição. Os estudos de Bataille apontam para o fato de que não há como garantir a ordem social sem a possibilidade de transpor a lei, sem os jogos, as festas, o sexo. Nesse contexto, o assassinio é proibido, mas mesmo a morte é permitida em alguns casos, como na guerra e no sacrifício ritual. O sexo é igualmente interditado, entretanto autorizado, segundo o autor, por meio do casamento. Aqui é preciso contextualizar as observações de Bataille, uma vez que a prática do sexo, no século XXI, não exige mais a sanção do casamento. Isso, porém, não exclui do sexo o caráter transgressivo, embora se admita que as barreiras e os tabus hoje sejam de outra ordem. O sexo entre pessoas idosas e jovens, por exemplo, é um exemplo de tabu que, apesar do discurso midiático, se mantém.

Acerca do sacrifício, o pensador lembra o terror da violação por parte da mulher em sua primeira relação sexual. Trata-se de um mito fundado na tradição, pois nos povos antigos era mais clara a relação entre o amor e o sacrifício. Esse sentimento acerca do sacrifício teria se perdido, entre outras razões, porque o cristianismo tem aversão à transgressão. A missa, com sua imagem do sacrificado, segundo Bataille, está muito longe da imagem do sacrifício

sangrento. Há ali, apenas reminiscências. O sacrifício da cruz no cristianismo deforma o caráter da transgressão. Há um assassinio, há um pecado, na verdade o mais grave dos pecados, mas que no pensamento cristão só ocorre porque se desconhece o caráter sagrado da transgressão. Já entre os antigos, o ato era consciente, havia uma intenção, razão pela qual, para o homem de hoje, a atitude do homem arcaico parece incompreensível: “Não podemos conceber sem mal-estar a transgressão consciente de uma lei que parece santa” (1987, p. 84).

Para Bataille, quando o sacrifício é uma ação consciente, tem por objetivo deliberado transformar a vítima: “Antes de ser sacrificado, ele estava fechado na particularidade individual [...] mas, na morte, é reconduzido à continuidade do ser” (1987, p. 84). É por isso que o teórico vai sustentar que essa violência é desejada. O violador penetra a vítima com sua violência e a vítima, por sua vez, deixa seu caráter limitado e ganha o ilimitado, o infinito, o sagrado: “O amante não desintegra menos a mulher amada que o sacrificador ao sangrar o homem ou o animal imolado. A mulher nas mãos daquele que a ataca é despojada de seu ser” (1987, p. 84).

A percepção desse fato, de que no erotismo o sexo tem algo de sacrifício, mudou ao longo do tempo. Sobretudo por conta do que Bataille denomina de “interdito vago e global que se opõe à liberdade sexual sob formas dependentes dos tempos e lugares” (1987, p. 86).

Morte e sexualidade, que remetem à continuidade perdida, são aspectos proibidos e, por isso, desejados. Se antes se dizia que a consciência da morte apavorava porque lembraria a todos que morrer é inevitável, agora é preciso reconhecer que o fato de a morte levar à continuidade, à totalidade, torna essa consciência a fonte de um grande desejo: o de se perder nesse estado de fusão, o de morrer e matar. No prazer erótico, o homem experimenta a mesma totalidade. Por instantes, deixa de ser incompleto para ser completo. Ele se dissolve no outro por meio da sexualidade, da violação de uma regra. É preciso que ocorra essa violência para que haja prazer.

Não por acaso a festa é considerada um momento de transgressão e, por conseguinte, de erotismo. O homem, frequentemente, usa os momentos de celebração para romper com a lei. Na festa, o indivíduo, cuja vida normal é dedicada ao trabalho e aos interditos, se permite o erotismo. Octavio Paz enfoca o papel fundamental das festas ao explicar que, desde tempos remotos, as sociedades humanas passam por “períodos de castidade ou abstinência seguidos

de outros desenfreados” (1994, p. 18). Exemplifica com o carnaval (transgressão) e a quaresma (interdição). Embora esses rituais tenham suas origens em período muito anterior ao cristianismo, sua utilização se reveste de especial importância se for considerado o papel que teve a doutrina cristã no sentido de se opor, de forma extrema, à transgressão. A expectativa do cristianismo sempre foi reduzir “este mundo da descontinuidade egoísta no reino da continuidade inflamado pelo amor” (1987, p. 111). Daí a permissão ao sexo apenas no casamento, ainda hoje pilar da Igreja Católica.

Nas religiões pagãs, acentua Bataille, eram sagrados os aspectos puros e impuros. O cristianismo rompeu com isso rejeitando a impureza e admitindo apenas a pureza. Fora desse aspecto, restava a culpa. Ao colocar o impuro fora do mundo sagrado, ao determinar que o impuro era profano, o cristianismo teria condenado o erotismo. Por conta do cristianismo, o interdito reinou absoluto. Se a transgressão pudesse se manifestar, revelaria o que o cristianismo buscou desde o início esconder: que sagrado e interdito fazem parte de uma mesma lógica; que se chega ao sagrado também por meio da violação.

A festa como meio de transgredir é também um dos temas de Michel Maffesoli em *A sombra de Dionísio* (2005), lançado em 1982. Maffesoli coloca a sexualidade e o erotismo dentro da realidade cultural do século XXI, embora tenha escrito sua obra ainda no século XX. Disso decorre um dos méritos desse sociólogo francês: em certos aspectos ele avança em relação a Bataille, pois escreve quase trinta anos depois, já sob a influência do que os teóricos denominam de pós-modernidade. De certa forma, também se antecipa ao propor explicações para os fenômenos constatados hoje, ainda na década de 1980.

Maffesoli sustenta que, na sociedade pós-moderna, o gozo, a transgressão, tornaram-se um valor cuja denominação, criada por ele, seria “orgiasmo”, ou aquilo que diz respeito ao excesso, à festa, à sexualidade múltipla, a mais de um parceiro, a mais de uma identidade.

Defensor da ideia de que “é necessário, para que uma sociedade se reconheça enquanto tal, que ela possa pôr em jogo a desordem das paixões” (2005, p.18), o teórico questiona a crise dos imperativos trabalho e progresso ao aludir à crescente importância do lazer e da fruição nas comunidades modernas. Para o autor, Prometeu, o deus grego que roubou o fogo de Zeus para entregá-lo aos homens e que por isso foi punido e acorrentado, estaria em decadência. No lugar desse valor – o conhecimento, e o sacrifício para obtê-lo –

estaria ressurgindo Dionísio, o deus do prazer e das festas.

Para justificar suas posições, analisa as mudanças operadas na sociedade, das sutis às impactantes. Segundo ele, “no auge do mito progressista, na aurora industrial do século XIX, Dionísio já espreitava” (2005, p. 25). Essa sucessão dos deuses na dinâmica cultural estaria ocorrendo com a substituição do corpo como meio de produção pelo corpo erótico: “O que era característica da vanguarda, dos artistas, dos gênios solitários e orgulhosos, ramifica-se no conjunto do corpo social. O gozo do presente, o *carpe diem*, torna-se valor massivo e irrecusável” (2005, p. 26).

No estudo de Maffesoli há um espaço para os jogos, relações fundamentais por meio das quais é permitida a transgressão. Lembrando que a importância do jogo como uma das formas de contraponto ao utilitarismo já foi destacada pelos clássicos *Homo ludens*, de Johann Huizinga, e *Os jogos e os homens*, de Roger Caillois, Maffesoli sustenta que o racionalismo contemporâneo relegou o ludismo ao rol das coisas secundárias, mas também adverte que nada escapa ao jogo, pois as sociedades são formadas por ele. O jogo seria uma forma de mostrar a eficácia da improdutividade e do dispêndio. Um dispêndio que, conforme o teórico, a cultura do trabalho nega, relega a segundo plano, mas não consegue sufocar:

De fato, não hesitamos mais em reconhecer o papel primordial da ilusão, do simulacro, que reenvia à eventualidade fundamental de toda situação humana, da qual a morte é o paradigma completo. Ao produzir os efeitos de um removedor de ferrugem, tal lucidez devolve ao jogo ou à fantasia o lugar que lhes cabe; é ela também que vê nas diversas formas de orgiasmo, quaisquer que sejam, a expressão do corpo erótico, que, com maior ou menor discricção, tenta escapar à imposição produtivista. (MAFFESOLI, 2005, p. 27)

Ao abordar essa virada no sentido do corpo, do erótico e do prazer, Maffesoli faz uma defesa de Dionísio. Não se trata de negar Prometeu e, sim, admitir que o deus do prazer também é necessário. Na concepção do teórico, vive-se um tempo em que as práticas cotidianas não estão mais sob controle – a teia formada pelos seres humanos está amarrada ao presente e esse presente é hedonista. Ao enfatizar que a época atual não valoriza o conhecimento sobre o domínio da vida, mas sobre como dispendê-la e gozá-la, o autor faz um retorno a Bataille, de quem evidentemente é devedor, e lembra que a morte é, para todos, a forma acabada desse dispêndio. O lúdico, as festas, os jogos, desde as manifestações primitivas até os eventos sociais de hoje, todos seriam marcados pela ideia da finitude. São eventos que “cristalizam a angústia do tempo que passa e a integram num ritual que a torna

aceitável” (2005, p. 76).

Maffesoli chega pelo caminho do ludismo à mesma conclusão que Bataille: se o lúdico traz em si a ideia da morte, o sexo não poderia deixar de estar ligado também à morte. Numerosas práticas humanas evidenciariam essa ligação entre o lúdico, o sexo e a morte. Desde festas primitivas até inocentes comemorações familiares, todas são “perpassadas, de modo mais ou menos aparente, pela pregnância da finitude” (2005, p. 76). Era assim nos rituais onde o sacrifício era permitido e, lembra o teórico, repetindo o exemplo também usado por Octavio Paz, é assim ainda hoje no carnaval, quando a excitação sexual e a violência se fazem mais presentes do que em outros momentos. Conforme Maffesoli, as festas criam condições para que a morte inevitável seja aceita, uma vez que há a ressurreição. Ainda que o indivíduo perca sua vida, o conjunto sobrevive. Trata-se de uma elaboração sofisticada no sentido de tornar suportável a vida diante da presença da morte. Citando os povos antigos, o pensador lembra que o desaparecimento do sacrificado, ante à permanência do coletivo, assegura, com sua força dialética, o equilíbrio no grupo: “A ordem cósmica, em sua invariância, era sempre tranquilizadora, e as festas lembravam o constante vai-e-vem entre essa ordem e o caos original” (2005, p. 76).

Nessa dialética erigida com objetivos civilizatórios, a sexualidade é componente fundamental. No caminho entre a vida e a morte há o sexo e a violência. Para Maffesoli, não há como não relacionar as comemorações pela colheita farta e, portanto, pela fertilidade, com a fecundidade humana. O próprio Dionísio, lembra o sociólogo, é deus da fecundidade e da orgia, fato que pode ser verificado n'*As bacantes*, de Eurípedes. Inspirado em Dionísio, Agave mata seu filho Penteu em uma celebração orgiaca levando, segundo Maffesoli, às últimas consequências uma certa lógica. Conforme o autor, a prática do sufocamento para obtenção de um êxtase sexual intenso, atuaria no mesmo sentido, assim como as orgias que marcaram os períodos de epidemias. Com a morte à espreita, os homens se soltam no rumo da prodigalidade; ou, como sustenta o escritor, “a morte tem esse estranho poder de suscitar a vida frenética” (2005, p. 78).

A ligação entre o sexo e a morte estaria bem representada, segundo Maffesoli, no medo do amor. O autor defende que a alegria do amor sempre vem acompanhada da destruição, fato que o crime passional evidenciaria. A esse respeito, observa-se como as campanhas de combate à violência contra a mulher têm a enfrentar resistências que remontam

à constituição do homem e que, independente do período histórico, são de difícil controle. Fala-se aqui de mulheres porque elas parecem ser em maior número vítimas de crimes passionais. Mas não se ignora que também os homens morrem em situação similar e, a despeito de todas as interdições para frear a violência, ela perdura. Opera-se assim, mais uma vez, um retorno a Bataille: o amor e sua face mais intensa, o erotismo, conduzem à morte; ou, para usar uma frase de Maffesoli: “Há um assassinato no amor” (2005, p. 79). Essa realidade, atemporal, compõe segundo o teórico um arquétipo antropológico:

A sedução é uma caça, a cobiça conduz ao rapto e o ato sexual é um combate. O conjunto leva a resultados incertos. São as “belas almas” que se insurgem contra a crueldade inerente ao amor. A vida passional de cada um sublinha à vontade que é impossível fazer economia disso. O vampirismo é, de resto, uma figuração aterradora inculcada em mocinhas desobedientes; é mais: o arquétipo antropológico de uma série de situações em que se vive, em doses diferentes, o grande ciclo do esgotamento de si e do renascimento. (MAFFESOLI, 2005, p. 80)

Ao se contrapor ao que classifica de visão linear e redutora que desmitologizou o mundo e negou a pluralidade de valores, Maffesoli faz uma defesa dessa pluralidade. O teórico vai mais além e estabelece uma polêmica entre o orgasmo e a prática política tradicional. Para ele, hoje, as paixões são mais importantes que as lutas políticas: É “no cotidiano, na vivência diária das contradições que opõem paixão e razão” (2005, p. 86), no sexo, nas perversões, nas festas, que a comunidade afirma sua existência.

1.2 Aspectos do erotismo no homem e na mulher

Bataille considera a fusão o sentido último do erotismo. No entanto, em seu primeiro movimento, o erotismo é definido pela existência de um objeto do desejo. Acrescenta que esse objeto pode ser um homem ou uma mulher, embora defenda que mais frequentemente a vida sexual se inicia com um homem procurando uma mulher. A razão, justifica o pensador, seria o fato de que uma mulher, apesar de não ser mais desejável que um homem, se propõe ao desejo, se coloca na condição de objeto. A prostituição, afirma ele, é consequência da atitude feminina.

Embora Bataille não afirme que em cada mulher existe uma prostituta, sustenta que a mulher se coloca mais comumente como alvo do desejo do homem. A menos que se oponha totalmente ao desejo dele, a questão para o homem, segundo o autor, se resume em saber a

que preço e sob que condições ela acabará por ceder e se entregar.

Na obra *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução* (1992), de 1986, Francesco Alberoni insere ainda mais o tema na questão de gêneros ao propor a existência de erotismos diversos para homens e mulheres. Os homens, no entendimento de Alberoni, têm um erotismo “mais visual, mais genital”, enquanto nas mulheres ele seria “mais tátil, muscular, auditivo, mais ligado aos odores, à pele, ao contato” (1992, p. 10). Conforme essa leitura, o homem, seduzido pelo aspecto feminino-genital da mulher, teria uma potência sexual infinita e nunca totalmente satisfeita. Já a mulher, seduzida pela mensagem de força do corpo do homem, se veria fraca, o que a levaria a se ocupar do corpo e da beleza.

Alberoni constrói toda sua teoria acerca do erotismo a partir desse pressuposto: o homem com um desejo infinito; a mulher seduzida e enfraquecida pela potência masculina. Mais adiante, o autor afirma que os comportamentos daí derivados estão por demais introjetados na cultura e que ainda não se chegou ao tempo de uma moral dominada por valores diferentes. A sociedade hedonista, cujos parâmetros recrudesceram a partir dos anos 1980 em um culto ao individualismo e ao corpo sem precedentes na história recente, parece confirmar as teorias do sociólogo italiano. Ainda que esse culto ao corpo atinja homens e mulheres, ele se estabelece no sentido de suas afirmações: o macho como ser detentor da potência viril e a mulher como objeto, não havendo nessa constatação nenhuma crítica à postura dita masculina no que tange a suas repercussões nas condições objetivas e subjetivas da existência feminina neste início de século XXI.¹

Seguindo a trilha das diferenças entre os gêneros, Alberoni analisa a pornografia e afirma que ela é masculina. As mulheres, dentro dessa perspectiva, pouco ou nada se interessariam por ela. Justifica isso explicando que na pornografia os atos sexuais se sucedem sem necessidade de existir uma história. Basta que as mulheres, sempre perfeitas, se entreguem totalmente, sem resistência, absolutamente fascinadas pelo que o homem tem a oferecer: um falo ereto. Por isso mesmo, por ser capaz de enlouquecer as mulheres sem

¹ Laura Kpinis, em *Coisa de mulher*, lançado nos Estados Unidos em 2006, analisa a situação da mulher no que ela denomina pós-feminismo e conclui que a igualdade entre os gêneros ainda está longe de se tornar realidade: “De um modo ou de outro, as mulheres parecem simplesmente terminar sendo definidas por seus corpos, ou definindo a si mesmas por eles: uma fonte de autovalor, um lugar de loucura, muito provavelmente ambos. Para cada avanço corporal arrancado da natureza ou da sociedade ou dos homens, outra forma de submissão aparece magicamente para tomar seu lugar; para cada centímetro de progresso, uma subjugação nova em folha. E hoje, a maior parte delas é autoinfligida” (KPINIS, 2009, p. 23-24).

esforço algum, na pornografia o homem não seduziria. Na pornografia, o sexo, frisa Alberoni, “é um presente, não um salário” (1992, p. 12); não é o resultado de uma exaustiva conquista, pois vem de graça e, para além dele, nenhum outro sentimento subsistiria, nenhuma outra relação. As mulheres, nesse caso as mulheres imaginadas pela pornografia², teriam os mesmos desejos e as mesmas fantasias masculinas.

A prostituta encarnaria, com seu corpo real, o polo feminino representado pela pornografia: uma mulher que tem fome de sexo. Ainda que o sexo com uma prostituta se dê na vida real, ele é, nas palavras de Alberoni, “uma viagem pelo fictício” (1992, p. 14), pois a prostituta, conforme o autor, não sente o desejo que demonstra – ela finge, por dinheiro.

Em suas fantasias, o homem quer sexo, quer uma mulher sempre disponível para, ao terminar o ato, se desinteressar dela: “Nos homens, após o ato sexual, há em geral um decréscimo de interesse pela mulher” (1992, p. 21). Esse decréscimo teria muitas gradações:

Está apenas esboçado no homem apaixonado que abraça com força a amada, como se não quisesse mais separar-se dela. Atinge seu ponto máximo no relacionamento com a prostituta porque, neste caso, o desejo desaparece imediatamente, e o homem gostaria de já se ver vestido, fora do quarto, fora do hotel, bem longe. (ALBERONI, 1992, p. 21)

Entre esses dois extremos, o teórico identifica situações intermediárias com a perda do interesse por alguns momentos e o retorno da ternura e do desejo posteriormente. Entretanto, salienta que é da natureza do homem uma certa separação após o ato sexual: “O que vem depois pode até ser útil, interessante, mas não é mais essencial” (1992, p. 21). As mulheres,

² Sobre a pornografia, é interessante observar algumas alterações havidas nas últimas décadas e que introduzem a figura da mulher não como objeto passivo do desejo, mas como ser desejante. Neste sentido, a antropóloga Maria Filomena Gregori, em seu estudo *Relações de violência e erotismo*, analisa *sex-shops* surgidas em São Francisco, nos Estados Unidos a partir da década de 1970, voltadas para o público *gay* e também heterossexual. Nesses locais, ocorre uma desconstrução do modelo feminino das *sex-shops* tradicionais – loiras, jovens, de seios imensos – e a introdução de mulheres maduras e comuns: “Por visar um público alternativo, mas que inclui a presença de mulheres, o feminino é, antes de tudo, matéria simbólica a ser valorizada. Porém, de modo particular, indo contra tudo aquilo que conota o padrão do mercado convencional, a exposição de corpos de mulheres enfatiza aquilo que contraria qualquer artificialismo. Fotografias enormes dispostas por todas as paredes mostram mulheres mais velhas – e a idade, antes de constituir objeto degradante, é cuidadosamente apresentada como algo natural; os corpos não são magros ou gordos, tampouco torneados por plásticas ou ginástica; axilas e pernas não são depiladas. Rugas, pelancas e pelos não são escondidos, antes, fazem parte de corpos que querem ser *sexys*. Há uma incorporação de uma estética claramente *hippie*, mas articulada a certos significantes que salientam a sensualidade e a sexualidade. Ali a tendência é a de tentar associar sensualidade a um corpo não artificial, dando a impressão de que se quer legitimar uma nova concepção de sensualidade em uma versão 'politicamente correta'. Nada avilta ou limita – os jogos eróticos podem ser operados em uma lógica que, longe de 'objetificar' o feminino, busca o conforto, a mulher comum, uma espécie de democratização das escolhas, ou melhor, da ideia de que o erotismo é possível e desejável para todos” (2003, p. 112).

assegura Alberoni, não gostam disso. Entenderiam esse desejo de partida, esse distanciamento, como rejeição. Haveria, de parte da mulher, a sensação de ser um objeto muito desejado mas que, após a entrega, perderia o valor, sendo jogado fora.

Ao explicar como isso ocorre, o teórico sustenta que, “depois do orgasmo, ou de um certo número de orgasmos, é como se ela desaparecesse como pessoa, restando apenas um corpo rejeitado” (1992, p. 22). Trata-se, afirma o autor, de um equívoco. Na mulher, segundo ele, o prazer se manifesta como necessidade de continuidade. Ao levantar, partir, o homem interrompe essa continuidade e confirma nela uma experiência que seria pré-datada: a de que o homem queria apenas sexo; que tudo o que precedeu ao ato sexual só existiu porque ele desejava atingir um fim que era possuí-la e depois largá-la. A teoria de Alberoni apresenta um paradoxo. Uma diferença abissal entre os dois sexos. O feminino sempre desejando a continuidade, enquanto o masculino funcionaria de forma descontínua.

Contrastando Bataille e Alberoni, constata-se que em ambos a questão descontinuidade/continuidade referenda suas obras acerca do erotismo. Para o teórico francês, no entanto, os seres humanos são todos seres descontínuos. A nostalgia da continuidade comandaria o erotismo. Já para Alberoni, o desejo de continuidade é essencialmente feminino e, devido a ele, a mulher diferencia menos os vários estados emotivos. Ela conseguiria perceber como erótica a sensação de contato com o corpo do amante assim como o contato com o corpo do filho. O homem, pelo contrário, separaria completamente essas emoções.

O sociólogo italiano não faz concessões ao feminismo. Acentua que a frustração feminina diante do desejo de separação do homem é uma conduta de tal forma arraigada na cultura que nem a conquista da autonomia por parte das mulheres altera esse quadro. Ele contesta Simone de Beauvoir, que afirma ser essa frustração fruto da passividade histórica das mulheres tendendo, portanto, a desaparecer. Para o teórico italiano, mesmo a mulher ativa, “que não teme o mundo, experimenta um sentimento de desapontamento quando percebe seu homem distraído, longe” (1992, p. 26). Isso se explicaria pelo fato de tal comportamento ser algo muito antigo. Para reforçar sua tese, lança mão da biologia e lembra que, entre os mamíferos, a fêmea acasala com o macho mais forte, dominante, que pode lhe dar uma descendência de melhor qualidade.

A obra de Alberoni foi lançada em 1986, conforme já se viu, na esteira de uma

tendência que vem predominando no século XXI – a quase redução do homem a seus determinantes biológicos. Isso tem ficado evidente na popularização de teorias pretensamente científicas que explicam, por exemplo, a origem biológica da homossexualidade, ou as preferências de homens ou mulheres na escolha de seus parceiros sexuais. Assim, conforme essas teses, os humanos tenderiam, sem perceber, a procurar parceiros mais adequados à perpetuação da espécie. Quando Alberoni recorda que nos mamíferos a fêmea acasala com o macho mais forte, está afirmando que o “animal humano” também age conforme a biologia e que seria por essa determinação biológica que as mulheres buscam manter o homem do seu lado, desapontando-se quando isso não ocorre:

Na espécie humana, a fêmea [...] deve conservar a vida para si e para os filhos pequenos [...]. Por isso, após ter atraído o guerreiro, o chefe, para ter dele o sêmen, precisa conservá-lo, domesticá-lo. O guerreiro não deve partir, deve permanecer em defesa da casa e da comunidade. Deve, por conseguinte, ser capaz de amar, deve ter uma natureza social, comunitária. A síntese dessas duas exigências é o herói: forte e apaixonado, aventureiro e leal, responsável diante dos compromissos assumidos, dos deveres da comunidade e carinhoso com a amada (ALBERONI, 1992, p. 29).

Convencido de que homens e mulheres são muito diferentes no que diz respeito ao erotismo, Alberoni assegura, inclusive, que a meta da sedução feminina não seria o sexo, seria o enamoramento e a permanência. Para referendar ainda mais essa ideia, ele argumenta que muitas vezes a mulher nem planeja ficar com o homem a quem seduz, mas quer que ele pense nela e a deseje pelo resto dos tempos. Já o homem seduz porque quer sexo, afirma o escritor. Por isso, para o homem, o encontro erótico é um tempo subtraído da rotina, tem começo e fim. Mesmo quando está enamorado, o homem vê a relação como uma sequência de “encontros luminosos” (1992, p. 36). Fala-se aqui de um encantamento de duração limitada. O herói sempre se afasta. A mulher, por seu turno, procuraria manter a atração erótica sobre o homem. Para isso, enfeita a casa, se enfeita e, se teme não possuir encanto suficiente, tende a acentuar ainda mais sua necessidade de continuidade.

O discurso de Alberoni parece apontar para uma união intensa e sempre efêmera. O estabelecimento de vínculos duradouros dependeria do que o teórico italiano denomina de um “algo mais”. Esse “algo mais” revelaria a profunda ligação entre o erotismo e o conhecer. Por “algo mais” se entende conhecer aspectos e dimensões de si e do outro e que eram ignorados. A cada encontro se avançaria no caminho desse conhecimento que teria o poder de crescer continuamente, sem repetir-se, sem exaurir-se.

Para encerrar essas considerações teóricas acerca do erotismo, ressalta-se no que foi apresentado o posicionamento divergente entre Georges Bataille e Francesco Alberoni. Adotando uma visão antropológica em seu estudo, Bataille interpreta o erotismo como um componente fundador da civilização que se manifesta em homens e mulheres indistintamente. O erotismo seria universal e não diferencia gêneros. Já Alberoni, ao dar preferência para uma construção sociológica, estrutura a sua obra com base nas diferenças com que homens e mulheres vivem e manifestam seu erotismo.

O fato de o erotismo de Bataille se manifestar no mundo da transgressão, da violência, do profano, em oposição ao mundo do trabalho e dos interditos, também é contestado por Alberoni. Para este último, não há como colocar em um mesmo nível “a excitação coletiva da multidão, da orgia, o orgasmo sexual, o transe hipnótico e, finalmente, o êxtase dos enamorados” (1992, p. 64).

Por fim, Alberoni se posiciona frontalmente contra as ideias de Bataille que vincula a sexualidade e o erotismo à morte. Se para o pensador francês o erotismo “é a aprovação da vida até na morte” (1987, p. 11) – e, pode-se dizer, da morte na vida –, para o teórico italiano no “estado nascente” não há que se falar em morte. “É um renascimento. É o surgimento de uma nova forma de vida capaz de esperar e de querer” (1992, p. 64). As diferentes visões acerca do erotismo, de parte dos dois autores, aqui abordadas, permitem vislumbrar o aprofundamento teórico que o tema suscita.

1.3 Aspectos do erotismo na velhice

1.3.1 A velhice na sociedade

Os teóricos citados anteriormente asseguraram que o erotismo é prerrogativa humana. A pensadora Simone de Beauvoir em *A velhice* (1990), lançado em 1970, desnuda a realidade vivida pelos idosos ao longo dos tempos e demonstra que, para essa parcela da humanidade, o erotismo ainda está cercado de limitações de ordem cultural. Beauvoir, ao analisar relatos ficcionais ou autobiográficos, afirma que a velhice é triste e impiedosa porque aproxima os seres da morte. O velho, garante a pensadora francesa, tem sido relegado à condição de cidadão de segunda classe e, não raro, sequer tem recebido a condição de cidadão.

A literatura é rica em exemplos que evidenciam o escárnio com que eram encarados os velhos que manifestassem a permanência do desejo sexual. Beauvoir cita Geoffrey Chaucer que, em *Contos de Canterbury*, escrito por volta de 1400, conta a história de um velho mercador que toma uma substância estimulante para possuir por toda a noite a jovem esposa. Com nojo de seu marido idoso, ela o trai. Bocaccio, em *Decamerão*, escrito no século XIV, e também citado por Beauvoir em *A velhice*, relata o episódio de um juiz muito velho que se casa com uma jovem e bela mulher. Ele enfrenta dificuldade para cumprir seu papel sexual diante da esposa e, como consequência, é trocado por um rapaz ardoroso e vira motivo de riso em toda a cidade.

Os clássicos Cícero e Platão também abordaram a sexualidade na velhice. Em *Da velhice* (1964), Cícero traça um quadro positivo dessa fase, resumida por ele como o resultado da vida pgressa e que pode ser um remanso de virtude a atrair a admiração dos mais jovens:

As armas da velhice sobretudo aptíssimas [...], são as artes e os exercícios de virtude, os quais, cultivados em toda idade, enquanto viveres, muito e durante muito tempo produzem frutos maravilhosos, não somente porque não nos abandonam nunca, mesmo no último estágio da vida (ainda que isso seja grande consolo), mas ainda porque a consciência duma vida bem vivida e a lembrança dos muitos benefícios realizados são agradabilíssimas. (CÍCERO, 1964, p. 50-51)

Em *A república* (2007), Platão adota linha semelhante. No Livro I, Sócrates vai ao Pireu orar para a deusa e decide ficar, a convite de Polemarco, para assistir à corrida de cavalos e à festa que ocorrerá à noite. Na casa de Polemarco, Sócrates encontra Céfalos, pai de seu anfitrião, que lhe parece bastante envelhecido. Céfalos, de fato, confirma que não tem mais forças para ir à cidade e incita Sócrates a visitá-lo mais, pois, “na medida em que vão murchando para um os prazeres físicos, nessa mesma aumentam o desejo e o prazer da conversa” (2007, p. 12). Sócrates lhe assegura que virá, pois tem prazer em conversar com pessoas idosas, e lhe pergunta se é muito dura a vida “no limiar da velhice”. Céfalos, então, responde sintetizando o pensamento que, mais tarde, seria adotado por Cícero:

Por Zeus que te direi, ó Sócrates, qual é o meu ponto de vista. [...] A maior parte de nós lamenta-se com saudades dos prazeres da juventude, ou recordando os gozos do amor, da bebida, da comida e outros da mesma espécie, e agastam-se como quem ficou privado de grande bens, e vivesse bem então, ao passo que agora não é viver. [...] Ora, eu já encontrei outros anciãos que não sentem dessa maneira, entre outros o poeta Sófocles, com quem deparei quando alguém lhe perguntava: “Como passas, ó Sófocles, em questões de amor? Ainda és capaz de te unires a uma mulher?” “Não digas nada, meu amigo!” – replicou. – Sinto-me felicíssimo por lhe ter escapado, como quem fugiu a um amor delirante e selvagem.” Pareceu-me que ele disse bem nessa altura, e hoje não me parece menos. Pois grande paz e libertação de todos

esses sentimentos é a que sobrevém na velhice. Quando as paixões cessam de nos repuxar e nos largam, acontece exatamente o que Sófocles disse: somos libertos de uma hoste de déspotas furiosos. (PLATÃO, 2007, p. 13)

Para Beauvoir, Platão tem tais ideias porque elas se coadunam com suas posições políticas. Afirma que, ao escrever *A república*, Platão nutria simpatia por Esparta, mas lamentava que essa escolhesse como magistrados os guerreiros e não os sábios, cujo conhecimento, na visão platônica, só começava a render frutos a partir dos cinquenta anos. Cícero não seria diferente e teria escrito *De senectude*, conforme Beauvoir, em um momento particularmente delicado em Roma, com o Senado enfraquecido: “Aos 63 anos, senador, ele compõe uma defesa da velhice para provar que a autoridade do Senado, há muito abalada, deve ser reforçada” (1990, p. 146).

O pensamento de Platão e Cícero influenciou as concepções predominantes acerca da velhice nos séculos que se seguiram. No século XIX, por exemplo, Arthur Schopenhauer defendia, em *Aforismos para a sabedoria na vida* (1964), posições semelhantes:

Costuma-se dizer que a mocidade é o tempo feliz da vida e a velhice o infeliz. Estaria certo, se as paixões nos trouxessem felicidade. Ora, a mocidade é por elas arrastada em todas as direções, com pouca alegria e muito sofrimento [...] Basta ponderar que todo prazer é de natureza negativa e a dor de natureza positiva, para compreender que as paixões não nos podem fazer felizes, não sendo, pois, de lamentar que a velhice se veja privada de certas fruições [...] Quem muito mais acertadamente considera a velhice é Platão, ao mostrar que esta finalmente liberta do instinto sexual, que até então nos inquietara incessantemente. Poder-se-ia até afirmar que as variadas e intermináveis fantasmagorias geradas por esse instinto, bem como as emoções delas decorrentes, mantêm o homem em um estado de contínua e branda loucura, enquanto permanece sob o império desse instinto ou desse diabo, que o mantém na possessão, de modo que só quando se extingue é que se torna inteiramente racional. (SCHOPENHAUER, 1964, p. 225-226)

Diferente de Cícero, Platão e Schopenhauer, Montaigne (século XVI) não via vantagens na velhice. “Admiro a posição de Montaigne que, desprezando todos os clichês, recusa-se a tomar qualquer mutilação como um progresso, e a considerar como um enriquecimento o simples acúmulo dos anos”, afirma Simone de Beauvoir (1990, p. 196). No volume III de seus *Ensaio*s, no capítulo dedicado ao arrependimento, o filósofo francês aborda a questão do envelhecimento:

Detesto esse arrependimento accidental que surge com a idade. Não sou da opinião desse autor antigo que era grato aos anos por o haverem livrado da volúpia. Eu nunca aceitarei de bom grado a impotência, por útil que me possa ser. [...] Nossos apetites se atenuam na velhice; profunda saciedade apodera-se de nós logo depois de satisfeitos; mas com isso nada tem a ver a consciência. O esgotamento e a prostração inspiram-nos uma virtude que não passa de cansaço e catarro. Não devemos

comover-nos demasiado com essas alterações naturais. A mocidade e o prazer não me impediram outrora de reconhecer o vício sob a máscara da volúpia; a falta de apetite, de que os anos são causa, não faz que desconheça a volúpia sob a máscara do vício. Embora já não me interesse pela coisa, julgo-a como se me interessasse. Encarando atentamente minha razão, acho que não mudou desde a idade em que somos mais propensos aos prazeres, a não ser que se tenha algo enfraquecido com a velhice. E não creio que a volúpia que ela hoje me proíbe em benefício da saúde física, os proibisse igualmente em proveito da saúde espiritual. Por isso não a valorizo exageradamente. Minhas tentações tão alquebradas andam e mortificadas, que não preciso opor-me a elas. Basta-me um sinal para afastá-las do meu caminho. Diante da minha antiga concupiscência, creio que resistiria hoje bem mais dificilmente, pois não creio que julgue melhor agora do que antes, nem mais sadiamente. (MONTAIGNE, 1984, p. 372-373)

Abrangente em seu estudo, Beauvoir enfatiza também quão pouco se fala da velhice da mulher e, não raro, quando isso ocorre, aborda-se o tema com jocosidade. Segundo a pensadora francesa, isso acontece porque a história é dominada pelos homens, e as mulheres, que até gozam de alguma autoridade na vida privada, são tratadas como eternas menores na vida pública:

Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade: torna-se um *monstrum* que suscita repulsa e até mesmo medo; do mesmo modo que para certos primitivos, ao cair fora da condição humana, a mulher assume um caráter sobrenatural: é uma mágica, uma feiticeira com poderes sobrenaturais. (BEAUVOIR, 1990, p. 152)

Em se tratando especificamente da sexualidade das mulheres velhas, Beauvoir argumenta que a pesquisa é ainda mais difícil, uma vez que os relatos praticamente inexistem. Não há, segundo a autora, “testemunho válido sobre a sexualidade das mulheres idosas”. O tema, alerta, “é ainda mais tabu do que a sexualidade dos velhos machos” (1990, p. 430). Para justificar suas observações, Beauvoir aponta as formas preconceituosas, por vezes grotescas e não raro impiedosas com as quais têm sido tratadas as mulheres à medida que envelhecem e perdem os encantos, prática que remonta à Antiguidade Clássica:

Os poetas latinos denunciaram com particular violência a feiúra da mulher velha. Horácio, nos *Épodos*, descreve com repugnância uma velha louca de amor, e também não é mais benevolente com a feiticeira Canídia. A aparência da mulher idosa é hedionda: “Teu dente é preto. Uma antiga velhice cava rugas em tua fronte... teus seios são flácidos como as mamas de uma jumenta.” (BEAUVOIR, 1990, p. 151)

À visão edificante de uma velhice sem sexo, Beauvoir contrapõe a certeza de que a sexualidade só desaparece com a morte. O indivíduo, afirma ela, tira de sua atividade sexual

gratificações de grande diversidade e de grande riqueza. Na cópula, explica Beauvoir, o sujeito tem uma relação narcísica consigo mesmo. Tem suas qualidades viris ou femininas afirmadas e se sente valorizado. Natural, portanto, que não aceite facilmente renunciar ao sexo: “Acontece que a preocupação com essa valorização comanda toda a vida amorosa; ela se torna um perpétuo projeto de sedução, uma constante afirmação de vigor viril, de encanto feminino: a exaltação da personagem que se decidiu representar” (1990, p. 392).

Para a autora, o evidente incômodo causado pela velhice, seja a própria, seja a dos outros, justificaria o fato de não existir uma história da velhice. Seria impossível fazê-la, afirma Beauvoir, porque “o velho enquanto categoria social, nunca interveio no percurso do mundo” (1990, p. 110). A francesa cita *Os moedeiros falsos* como exemplo do pouco interesse que os velhos têm provocado ao longo do tempo, situação constatada na literatura e confirmada na referida obra de Andre Gide, lançada em 1925. Na trama, La Pérouse explica:

Ouça, eu queria lhe perguntar uma coisa: por que os velhos raramente aparecem nos livros? ... Creio que o motivo é que os velhos não são capazes de escrever e que, quando se é moço, não se pensa neles. Um velho não interessa a mais ninguém... No entanto, há muita coisa interessante para dizer sobre eles. (GIDE, 1956, p.77)

A literatura daria pouca importância às pessoas idosas, conforme Beauvoir, porque, “em sua subjetividade, o velho não é um bom herói de romance; é acabado, estático, sem perspectiva, sem esperança; para ele, a sorte está lançada, a morte já o habita: nada do que lhe pode acontecer é, portanto, importante” (1990, p. 257).

Em sua conclusão, Beauvoir afirma que a velhice continua a despertar mais repugnância que a morte. Explica isso pelo fato de a morte transformar a vida, dando-lhe a dimensão do absoluto. Com a morte, a existência torna-se uma totalidade. Já na velhice, “o presente oblitera o passado”, mesmo que seja um presente melancólico e decadente. Para enfrentar isso, a escritora propõe o engajamento:

Para que a velhice não seja uma irrisória paródia de nossa existência anterior, só há uma solução – é continuar a perseguir fins que deem um sentido a nossa vida: dedicação a indivíduos, a coletividades, a causas, trabalho social ou político, intelectual, criador. Contrariamente ao que aconselham os moralistas, é preciso desejar conservar na última idade paixões fortes o bastante para evitar que façamos um retorno sobre nós mesmos. (BEAUVOIR, 1990, p. 661)

A obra de Beauvoir se insere em um período de grande efervescência cultural, o início dos anos 1970. A pílula anticoncepcional tinha apenas uma década e não se imaginava que em

um futuro próximo as medicações para a disfunção erétil, a exemplo do pioneiro Viagra, viriam apresentar solução para determinados tipos de impotência masculina. A época, entretanto, já era libertária, muito diferente portanto das décadas precedentes.

Se até meados do século XX a ficção haveria de fornecer argumentos a Beauvoir, o futuro apontaria mudanças, com o surgimento de velhos na condição de protagonistas. Em *Fantasma sai de cena* (2008), de Philip Roth, a personagem Nathan Zuckerman, aos setenta e um anos, impotente por conta de um câncer de próstata, se apaixona por uma mulher bem mais jovem. O conflito agora não é mais entre a moral vigente e o desejo, mas entre o desejo, que não cessa com a idade, e a impossibilidade de satisfazê-lo devido aos efeitos limitadores determinados por uma cirurgia. A ciência garantiu-lhe a vida, ainda que o preço, por vezes, pareça demasiado alto:

Resolvi minimizar a perda me esforçando para fazer de conta que o desejo havia diminuído naturalmente, até que entrei em contato, por menos de uma hora, com uma mulher bela, privilegiada, inteligente, tranquila, lânguida, de trinta e dois anos, cujos temores a tornavam sedutoramente vulnerável, e conheci a amarga sensação de desamparo de um velho que, sentindo-se provocado, morre de vontade de voltar a ser um homem inteiro (ROTH, 2008, p. 68-69).

Valsa para Bruno Stein (1998), de Charles Kiefer, *As avós* (2007), de Doris Lessing, e *Memórias de minhas putas tristes* (2005), de Gabriel García Márquez, são também exemplos de obras que abordam a sexualidade na velhice. Em *Valsa para Bruno Stein*, a personagem vive atormentada pelo desejo, recíproco, em relação à nora Olga. Em *As avós*, a culpa, que o conservadorismo religioso provoca em Bruno Stein, não existe nas amigas Roz e Lil. Na chegada da velhice, Roz é amante do filho de Lil e essa, por sua vez, se relaciona sexualmente com o filho de Roz. Já *Memórias de minhas putas tristes* narra o envolvimento de um homem de 90 anos com uma adolescente.

Não obstante a relevância das referidas obras, é *O amor nos tempos do cólera* um dos romances mais significativos sobre a sexualidade na velhice. Ao colocar dois idosos na condição de sujeitos desejantes e fazê-los, efetivamente, se relacionarem sexualmente, Gabriel García Márquez abriu uma outra perspectiva para o tema, rompendo com as concepções moralizantes que influenciavam inclusive a pesquisa científica, conforme é possível verificar nos estudos surgidos principalmente a partir do século XIX.

1.3.2 A velhice para a ciência

O enfoque filosófico acerca da velhice dominou até meados do século XIX, quando a modernidade científica começou a lançar suas luzes sobre a questão. O psicólogo argentino Ricardo Iacub, em seu livro *Erótica e velhice: perspectivas do ocidente*, de 2006, destaca perdas e ganhos nesse processo: se por um lado a velhice deixava de ser encarada somente pelo aspecto filosófico, o que significaria uma ampliação dos conceitos a respeito do tema, por outro ela passou a ser tratada quase que exclusivamente como doença. Segundo Iacub, o discurso médico acabou por tirar o conteúdo positivo do envelhecimento:

O vocabulário que se tornou frequente entre os médicos para designar a particularidade da velhice incluía termos como “debilitamento”, “alteração”, “atrofia”, “degeneração”, “lesão”, “esclerose”, “ulceração”. Também surgiu uma longa série de patologias, definidas pela idade, que recebiam o epíteto de “senis” como marca característica que as especificava: “arco senil”, “demência senil”, “psicose senil”, “gangrena senil”, “síncope senil” [...] Dessa maneira, os atributos ligados à sabedoria com os que havia sido revestida a imagem do velho se transformaram e surgiu um novo imaginário, no qual o corpo do ancião apareceu como uma curiosidade próxima ao monstruoso. (IACUB, 2007, p.71-72)

A reformulação operada por conta da medicalização da velhice determinou que ela passasse a ser encarada unicamente como resultado do que o indivíduo fez ao longo da vida. Se a vida havia sido de autocontrole, se poderia contar com uma velhice saudável. Do contrário, se teria um velho doente, conforme atesta Iacub: “A modalidade com que essa narrativa foi introduzida no plano religioso entendia a boa velhice como um prêmio ante uma vida virtuosa e a má como um castigo” (2007, p. 73).

Iacub observa que a mudança em relação à velhice a partir do século XIX sinaliza um súbito interesse pelo corpo e tem sua explicação na estrutura política e econômica da época. Com a crescente industrialização determinada pelo capitalismo moderno, o corpo passou a ser um bem utilizado no trabalho e, portanto, na obtenção de renda. Surgiram daí a consciência corporal, a higiene, a preocupação com o saneamento das cidades, com o adequado sepultamento dos cadáveres e inúmeras outras atitudes de caráter profilático.

Tais medidas voltadas à preocupação com o corpo vinham revestidas por um arcabouço de regras a fim de evitar os excessos. Nesse sentido, chama a atenção o discurso acerca da mulher velha, mais uma vez marcado pelo preconceito. Na mulher pós-menopausa

eram apontadas como características a virilização, tendência maior a neuroses e psicoses e até um súbito interesse erótico por outras mulheres. Ainda assim, considerava-se, de acordo com Iacub, que a sexualidade feminina desaparecia antes da masculina, não apenas pela determinação biológica do climatério e da menopausa, mas porque a velha, segundo Gregório Marañón (1930), citado por Iacub (2007, p. 81), “experimenta sua ruína física de maneira muito mais profunda e precoce que o homem que, mesmo nos limites da velhice, pode conservar uma aparência cotizável no tráfico amoroso”.

Data dessa época também o surgimento do termo gerontofilia, utilizado, conforme Iacub, em “referência aos jovens que desejam um velho, embora também apareça a ideia dos velhos que desejam um jovem” (2007, p. 83). Portanto, constata Iacub, com o discurso medicalizado do século XIX, a atração por alguém bem mais jovem ou bem mais velho entrava para a esfera do patológico; era uma perversão:

No repertório, comentário e nomeação de perversões sexuais humanas, o médico legista alemão Richard Von Krafft-Ebing (1840-1902) considerava que a gerontofilia era uma perversão ou degeneração psíquica, localizada entre a zoofilia, a homossexualidade e a pedofilia, ou seja, entre as variantes perversas segundo o objeto. (IACUB, 2007, p. 83)

Observa Iacub que todas as perversões sexuais acima citadas, incluindo a inclinação sexual por pessoas mais velhas ou mais novas, apresentavam em comum o fato de não terem como meta a procriação. Evidenciava-se, portanto, o peso dos conceitos religiosos sobre a ciência.

O panorama, ainda carregado de preconceito e influenciado por dogmas, daria origem, segundo Iacub, a muitas outras teorias sobre a velhice, entre elas a que defendia a abstinência como forma de preservar as forças; o uso de elementos associados à sexualidade, como ingestão de testículos, supondo que assim se resgataria a juventude; e a crença de que o indivíduo, na velhice, tenderia ao retorno ao estado inorgânico tornando-se, por isso, egoísta e narcisista. Sobre essa posição, o psicólogo destaca sua clara tendência evolucionista ao situar o velho “como um sujeito que se retira para dar passagem às gerações seguintes” (2007, p. 88). Conforme o teórico, dominando todo o discurso da época pairava a ideia, própria do desenvolvimentista século XIX, de que na velhice, cessada a capacidade reprodutiva, cessava também a utilidade da pessoa.

A partir de meados do século XX as mudanças operadas na sociedade acabaram por refletir-se no olhar lançado sobre o tema. Em 1948, o zoólogo norte-americano Alfred Kinsey publica sua pesquisa enfocando a sexualidade. A obra *Comportamento sexual no macho humano*, que ficou conhecida como Relatório Kinsey, continha 735 páginas, mas apenas três sobre a velhice. Segundo Kinsey (1949), citado por Iacub (2007, p. 136), “uma das causas da diminuição da atividade sexual era a declinação física e fisiológica, que gerava fadiga”. Além disso, apontava também como fator para a redução, “o tédio diante da repetição da mesma experiência”.

Já a dupla formada pelo médico William Masters e a psicóloga Virginia Johnson em *A incompetência sexual* (1979), lançado em 1970, dedica dois capítulos à sexualidade de homens e mulheres idosos. O estudo alerta para os preconceitos que cercam o sexo após os cinquenta anos e afirma que tanto homens quanto mulheres podem e devem manter suas atividades eróticas ao longo do processo de envelhecimento. Referindo-se especificamente às mulheres idosas, assegura:

Os falsos conceitos, as falácias, e até mesmo tabus dirigidos para a função sexual das mulheres que estão no período menopáusicos ou pós-menopáusicos são incontáveis. O conhecimento das variações naturais no ciclo sexual feminino, que surgem com o processo de envelhecimento, tem sido extremamente limitado [...] Devemos, com efeito, destruir o conceito de que as mulheres no grupo de idade entre 50 e 70 anos não só não têm interesse, como também não têm facilidade alguma para a expressão sexual ativa. Nada poderia estar mais longe da verdade do que a ideia frequentemente expressada de que as mulheres idosas não conservam um nível elevado de orientação sexual. (MASTERS; JOHNSON, 1979, p. 345-346)

Atualmente, ainda que perdurem estigmas, tem havido uma tendência a inserir os idosos em mais um dos muitos grupos que lutam por seus direitos e, dessa forma, lhes conceder autonomia para viver como melhor entenderem. Iacub cita como um dos fatores fundamentais a colaborar nesse novo olhar, o fato de a idade, na pós-modernidade, ter sido desconstruída. Segundo Xavier Gaullier (1999), citado por Iacub (2007, p. 120-121), “a sociedade se acostumou ao estudante de 70 anos, ao diretor de universidade de 30, ao prefeito de 25 anos, à avó de 35 anos, ao aposentado de 50, ao pai de 65 que tem um filho no jardim da infância. As normas e restrições relativas à idade perdem importância”.

O resultado desses olhares múltiplos é um processo: a velhice vem mudando nas últimas décadas, se prestando, inclusive, para discursos fáceis. O direito à sexualidade, por exemplo, tanto pode servir ao efetivo exercício da liberdade como a uma tirania. Julgada um

defeito pelo circo midiático que expõe modelos de velhos saudáveis, cheios de energia e de força, a velhice com suas mazelas naturais parece estar condenada. Ser velho continua sendo difícil, com a diferença de que, agora, há a alternativa de não sê-lo, de permanecer jovem à custa de cirurgias, academias, cursos de atualização, atividades múltiplas e outras tantas formas de negar a passagem do tempo.

As abordagens teóricas sobre o erotismo e a velhice apresentadas no presente capítulo serão utilizadas como base para a análise do romance *O amor nos tempos do cólera*. Entretanto, a fim de melhor subsidiar a compreensão da obra, optou-se por efetuar um estudo da produção literária e dos principais aspectos narrativos do autor da referida história, Gabriel García Márquez.

2 DO AUTOR E SUA OBRA

Dono de uma vasta obra literária, o colombiano Gabriel García Márquez é um dos principais escritores do chamado “boom” da literatura latino-americana. Embora seu primeiro romance tenha sido *A revoada* (*La hojarasca* ou *O enterro do diabo*)³, de 1955 – seguido de *Ninguém escreve ao coronel*, de 1957, e *A má hora* (*O veneno da madrugada*), de 1962 –, foi com *Cem anos de solidão*, de 1967, que ele se impôs no cenário literário mundial. A partir daí publicou, entre outros escritos: *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada*, de 1972; *Olhos de cão azul*, de 1974; *O outono do patriarca*, de 1975; *O relato de um naufrago*, de 1977; *Os funerais de Mamãe Grande*, de 1980; *Crônica de uma morte anunciada*, de 1981; *Cheiro de goiaba*, de 1982; *Textos do Caribe*, de 1984; *O amor nos tempos do cólera*, de 1985; *A aventura de Miguel Littín, clandestino no Chile*, de 1988; *O general em seu labirinto*, de 1989; *Entre amigos*, de 1990; *Doze contos peregrinos*, de 1992; *Do amor e outros demônios*, de 1994; *Notícia de um sequestro*, de 1996; *Viver para contar*; de 2003 e *Memórias de minhas putas tristes*, de 2005.

2.1 A sedução narrativa

Ao longo de sua trajetória, Gabriel García Márquez tem sido apontado, sobretudo, como o autor de *Cem anos de solidão*. Evidentemente, a obra do colombiano não pode ser resumida a esse romance, mas o fato é que *Cem anos de solidão* constitui um marco na trajetória de García Márquez e na história da literatura latino-americana.

Lançado em 1967, quando García Márquez era um quase desconhecido escritor colombiano de vendas inexpressivas, em pouco tempo *Cem anos de solidão* se transformou em sucesso entre leitores do mundo todo. Alçada à condição de *best-seller*, a obra teve o efeito de propagar não apenas o nome de seu autor, mas a utilização do realismo mágico.

³*La hojarasca* foi lançada inicialmente, no Brasil, sob o nome de *O enterro do diabo*. Posteriormente, a Editora Record, que publica as obras de Gabriel García Márquez no país, adotou a denominação *A revoada*. Atualmente, porém, voltou a utilizar o título *O enterro do diabo*.

Além disso, colaborou com a divulgação de outros escritores do continente, exercendo grande influência na consolidação do movimento que se convencionou denominar “boom da literatura latino-americana”.

O grande mérito do “boom”, conforme Eduardo F. Coutinho, em entrevista para IHU On-Line, foi ter revelado ao mundo uma outra forma de ser, ver e entender a América Latina. Explica o teórico, que a preocupação de García Márquez, em *Cem anos de solidão*, e que pode ser estendida a outros autores do “boom”, foi produzir uma obra que estivesse voltada para a realidade cultural latino-americana, marcando suas diferenças com relação à produção literária europeia e norte-americana que integravam o chamado cânone ocidental. Daí a sua crítica tão veemente à lógica racionalista, cartesiana, que ele considerava própria dos colonizadores europeus, e o uso do “realismo mágico” ou “maravilhoso”, que o escritor via como uma reação à tirania daquela lógica:

Sua preocupação era apreender a realidade em tantos de seus aspectos quanto possível, e a realidade latino-americana tinha para ele uma feição múltipla que incluía um lado lógico racionalista proveniente da colonização europeia, e um lado mítico-sacral, oriundo da tradição cultural indígena e dos africanos trazidos para o continente como escravos. Assim, em seus livros, encontramos lado a lado episódios que poderiam ser chamados de “realistas” no sentido tradicional do termo [...] e episódios que seriam vistos como mágicos. [...] O ponto fundamental é que García Márquez relata todos esses episódios tão distintos num mesmo tom, neutralizando a oposição tradicional entre “real” e “irreal”. Não é à toa que ele declarou em uma de suas entrevistas que levou dezesseis anos para escrever *Cem anos de solidão*, não pela narrativa em si, que ele já havia concebido de antemão, mas porque estava buscando o tom exato de narrar, tendo-o encontrado finalmente na maneira com que sua avó relatava episódios de caráter sobrenatural com a naturalidade de quem acreditava piamente em tudo. (COUTINHO, 2007)⁴

Esse processo narrativo, que não é exclusividade de García Márquez, e que ganhou o nome de fantástico, mágico ou maravilhoso, tem recebido críticas. Laura Hosiasson ressalta, em entrevista para IHU On-Line, que o realismo maravilhoso “é um conceito teoricamente muito problemático hoje em dia, como ferramenta efetiva para a análise literária” (2007)⁵. Trata-se, segundo ela, de formas de representação do real utilizadas na literatura há muito tempo. Por outro lado, como recurso para narrar, especificamente, a cultura do continente, seria, ainda conforme Hosiasson, uma proposta esgotada:

Se pensarmos no “realismo maravilhoso” como uma terminologia específica para falar de uma série de obras que se estruturaram em torno de uma vontade de

⁴ Sobre essa entrevista, consultar as *Referências* ao final deste trabalho.

⁵ Sobre essa entrevista, consultar as *Referências* ao final deste trabalho.

incorporação do “autóctone”, da identidade latino-americana dentro de um espectro universal, essa categoria serve. *Cem anos de solidão* é uma obra do “realismo maravilhoso”, assim como o é também *O reino deste mundo*, mas, embora a fórmula seja sedutora, ela se esgota com uma meia dúzia de livros. Ela se torna insuficiente para dar conta de outras obras do período, [...] em que a aparição de elementos cosmopolitas ou a carência do pitoresco já as lançam em outro âmbito de repercussões. (HOSIASSON, 2007)

As posições de Hosiasson confirmam o quanto o sucesso editorial de *Cem anos de solidão* e do realismo mágico influenciou escritores mundo afora. *A casa dos espíritos*, da chilena Isabel Allende, lançado em 1982, e *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo, de 1971, podem ser citadas como obras nas quais se adotou essa técnica narrativa que teve seu auge nas décadas de 1970 e 1980. Foi tão intensa a influência do mágico que, em meados da década de 1990, surgiu no continente um movimento inverso. Formado por escritores latino-americanos insatisfeitos com a rejeição de suas produções no mercado editorial norte-americano, por não serem elas fiéis à corrente do maravilhoso, eles passaram a contestar essa forma de literatura lançando, em 1996, uma antologia denominada *McOndo*, onde selecionam, conforme Laura Hosiasson, “unicamente aquelas obras sem nenhuma pretensão de identidade latino-americana nem de expedientes exóticos ou rurais” (2007). O objetivo seria, ainda conforme a estudiosa, ressaltar que “o rótulo do 'realismo maravilhoso' se transformou em possibilidade atrativa e eficiente de grandes sucessos editoriais. Mas no que diz respeito à compreensão de um sistema de literatura da região, esse rótulo fica longe de prestar algum serviço” (2007).

Para além do rótulo, *Cem anos de solidão* completou quarenta anos em 2007 com a estimativa, revelada pelo próprio autor, de cinquenta milhões de leitores em todo o mundo. As vendas extraordinárias não apenas abriram o mercado internacional para outros escritores latino-americanos, mas também criaram um problema para García Márquez. Em entrevista para a TV colombiana⁶, ele revelou a dificuldade em continuar escrevendo depois de um sucesso tão grande no qual, afirma, o mais surpreendido foi ele mesmo, e contou sua encruzilhada: se antes não vendera mais que mil exemplares de cada romance, no momento em que tinha milhões de leitores mundo afora percebeu que eram leitores apenas de *Cem anos de solidão* e que esperavam que seu próximo livro fosse escrito da mesma forma. Disposto a evitar a repetição, passou a fazer exercícios em busca de uma outra maneira de contar suas histórias. O resultado foi *O outono do patriarca* que, conforme o autor, causou uma desilusão

⁶ Sobre essa entrevista, consultar *Referências* ao final deste trabalho.

entre os leitores, por ocasião de seu lançamento, pois não era uma sequência da saga da família Buendía.

A força deste episódio é retomada em *Cheiro de goiaba* (1983), longa entrevista ao amigo Plinio Apuleyo Mendoza, lançada em 1982, na qual ele admite suas dificuldades em relação à obra que o tornou rico e mundialmente conhecido: “*Cem anos de solidão* esteve a ponto de me arrasar a vida. Depois de publicado, nada foi igual a antes [...]. A fama perturba o senso de realidade, quase tanto quando o poder” (1993, p. 70).

Márcia Hoppe Navarro, em IHU On-Line, analisa a posição de García Márquez, seu suposto desejo de querer negar *Cem anos de solidão* ao escrever *O outono do patriarca*, e detecta pontos em comum entre as duas obras, sobretudo quanto à temática, pois ambas tratam de poder e solidão na América Latina, condições que atingem tanto o patriarca, como o coronel Aureliano Buendía no romance anterior. Navarro destaca, também, o uso frequente do mágico, que retorna em *O outono do patriarca*, porém travestido em hipérboles, como é o caso do tempo de vida do ditador – entre 107 e 232 anos – e a venda do mar aos americanos, que o levam em pedaços, todos numerados. Outro ponto em comum, ressaltado por Márcia Hoppe Navarro, é o fato de que em ambas as obras se revela a alienação em relação à própria história – a perda da memória – porém com desfechos diversos. Em *Cem anos de solidão* o povo é destruído, enquanto em *O outono do patriarca* ele se torna autônomo. Para a estudiosa, a forma da narrativa, quase sem pontuação, pode ter sido a razão para a resistência inicial dos leitores, sobretudo por se tratar de uma leitura difícil. Navarro, entretanto, considera essa “fórmula”, que teria assustado parte dos leitores, perfeitamente adequada ao conteúdo: “A narração já exemplifica o narrado, pois já te coloca imediatamente frente a um poder absoluto, intransponível, que não apresenta brecha, nem mesmo a de pontuação” (2007)⁷.

A partir de *O outono do patriarca*, tomado aqui como um marco pós-*Cem anos de solidão*, a produção do escritor colombiano irá se diversificar e o realismo mágico, ainda que não desapareça por completo, tem seu peso reduzido nas obras subsequentes. Em *O amor nos tempos do cólera*, por exemplo, há apenas um episódio “fantástico” – a boneca preta que Fermina ganha e que começa a crescer inexplicavelmente. Em seu último livro, *Memórias de*

⁷Sobre essa entrevista, consultar as *Referências* ao final deste trabalho.

minhas putas tristes, não há passagens que remetam ao sobrenatural. Muito antes, aliás, em *Crônica de uma morte anunciada*, é a técnica narrativa que se sobressai: as muitas vezes que contam a mesma história, cada uma com o seu olhar, como se a cada capítulo o romance estivesse recomeçando.

García Márquez produz uma obra calcada no rompimento de dogmas oriundos da tradição europeia com o intuito de demarcar um espaço para a cultura do continente latino-americano. Realiza isso por meio de uma escritura com forte caráter regional e, ao mesmo tempo, capaz de ser universal e atrair leitores do mundo todo. Sua prosa, como observou Márcia Hoppe Navarro, referindo-se a *Cem anos de solidão*, pode, na maioria de suas histórias, “ser lida de várias maneiras, agradando desde os leitores mais simples, bem jovens às vezes, até os mais sofisticados, críticos literários com muita experiência nas costas e caminho andado” (2007).

Como se verá a seguir, para consumir esse processo de sedução do leitor, o escritor colombiano se utiliza, conforme apontam os críticos, de algumas técnicas conhecidas na literatura – o humor e a hipérbole, por exemplo – e acaba por produzir um texto de leitura agradável, relativamente fácil e que, no entanto, guarda em seu interior conteúdos densos e polêmicos.

2.2 Uma literatura a serviço da liberdade

Ángel Rama, no ensaio intitulado *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular*, de 1985, faz jus à interpretação ideológica do trabalho do escritor colombiano, a exemplo de Eduardo Coutinho, e, ao analisar *Cem anos de solidão*, sustenta que a literatura de García Márquez constitui um esforço de libertação: “Provavelmente poucas obras literárias tenham sido propostas com mais nítida intenção de manejar a liberdade a qual o ser humano aspira sem descanso” (2007)^{8 9}. Para realizar esse objetivo, o escritor colombiano se utiliza, na obra acima citada, de diversas técnicas, com destaque, ainda conforme Rama, para o mágico, o humor, o absurdo e a hipérbole.

⁸ “Probablemente pocas obras literarias hayan sido propuestas con más nítida intención de manejar la libertad a la cual sin pausa aspira el ser humano”.

⁹Sobre esse ensaio, consultar as *Referências* ao final deste trabalho.

O primeiro é a marca por meio da qual a obra e o próprio autor são reconhecidos até hoje e que teria como função primordial evidenciar o mundo para além do universo cartesiano da cultura dominante. Já o humor, o absurdo e a hipérbole, serviriam como forma de manifestar o mágico e, sobretudo, o erótico, principalmente em seus aspectos proibidos.

Acerca do humor, Ángel Rama frisa a tendência de García Márquez em utilizar, frequentemente, esse recurso narrativo que operaria, em sua escritura, como uma descarga diante de temas espinhosos e, conforme se ressaltou anteriormente, usualmente vinculados ao erótico:

Cada vez que se entra em águas perigosas, cada vez que se abordam situações que podem atingir os princípios morais, [...] o que vem a permitir o funcionamento é a descarga humorística. Ela realiza uma operação literária de legitimação do prazer que se encontra na evocação erótica e no excesso erótico. É o mesmo sistema e a mesma função que tem o chiste. [...] Impudente, obsceno, serve como clara e evidente descarga no campo da visão que todo o homem tem de sua libido. De outra maneira, essa descarga não poderia funcionar nem ser aceita por nenhum de nós, dado os tabus morais dentro dos quais nos movemos. Toda a sociedade está estabelecida sob um sistema de repressão. [...] Toda a sociedade, por estar reprimida, estabelece uma negativa a este impulso de desvelamento do mundo erótico em suas formas mais descontroladas. Somente a utilização do humor permite que esses elementos possam ser mencionados e utilizados. (RAMA, 2007)¹⁰

Da mesma forma, o absurdo, segundo Ángel Rama, teria, na literatura de García Márquez, o intuito de viabilizar uma liberação: “O absurdo, ao romper as conexões dos elementos de um discurso, ao estabelecer entre eles relações absolutamente inesperadas e, ademais, que destroem toda possível causalidade ou relação de causalidade, permite também esta liberação de conteúdo” (2007)¹¹.

A esses componentes, Rama acrescenta a hipérbole. Cita como exemplo o caso de

¹⁰“Cada vez que se entra en aguas riesgosas, cada vez que se entra en momentos que pueden tocar los principios morales, [...] lo que viene a permitir el funcionamiento es la descarga humorística. Ella realiza una operación literaria de legitimación del placer que se encuentra en la evocación erótica y en el exceso erótico. Es el mismo sistema y la misma función que tiene el chiste. [...] procaz, obsceno, sirve como clara y evidente descarga en el campo de la visión que tiene todo hombre de su libido. De otra manera, esta descarga no podría funcionar ni ser aceptada por ninguno de nosotros dado el encuadre de los tabúes morales dentro de los cuales nos movemos. Toda sociedad es una sociedad que está establecida bajo el sistema de la represión. [...] Toda sociedad por estar reprimida establece una negativa a este impulso de develación del mundo erótico en sus formas más desaforadas. Solamente el manejo de la comicidad permite que estos elementos puedan ser mencionados y utilizados por nosotros”.

¹¹ “El absurdo es un elemento que al romper las conexiones de los elementos de un discurso, al establecer entre ellos relaciones absolutamente inesperadas y además que destruyen toda posible causalidad o relación de causalidad, permite también esta liberación de contenido”.

Erêndira, personagem de *Cem anos de solidão* e que acabou originando, em 1972, a obra *A incrível história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada*. A jovem havia dormido sem apagar a vela e, por isso, a casa onde morava fora destruída pelo fogo. Sua avó, então, a leva de povoado em povoado, para que se prostitua e, assim, pague a moradia perdida. Ocorre que, conforme os cálculos de Erêndira, ainda faltam uns dez anos e setenta homens por noite para que consiga saldar a dívida, uma vez que tem também que pagar os gastos da viagem, a alimentação de ambas e ainda o salário dos índios que as acompanham. A respeito dessa narrativa, afirma Rama:

O sistema consiste em partir de uma situação que pertence a uma descrição da literatura que poderíamos chamar de descrição realista e que gradativamente, na medida em que é tornada rarefeita pelo exagero e levada por deformação e generalização a uma situação que limita com a comicidade, se liberta de qualquer possibilidade de conotação moral. (RAMA, 2007)¹²

Conforme se verá na análise da obra, mesmo em um romance mais realista como *O amor nos tempos do cólera*, a utilização do exagero como técnica narrativa é relativamente frequente. Alguns episódios envolvendo Florentino Ariza, como a ingestão de um vidro de perfume para sentir o gosto de Fermina Daza, ou mesmo os seus seiscentos e vinte e dois amores continuados, são hipérboles que reforçam, com inegável humor, a caracterização da personagem.

Observe-se que Rama analisa *Cem anos de solidão*. A técnica de elaboração, porém, se manifesta em outros romances, inclusive naqueles em que o mágico pouco aparece como são os casos de *Do amor e outros demônios*, o já comentado *O amor nos tempos do cólera* e *Memórias de minhas putas tristes*. Percebe-se a forte presença do erótico e, principalmente nas duas últimas obras citadas, do humor, o segundo sempre a serviço do primeiro, ou seja, sendo utilizado como forma de liberação.

Entre os “temas proibidos” que García Márquez não se furta de expor está, por exemplo, a questão do incesto, prática que Bataille destaca ser vetada em todas as sociedades humanas, embora a razão mais difundida, de cunho genético, a chamada teoria finalista, tenha aparecido, segundo Claude Lévi-Strauss (1949), citado por Bataille (1987, p. 188), apenas a

¹² “El sistema consiste en partir de una situación que pertenece a una literatura que podríamos llamar de descripción realista y que progresivamente, en la medida en que es enrarecida a través de la hipérbole y llevada por deformación y extensión a una situación que lida con los bordes de la comicidad, se descarga toda posibilidad de connotación moral”.

partir do século XVI. Em *Cem anos de solidão*, essa temática foi observada por Ángel Rama como um dos ingredientes da saga familiar. Argumenta o teórico que uma saga familiar deve conter tendências que se repetam em cada um de seus integrantes. Na obra supracitada, uma dessas tendências seria o fato de os homens terem um comportamento voltado para o mundo externo e as mulheres, pelo contrário, estarem sempre envolvidas com a vida privada, dentro de suas casas. Uma segunda tendência, aponta Rama, seria a relação incestuosa:

Queria citar outra característica muito específica da família promíscua e que não ocorre senão dentro da família promíscua: a relação incestuosa, a saber, o desejo do filho pela mãe. Trata-se de uma tendência claramente endógama que faz com que, neste tipo de família, a estrutura escassamente ética e escassamente limitada pelos tabus, permita que a relação interna se faça extraordinariamente dominante. (RAMA, 2007)¹³

Mais uma vez, embora Rama faça essa referência acerca de um romance em particular, constata-se que tal aspecto reaparece, por exemplo, em *Memórias de minhas putas tristes*, no vínculo entre um homem de noventa anos e uma jovem que poderia ser sua neta. Na narrativa, as referências ao desejo incestuoso são quase explícitas, pois a personagem do jornalista idoso, Mustio Collado, dá à menina o apelido de Delgadina. Alessandra Luiselli (2006) observa que esse é o nome da filha de um rei, desejada sexualmente pelo pai, em uma história popular que remonta à Idade Média e cujas variantes são encontradas hoje em diversos países de língua hispânica. No romance, Mustio canta para a menina adormecida a canção mexicana “La Delgadina”, de Oscar Chávez (1974), que aborda a mesma história medieval:

Assim, comecei a secá-la com a toalha enquanto cantava para ela em sussurros a canção de Delgadina, a filha mais nova do rei, requerida de amores pelo pai. À medida que a secava ela ia me mostrando os flancos suados ao compasso do meu canto: 'Delgadina, Delgadina, tu serás minha prenda amada'. Foi um prazer sem limites, pois ela tornava a suar por um lado quando eu acabava de secá-la pelo outro, para que a canção não terminasse nunca. No final, quando os criados do rei a encontraram morta de sede em sua cama, achei que minha menina estava a ponto de despertar ao escutar o nome. Então, essa era ela: Delgadina. (MÁRQUEZ, 2007, p.64)

A alusão confirma a tese de Ángel Rama quanto aos propósitos libertários do autor colombiano: em sua literatura, os desejos mais secretos encontram assento, ainda que transfigurados por técnicas narrativas que os tornam suportáveis, às vezes até imperceptíveis. Não por acaso, García Márquez costuma insistir em suas entrevistas que sempre escreve sobre

¹³“Quería citar otra muy característica y específica de la familia promiscua y que no da sino en el encierro de la familia promiscua: la relación incestuosa, a saber, el deseo de la madre por parte del hijo. Es, por lo tanto, una tendencia claramente endógama que hace que, en este tipo de familia, la estructura escasamente ética y escasamente comprimida y encuadrada por los tabúes, permita que la relación interna se haga extraordinariamente dominante”.

a realidade.

2.3 A polêmica da realidade

Ángel Rama detecta a existência de três tempos distintos em *Cem anos de solidão*: o tempo histórico (tempo partilhado em uma sociedade), o tempo mítico (um tempo fora do tempo) e o tempo biográfico. Acerca desse último, situa-o no aparecimento do Aureliano intelectual, a partir do capítulo dezessete:

Os quatro últimos capítulos da obra, do dezessete ao vinte, são capítulos nos quais encontramos um certo ar de autobiografia subreptícia ou de “memórias de minha vida juvenil” [...]. É fácil estabelecer certas associações com personagens conhecidos [...]. Aqui está a história da vida real do autor que reconverte o romance em uma autobiografia e a memórias. [...] situa o material em uma dimensão específica e especial do tempo, de maneira que somente se encontra seu verdadeiro significado na medida em que sejamos capazes de interrogar a vida particular, ou seja, a biografia de García Márquez. (RAMA, 2007)¹⁴

A constatação de Rama, de que os romances de García Márquez encerram informações que só se tornam compreensíveis à medida que se conhece a vida particular do escritor, reforça a afirmação do colombiano de que sua literatura é baseada no real. Tal posição, evidentemente, deve ser entendida com a devida mediação que o processo de apreensão da realidade e sua transfiguração por meio da ficção enseja. Mesmo assim, torna-se significativa tendo em vista o universo do criador de Macondo. Em *Cheiro de goiaba*, ao explicar sua posição acerca da imaginação e da invenção, García Márquez delimita esses aspectos dentro de seu processo criativo: “A imaginação é apenas um instrumento de elaboração da realidade. E a fantasia, ou seja, a invenção pura e simples, à Walt Disney, sem nenhum pé na realidade, é a coisa mais detestável que pode haver” (1983, p. 34). O resultado dessa convicção são obras nas quais ele transfigura as histórias de sua própria vida, de sua família e de seus amigos, mas, sobretudo, o período vivido na casa dos avós, até os oito anos de idade, na cidade de Aracataca, na região caribenha da Colômbia.

Em *Viver para contar* (2003), primeiro volume de suas memórias, ele precisa o

¹⁴ “Los cuatro últimos capítulos de la obra, del diecisiete al veinte, son capítulos en los cuales recuperamos un cierto aire de autobiografía subrepticia o de “memorias de mi vida juvenil” [...]. Es fácil establecer ciertas asociaciones con personajes conocidos [...]. Aquí está la historia de la vida del autor que reconvierte la novela a la autobiografía y a las memorias. [...] sitúa el material en una dimensión específica y especial del tiempo que sólo halla su verdadera clave en la medida en que seamos capaces de interrogar la vida particular, es decir, la biografía de García Márquez”.

momento em que essa literatura memorialística, e no entanto ficcional, se tornou clara em sua trajetória. Contava vinte e três anos incompletos, havia abandonado o curso de Direito para ser escritor e vivia modestamente como jornalista em Barranquilla enquanto buscava a técnica correta para elaborar um romance. Um dia, sua mãe vem do interior e pede que ele a acompanhe até Aracataca. Foi nessa viagem, de dentro do trem que os levava de Ciénaga a Aracataca, que ele reviu na única fazenda bananeira que ostentava uma denominação no portal – Fazenda Macondo – o nome que haveria de usar em três de seus romances, inclusive em *Cem anos de solidão*. Em seu relato autobiográfico, décadas depois, recorda também acerca dessa viagem que foi nesse percurso que percebeu a fonte de onde sairiam suas histórias:

Entre as numerosas viagens da minha vida, aquela foi decisiva porque me demonstrou na própria carne que o livro que eu vinha tentando escrever era pura invenção retórica sem nenhuma base em uma verdade poética. [...] O modelo da epopeia como a que eu sonhava não podia ser outro que o da minha própria família, que nunca foi protagonista e nem mesmo vítima de coisa alguma específica, e sim testemunha inútil e vítima de tudo. Comecei a escrever essa epopeia na mesma hora em que voltei, pois, para mim, elaborar com recursos artificiais não adiantava mais. O importante era a carga emocional que eu arrastava sem saber, e que tinha me esperado intacta na casa de meus avós. (MÁRQUEZ, 2003, p. 357)

O livro que ele tentava escrever, *La casa*, foi deixado de lado, dando lugar a *La hojarasca*, que viria a ser publicado quatro anos depois. *La hojarasca*, que em tradução literal quer dizer “folharada”, recebeu no Brasil o título de *A revoada* ou *O enterro do diabo*. Expressam-se já nessa obra as marcas memorialísticas que o perseguiriam nas escrituras seguintes. Várias personagens remetem à sua infância, inclusive os três narradores – menino, mãe e avô –, e a índia cujo nome é exatamente o mesmo daquela que trabalhava na casa de sua família, em Aracataca, e cujo “castelhano arrevesado” ele utilizaria nesse seu primeiro romance – Meme. Ao comentar acerca de *A revoada*, Gabriel García Márquez explica, em *Viver para contar*, que “logo na primeira linha tinha certeza que o novo livro deveria se apoiar nas recordações de um menino de sete anos sobrevivente da matança pública de 1928 na zona bananeira” (2003, p. 358). Mas descartou a ideia diante da convicção de que a personagem não teria recursos poéticos suficientes para contar o que ele pretendia e, depois de algum tempo, optou pelas três vozes; filho, mãe e avô narram a história a partir da morte de um médico que a comunidade odiava. A cidade já era Macondo e o título ele extraiu da forma desdenhosa com que sua avó denominava a agitação provocada em Aracataca pela vinda da *United Fruit Company*: *La hojarasca*. Acerca das personagens, também extraídas de sua própria vida, porém transformadas pela imaginação, o escritor explica em *Viver para contar*:

“O avô do romance não seria zoroastro como o meu, mas coxo; a mãe seria absorta, mas inteligente, como a minha; e o menino imóvel, assustado e pensativo, como sempre fui naquela idade. Não foi um achado de criança, nem nada parecido, mas apenas um recurso técnico” (2003, p. 358).

Na literatura de García Márquez, o espaço – o Caribe colombiano –, o tempo – séculos XIX e XX, sobretudo –, e as personagens, se repetem incessantemente. Macondo, por exemplo, aparece em *A revoada*, *Cem anos de solidão* e nos contos de *Os funerais de mamãe grande*. Há personagens, como Erêndira, citada anteriormente, que marcam presença em mais de uma obra. Há pessoas reais que sequer mudam de nome quando são utilizadas na ficção – caso da mulher do escritor, Mercedes, em *O amor nos tempos do cólera*¹⁵. Há ainda famílias – a do Marquês de Casaldueiro em *O amor nos tempos do cólera* e *Do amor e outros demônios* – que também retornam; tudo como se fosse um grande quebra-cabeças. O avô materno do escritor, Nicolás Márquez, por exemplo, inspirou a criação do avô de *A revoada*. Também foi com base em Nicolás que surgiu, em *Cem anos de solidão*, o coronel Aureliano Buendía, filho de José Arcádio e Úrsula Iguarán e irmão de Amaranta, que vai para a guerra e acaba seus dias trancado em casa fazendo peixinhos de ouro. A sentença que inicia o romance – “Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo” (1996, p. 7) – remete ao fato de García Márquez, ainda criança, ter sido levado pelo avô Nicolás para conhecer o gelo, na pequena Aracataca, conforme relata em *Viver para contar*. É também inspirada no avô a personagem de *Ninguém escreve ao coronel*. Nesse caso, García Márquez se utiliza de uma experiência familiar bem demarcada – Nicolás Márquez aguardou até a morte uma pensão do governo pela participação na guerra civil dos Mil Dias, e que jamais foi paga.

Situação semelhante, de utilização de pessoas reais na construção de figuras ficcionais, pode ser observada em *Crônica de uma morte anunciada*. A obra, marcada pela antecipação resumida de um ou mais episódios, para detalhá-los posteriormente, adotando, de certa forma, a técnica do jornalismo denominada *lead*, foi definida pelo próprio García Márquez, citado

¹⁵“Na povoação de Magangué, onde nasceu Mercedes, carregavam lenha para o resto da viagem” (2004, p. 424). A frase aparece no trecho, quase ao final do romance, que relata a viagem de Florentino Ariza e Fermina Daza. Em nenhum momento o narrador revela quem é Mercedes, mas o leitor que conhece um pouco da biografia de García Márquez sabe tratar-se de Mercedes Barcha Pardo, sua mulher.

por Jacques Joset (1987), como “falsa reportagem e falso romance ao mesmo tempo história falsa de um crime verdadeiro”. Refere-se, além da técnica jornalística empregada, ao fato de, em *Crônica de uma morte anunciada*, ter se baseado no assassinato de seu amigo Cayetano Gentile.

Ainda sobre o real, em *Viver para contar* García Márquez revela que a cena que inicia *O amor nos tempos do cólera* – o suicídio de Jeremiah de Saint-Amour – foi criada a partir de um fato vivido por ele, ainda criança, na companhia do avô. Em um domingo de Pentecostes, Nicolás perdeu a missa ao ser chamado pela polícia à casa de seu amigo e parceiro de partidas de xadrez, conhecido como “Belga” e fotógrafo de profissão, que havia se suicidado. O método utilizado no suicídio – fumigação de cianureto de ouro –, o filme assistido na véspera – *Nada de novo na frente ocidental* – e até o nome do cão que morre junto, Mister Woodrow Wilson, são exatamente os mesmos transfigurados na ficção, meio século depois.

Não se trata, entretanto, de uma mera transposição de pessoas reais para a condição de personagens ficcionais. O que ocorre em García Márquez é que as personagens são construídas como um caleidoscópio – unindo-se elementos de várias pessoas e cujo resultado, por sua harmonia e verossimilhança, surpreende: “Quase todos os meus personagens são como quebra-cabeças armados com peças de muitas pessoas diferentes e, é claro, que com peças de mim mesmo”, revela ele em *Cheiro de goiaba* (1993, p. 19). Assim, em *O amor nos tempos do cólera*, pode-se constatar que Florentino Ariza tem vários aspectos do pai do escritor – toca violino, é telegrafista, escreve cartas de amor e é filho natural de uma mãe solteira, por exemplo. Entretanto, o charme, a beleza, a virilidade e até o terno completo de linho branco de Juvenal Urbino, também remetem à figura do pai do escritor, conforme Gabriel García Márquez descreve na entrevista a Plinio Apulleyo Mendoza.

Especificamente sobre *O amor nos tempos do cólera*, trata-se quase predominantemente da história de amor dos pais de García Márquez. Inclusive alguns aspectos de Fermina Daza, suas raivas sem sentido, teriam sido extraídos do temperamento de Luiza Santiago, mãe do escritor, conforme ele deixa o leitor concluir em *Viver para contar*. Nessa autobiografia, ele relata que ouviu os fatos desse amor tantas vezes, e que seus pais os narravam, cada um, de forma tão apaixonada, que quando enfim decidiu usá-los, não conseguiu “distinguir os limites entre a vida e a poesia” (2003, p. 47).

Uma ficção baseada na realidade, que por sua vez é baseada em uma ficção. Assim pode ser definido o processo criativo de García Márquez, que produziu boa parte de suas histórias a partir das narrativas orais transmitidas pela família quando ele ainda era criança. Com o tempo, confessa, não consegue separar o que de fato ocorreu, aquilo que foi inventado por quem lhe contou a história e o que ele acrescentou ao recriar o episódio dentro da trama. Para ilustrar isso, cita em *Viver para contar* sua reação após conhecer Rioacha. Já era adulto, ainda um escritor iniciante, quando foi pela primeira vez à localidade onde seus avós haviam vivido. Ao chegar, descobre que a cidade que imaginava desde menino, não existia, A Rioacha que ele tinha diante dos olhos era totalmente diferente daquela que havia criado com base no que a família narrava. Ainda assim, continuou a vê-la como a supunha, e não como era de fato: “Agora que conheço Rioacha, não consigo visualizá-la tal como é, e sim como eu a havia construído pedra por pedra na minha imaginação” (2003, p. 61).

Em García Márquez, conforme já se citou, ocorre uma correlação, direta ou indireta, entre histórias e personagens de obras diferentes. É como se ele narrasse, sob ângulos diversos, ou acerca de pessoas diferentes, uma única saga. O escritor, inclusive, sintetiza esse pensamento na entrevista que deu origem a *Cheiro de goiaba*: “Em geral, um escritor só escreve um único livro, embora esse livro apareça em muitos tomos, com títulos diversos” (1983, p. 61). A afirmação refere-se sobretudo à temática predominante que, segundo o colombiano, seria, em sua escritura, a solidão. Guindado por essa temática, porém, o mundo caribenho de negros, índios, mestiços e brancos, em uma mistura de características próprias, está expresso. Para além das possíveis implicações de um tema recorrente, o que se constata em Gabriel García Márquez é que, ao invés de se repetir, suas obras se expandem em abordagens diversas e universais.

A escritura de Gabriel García Márquez é, portanto, a transposição de um universo pessoal marcado pelo fantástico, pelo erótico e pelo absurdo. Ao transfigurar o real em sua literatura, contando histórias como se estivesse na cozinha de sua casa em Aracataca, ele comunga com os leitores sentimentos que são de todos os seres, mesmo os mais secretos, e lhes oferece uma forma de expiação da culpa, uma forma de liberdade.

3 DO ROMANCE *O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA*

O amor nos tempos do cólera, de 1985, foi o primeiro romance de Gabriel García Márquez após o Prêmio Nobel de Literatura, em 1982. Quando de seu lançamento, o festejado autor colombiano contava com cinquenta e sete anos e, mais uma vez, lançava seu olhar sobre o universo latino-americano, mais destacadamente a cultura do Caribe, onde ele ambienta a história. A cidade na qual se passa a trama, embora não seja nominada na narrativa, apresenta muitos indícios de Cartagena das Índias, onde García Márquez viveu e trabalhou na juventude. Há vários elementos ao longo da obra que apontam para essa localidade na costa colombiana, dentre eles as referências a “seu comércio ter sido o mais próspero do Caribe no século XVIII, sobretudo graças ao privilégio ingrato de ser o maior mercado de escravos africanos nas Américas” (2004, p. 28), o que corresponde com os registros históricos; ou ainda pelo Convento de Santa Clara (2004, p. 141), ou o Portal dos Escrivães (2004, p. 129), ou a Baía das Ânimas (2004, p. 139), todos locais marcantes da cidade colombiana. Outro aspecto é o fato de, em mais de um momento, aparecer na história a figura de São Pedro Claver (2004, p. 92), padre da Companhia de Jesus, nascido em Barcelona, e também conhecido como São Pedro Claver de Cartagena das Índias, onde morou até morrer e se notabilizou na defesa dos escravos.

Dividido em seis capítulos sem títulos ou numerações, o romance tem como tempo histórico um período que vai de 1870 a 1925, aproximadamente. Nele, o narrador conta as vidas de três personagens – Fermina Daza, Juvenal Urbino e Florentino Ariza – e de como esse último esperou por ela durante mais de cinquenta anos. Florentino Ariza é um telegrafista pobre, de dezoito anos, que se apaixona pela bela Fermina, órfã de mãe e filha de um rico comerciante de mulas de negócios sombrios que sai do interior da Colômbia para garantir à menina um casamento exemplar. A paixão, mantida por meio de cartas, é proibida pelo pai da jovem que, ao descobrir o envolvimento da filha com um rapaz sem futuro, parte com ela para a “viagem do esquecimento” (2004, p. 107). Mas Florentino, com a providencial ajuda de uma rede de telegrafistas, mantém Fermina informada e dela recebe notícias ao longo de toda a viagem e nos dois anos em que a moça fica com as primas em uma pequena vila no interior

do país. Ao retornar, Fermina vem disposta a se casar, mesmo a contragosto do pai. No entanto, muda subitamente de ideia ao vê-lo pela primeira vez depois da longa separação. Cerca de dois anos depois, Fermina casa com um médico de família aristocrática, o doutor Juvenal Urbino. Florentino vai esperá-la por mais de meio século e só consegue novamente expressar seu amor no dia do enterro de Juvenal, que morre aos oitenta e um anos, ao cair de uma escada. A partir daí, o romance rompido há mais de cinquenta anos será retomado.

O amor nos tempos do cólera é uma obra que García Márquez elabora já na maturidade. Bem antes, aos vinte e sete anos, com *A revoada*, tentou contar a mesma história. Posteriormente percebeu, conforme relata em *Viver para contar*, que, naquela ocasião, ainda lhe faltava “aprender muito sobre a arte de escrever” (2003, p. 47). É, portanto, um escritor maduro que enfrenta o desafio de produzir uma escritura dedicada ao amor e ao erotismo. Nesse livro, as preocupações políticas e sociais, tão caras ao autor em romances anteriores como os já citados *Cem anos de solidão* e *O outono do patriarca*, recebem um tratamento diverso, menos evidente, provocando algumas críticas injustas como as de Jacques Gilard em *História da literatura hispanoamericana*:

As personagens de *O amor nos tempos do cólera* (1985) vivem sua vida sentimental pensando apenas nelas mesmas e em sua necessidade de felicidade, com uma sociedade *Belle Époque* como pano de fundo onde nada funciona bem, mas cujos problemas são relegados a um segundo plano. (2001, p. 105)¹⁶

A observação parece um tanto generalizadora, pois ignora o conteúdo social presente na narrativa. São exemplares as passagens que descrevem a decadência da cidade colonial, a pobreza do bairro dos escravos e a vida das prostitutas, por exemplo. Quanto às personagens, Juvenal Urbino, embora médico de ricos, era um homem à frente do seu tempo, com marcada atuação comunitária. O que parece ocorrer é que, às vezes, o crítico analisa o passado com os olhos do presente, o que acaba por provocar equívocos.

O tema central, evidentemente, é um amor que demora meio século para se realizar, mas a questão do tempo e, como consequência, do envelhecimento, constitui um fio condutor para a narrativa. Como técnica, o autor se utiliza, entre outros, do recurso da anacronia¹⁷.

¹⁶“Los personajes de *El amor en los tiempos del colera* (1985) viven su vida sentimental sólo en ellos mismos y en su necesidad de felicidad, con una sociedad *Belle Époque* como telón de fondo donde nada funciona bien pero cuyos problemas son relegados a un segundo plano”.

¹⁷Segundo Gérard Genette (s.d., p. 34), anacronia designa as “diferentes formas de discordância entre a ordem da história e da narrativa”.

Inicialmente, o narrador apresenta as personagens velhas, e conta o dia em que ocorre o suicídio de Jeremiah de Saint-Amour e no qual o doutor Juvenal Urbino morre ao cair de uma escada. Ao fim do primeiro capítulo, quando Florentino Ariza se declara a Fermina Daza depois de meio século de espera, a história recua, ocorrendo então a analepse¹⁸. Dessa forma, o narrador manipula o tempo a fim de adequá-lo ao seu objetivo de enfatizar determinado aspecto da trama. Ao iniciar o romance quase no seu final, Gabriel García Márquez revela a dimensão desse amor de meio século e a magnitude da grande espera. Além disso, há outras questões demarcadas nessas primeiras páginas – a velhice das personagens, o medo da morte e a permanência ou negação do desejo e da sexualidade – que reforçam a importância desse capítulo “futuro” na diegese do romance.

Adotando-se como foco a temática do erotismo, a análise do romance será dividida em quatro partes: a primeira aborda as relações entre o erotismo e o suicídio de Jeremiah de Saint-Amour, episódio que inicia a história. A seguir, será focalizado o casamento cinquentenário de Fermina Daza e Juvenal Urbino e as formas como o erótico se manifesta nessa relação. A terceira parte recai sobre a personagem mais comprometida com as manifestações do erotismo em toda a narrativa: Florentino Ariza. Na última parte, o objeto de análise passa a ser o vínculo de Florentino e Fermina já idosos. Em cada um desses tópicos, o erotismo se manifesta de formas diferentes: o medo da velhice; a rotina a comprometer o desejo; a sedução donjuanesca; a paixão e o prazer ao fim da vida.

3.1 O erotismo no suicídio de Jeremiah de Saint-Amour

O suicídio de Jeremiah de Saint-Amour marca o início de *O amor nos tempos do cólera*. Saint-Amour, um fotógrafo de crianças, inválido, chegara à cidade anos antes com a fama de herói nas guerras de independência em algum país da América Central. No dia de seu suicídio, seu melhor amigo e parceiro de partidas de xadrez, o médico Juvenal Urbino, descobre na carta de despedida que Saint-Amour se matara porque não queria ser velho. Havia tomado a decisão de acabar com a própria vida quando chegasse aos sessenta anos, e comunicado o fato à mulher que amava. Na carta, Saint-Amour não revela apenas seu horror à

¹⁸Prolepse, conforme Gérard Genette (s.d., p. 38), é toda a manobra utilizada na narrativa para “contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior”; e analepse “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está”.

velhice: confessa ao amigo que mentira sobre quase tudo. Não era herói de guerra, mas fugitivo de uma prisão de Caiena, na Guiana Francesa, para onde fora mandado após cometer um crime atroz, nunca revelado no romance. Além disso, contrariando a opinião geral, de que não tinha condições para o sexo, devido a visíveis deformações físicas que não são detalhadas no romance, mantinha uma amante às escondidas.

Observa-se a técnica de García Márquez que inicia uma obra sobre um amor que sobrevive ao tempo e se consuma apenas na velhice com uma personagem que prefere morrer a ficar velha. Dessa forma, o suicídio de Jeremiah de Saint-Amour configura uma espécie de contraste frente a tudo que o romance vai apresentar ao leitor. Ao final, quando Florentino Ariza e Fermina Daza se encontram, o círculo iniciado com o suicídio do fotógrafo se fechará.

Michael Palencia-Roth, em seu artigo intitulado *La primera novela de García Márquez después del Nobel (1987)*¹⁹, defende que o episódio do suicídio é de pouca importância para a história de *O amor nos tempos do cólera*. Prefere considerá-lo um defeito do romance em uma tradição do autor que começou várias de suas obras com o resgate da memória e a morte. Palencia-Roth, que é professor de Literatura Comparada da Universidade de Illinois, cita para justificar sua posição o fato de Márquez ter iniciado dessa forma o clássico *Cem anos de solidão*, com o coronel Aureliano Buendía, diante do pelotão de fuzilamento, lembrando o dia em que seu pai o levou para conhecer o gelo; ou *Crônica de uma morte anunciada*, que em sua primeira página conta um sonho que Santiago Nasar tivera no dia em que foi morto, e que o narrador ouve da mãe do amigo, vinte e sete anos depois; e de ter usado recurso literário semelhante em *O outono do patriarca* e *O enterro do diabo*.

Conforme Palencia-Roth, o fato de a personagem de Jeremiah desaparecer da trama para jamais ser citada novamente, seria uma das evidências de que o episódio é um dos defeitos do romance que começaria mal, mas cujo autor, “felizmente, ao cabo de algumas páginas [...] encontra a voz narrativa apropriada a sua história e acaba por escrever um livro de grande beleza, tanto de estilo como de pensamento; um romance repleto de ternura, de profundidade humana” (1987)²⁰.

¹⁹Sobre esse ensaio, consultar as *Referências* ao final deste trabalho.

²⁰“Afortunadamente, al cabo de algunas páginas, [...] encuentra la voz narrativa apropiada a su historia y termina por escribir un libro de gran belleza, tanto de estilo como de pensamiento; una novela llena de ternura, de profundidad humana”.

O caráter dispensável atribuído por Palencia-Roth ao suicídio de Jeremiah de Saint-Amour não é compartilhado nessa dissertação. Pelo contrário, parte-se da premissa de que ele está perfeitamente encaixado na estrutura do romance e é fundamental em sua diegese. A opção do fotógrafo pela morte diante da iminência da velhice funciona como elemento definidor do que o livro vai apresentar: o peso do tempo ao longo da trajetória das personagens, e a forma como elas resolvem o conflito que Saint-Amour não resolveu. Por meio do suicídio de Saint-Amour, o narrador oferece ao leitor uma densa possibilidade de ele compreender a história. O fotógrafo, embora morto, continua vivo ao longo da trama, comunicando o significado de sua desistência. Marcimedes Martins da Silva, em sua dissertação de Mestrado em Psicologia Social pela PUC-SP (1992)²¹, onde analisa bilhetes deixados por suicidas, afirma ser o ato suicida “um signo de comunicação por excelência”, capaz portanto de manter vivo na sociedade o indivíduo que se mata.

A personagem de Jeremiah de Saint-Amour, longe de ser desnecessária, é a antítese de Juvenal Urbino e também um contraponto em relação às outras duas personagens centrais – Florentino Ariza e Fermina Daza, como vai reconhecer Palencia-Roth no mesmo artigo. Ainda que Jeremiah de Saint-Amour não mais retorne ao longo da narrativa, ao final esse contraste fica mais evidente. Nas últimas páginas, a questão que assombra durante toda a história – a morte sempre espreitando a vida – será retomada.

Começa-se, portanto, com uma morte. Uma morte que parece por amor e que, na verdade, é uma morte apesar do amor. Afinal, “Saint-Amour amava a vida com uma paixão sem sentido, amava o mar e o amor, amava seu cachorro e ela”, mas “à medida que a data se aproximava, ia sucumbindo ao desespero, como se sua morte não tivesse sido uma decisão própria e sim um destino inexorável” (2004, p. 25). Às portas da velhice, a personagem prefere morrer.

Simone de Beauvoir afirma que na velhice “o presente é uma degradação, ou mesmo um desmentido daquilo que foi” (1990, p. 660). Jeremiah de Saint-Amour comprovaria essa angústia ao preferir morrer a envelhecer, e a visão da velhice em seu amigo Juvenal Urbino, assim como em todos os velhos, reforça nele tal determinação. Jeremiah vê no doutor Juvenal a decadência que tanto teme, a degradação que todos temem, conforme Beauvoir:

²¹Sobre essa dissertação, consultar as *Referências* ao final deste trabalho.

Para cada indivíduo, a velhice acarreta uma degradação que ele teme. Ela contradiz o ideal viril ou feminino adotado pelos jovens e pelos adultos. A atitude espontânea é a de recusá-la, uma vez que se define pela impotência, pela feiúra, pela doença. A velhice dos outros inspira também um repulsa imediata. Essa reação elementar subsiste mesmo quando os costumes a reprovam. (BEAUVOIR, 1990, p. 51)

A degradação que Saint-Amour teme e que Beauvoir afirma causar repulsa, é a lembrança da morte próxima. Não por acaso, conforme abordado na parte teórica deste estudo, a melhor aceitação da velhice nas últimas décadas veio acompanhada de um culto ao corpo que busca transformar o idoso em uma criatura sem idade. Não se trata, ao que parece, de uma aceitação real, mas de um recurso para suportar a própria velhice e a alheia, sem que ela lembre sempre o perecimento inevitável.

Uma das inovações de *O amor nos tempos do cólera* é abordar o erotismo na velhice. Embora nas últimas décadas o discurso tenha se orientado no sentido de admitir o direito dos velhos à sua sexualidade, é necessário salientar que essa aceitação é parcial, quando não enganosa. Ricardo Iacub argumenta que ainda hoje “as políticas de deserrotização da velhice têm produzido a transformação do gozo sensual em pura ternura e carinho, sem outra finalidade” (2007, p. 16). Registra, porém, que há um outro lado, uma outra perspectiva: a defesa de um envelhecimento ativo e a desconstrução das noções de gênero e de idade. De certo modo, vai na mesma linha de Maffesoli (2005), que estende a todos o direito ao dispêndio e também à construção do próprio corpo, com vistas ao prazer, seja em que idade for. Constata-se, contudo, que essa possibilidade de se reconstruir tem contribuído na permanência do preconceito. Uma vez que o maior valor da sociedade moderna e hedonista parece ser a juventude, adiar a aparência senil tem sido a meta perseguida por milhões de pessoas. Dessa forma, a extensão do direito à sexualidade aos idosos é uma falácia, pois é uma sexualidade aceita apenas para aqueles que parecem mais jovens do que são.

No medo da velhice em Jeremiah de Saint-Amour não há apenas o lado visível, a degenerescência física. A ameaça da impotência constitui seu maior temor. A possível perda da virilidade, para um homem que mantinha uma vida sexual ativa contrariando a crença geral a seu respeito, e a mantinha a custo de artifícios de sedução que o doutor Juvenal sequer compreende, foi a razão mais forte para o suicídio. Não por acaso ele comunica à amante a decisão de matar-se justamente quando os dois haviam acabado de fazer amor. É depois do êxtase que o fantasma de uma velhice sem sexo o assombra.

Saint-Amour, como se depreende das revelações deixadas na carta ao doutor Juvenal Urbino, dava à sua vida erótica um *status* de culto: a amante e sua própria capacidade sexual mantidas em segredo em uma sociedade que valorizava os feitos libidinais dos homens; os estratagemas para perpetuar a atração como irem ao cinema separados e sentarem longe um do outro; a inexistência de um compromisso verbal em uma relação onde tudo era possível, embora no fundo ambos soubessem que se pertenciam sem que precisassem dizer, conforme se constata no trecho abaixo, quando o doutor Juvenal Urbino, instado pela carta deixada pelo suicida, vai no antigo bairro dos escravos conversar com a amante do amigo:

O doutor Urbino [...] observou seu luto intenso, a dignidade da sua angústia, e então compreendeu que aquela era uma visita inútil, porque ela sabia melhor do que ele tudo quanto estava dito e justificado na carta póstuma de Jeremiah de Saint-Amour. Assim era. Ela o havia acompanhado até muito poucas horas antes da morte, como o havia acompanhado durante meia vida com uma devoção e uma ternura submissa que se pareciam demais com o amor, e sem que ninguém o soubesse [...] Tinham se conhecido numa hospedaria de viandantes de Port-au-Prince, onde ela nascera e ele havia passado seus primeiros tempos de fugitivo, e o acompanhara até aqui um ano depois para uma visita breve, embora ambos soubessem sem discutir o assunto que vinha para todo o sempre. (MÁRQUEZ, 2004, p. 22-23)

O erotismo “é definido pelo secreto” (1987, p. 234), argumenta Bataille, pois só é acessível quando se deixa o mundo em que se está “para buscar abrigo na solidão” (1987, p. 235). A experiência erótica, portanto, sempre permanece para os homens como um acontecimento um tanto estranho, fora da vida presente e cotidiana e que pode ser alcançado por meio do silêncio, do não-dito, do não-revelado.

Jeremiah de Saint-Amour exemplifica essa experiência vivida no silêncio, na falta. Está, portanto, voltado ao erótico. Bataille entende que o desejo de transgredir faz parte do homem, pois por meio da transgressão, o ser atinge a continuidade perdida e sempre desejada. Saint-Amour era essencialmente um transgressor e, quanto mais aparentava aos amigos e à conservadora sociedade do início do século XX, ser um homem laborioso, provavelmente mais transgressor se tornava. Utilizando-se dos dois pilares do pensamento de Bataille, pode-se dizer que Saint-Amour ora suportava a condição de ser descontínuo levando a vida no mundo do trabalho e da conduta sexual subordinada a regras, ora experienciava intensamente a sensação de continuidade por meio de sua relação com a amante, o sexo e o prazer: interdito no papel de pacato fotógrafo de crianças; transgressor como o homem que cometera um assassinato, comera carne humana, mentira e vivera um relacionamento secreto com sua amante haitiana.

Para o par amoroso, a opção pelo segredo era absolutamente consciente. Como ela revela ao doutor Urbino, o amor na clandestinidade era o gosto do fotógrafo e, de certa forma, era também o dela:

Além disso, a clandestinidade compartilhada com um homem que nunca tinha sido seu por completo, e na qual mais de uma vez conheceram a explosão instantânea da felicidade, não lhe pareceu uma condição indesejável. Ao contrário: a vida lhe havia demonstrado que talvez fosse exemplar. (MÁRQUEZ, 2004, p. 23)

Há na figura de Jeremiah de Saint-Amour e, por adesão, na de sua amante haitiana, um exemplo de relacionamento erótico capaz de manter a chama do desejo: para além do momento sexual, um nunca é totalmente do outro; a porta está sempre aberta e, mesmo que a ocorrência de outros vínculos não se confirme na narrativa, a possibilidade já é suficiente para manter ambos presos ao imponderável. Estruturar essa parceria longe do peso da convivência social, por meio da clandestinidade, é também fundamental. Com esse conjunto de regras claras, embora nunca ditas – e o não dizer também faz parte do “segredo” – o casal, a cada novo encontro, realiza a fusão erótica, rompe com o isolamento do ser, para viver, por instantes, a continuidade perdida: “Para além de ti, para além de mim, pelo corpo, no corpo, para além do corpo, nós queremos ver qualquer coisa. Esta qualquer coisa é o fascínio erótico, o que me tira para fora de mim e me leva para ti, o que me faz ir para além de ti” (PAZ, 1994, p. 27).

O suicídio de Saint-amour é o episódio mais desconcertante da trama, embora como se frisou anteriormente, essencial. Marcimedes Martins da Silva sustenta em sua dissertação o caráter político de quem tira a própria vida:

O suicídio é um gesto de comunicação social que muda o “status” do sujeito através de um ritual de passagem e metamorfose – o suicidando é agregado à sociedade após o gesto suicida no papel de suicidado. O suicídio é um signo que seduz a pessoa, a qual mantém com ele um vínculo emocional, substituindo, em última instância, outros signos – morte e vida [...] O suicidado recupera a imagem do homem ativo, dono da própria vida e capaz de influenciar a realidade. (SILVA, 1992)

Tomado como signo, como mensagem, o suicídio de Jeremiah de Saint-Amour comunica o peso da velhice. Ele não se mata porque está infeliz e, sim, porque tem medo de que sua felicidade acabe. A felicidade, como se constata, não bastou, pois o espectro da velhice estava ali, em cada idoso que ele via, a confirmar que no futuro todo o prazer estaria fadado ao desaparecimento. A morte, portanto, lhe pareceu a melhor saída. Mais que isso, a morte começou a ser um desejo inadiável. Aqui, não a morte simbólica, a do clímax erótico,

mas a real, o fim do corpo. A outra morte, aquela que, conforme Bataille, se atinge pelo erotismo, Saint-Amour conhecia bem. Restava agora conhecer o fim absoluto, a continuidade afinal restabelecida para sempre.

Há um certo gozo na decisão de Jeremiah de Saint-Amour, que consegue levar às últimas consequências o que Bataille denomina de horror e fascínio da morte. Constantemente em busca da completude, os seres, segundo o pensador francês, só a alcançam pelo sexo e pela morte. O primeiro, um fugaz instante de continuidade para, logo a seguir, tudo voltar ao que era antes. Já o segundo, a dissolução total, a continuidade absoluta. É por isso que a morte, mesmo quando horroriza, também fascina.

Bataille, para quem “o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte” (1987, p. 39), considera o sexo sempre violento. A morte, segundo ele, sempre espreita a relação erótica e se, na maioria das vezes, ela é apenas pressentida, pode ocorrer que não o seja. Sade seria, conforme o teórico francês, um exemplo de literatura que enfrenta de forma explícita essa questão. Em Sade há muito sangue, estupros, incestos, assassinios. Sade leva ao extremo a violência do erotismo que subsiste em todo o ser, mas que o interdito limita.

Além de funcionar como uma espécie de chave para a compreensão do romance, o episódio do suicídio de Jeremiah de Saint-Amour constitui na narrativa o momento em que o leitor é apresentado à primeira personagem do triângulo amoroso, o doutor Juvenal Urbino. Chamado à casa de seu parceiro de xadrez, a descrição detalhada do doutor Juvenal, seu aspecto físico, seu caráter, suas posições ideológicas, suas idiossincrasias e sua condição de homem influente na decadente sociedade do Caribe colombiano, invadem o texto. Por meio de Juvenal e Jeremiah, o caleidoscópio de *O amor nos tempos do cólera* começa a formar suas imagens.

3.2 O erotismo no casamento de Juvenal Urbino e Fermina Daza

Aos oitenta e um anos e ainda influente na vida de sua cidade, Juvenal lembra pouco o homem que fora na juventude. Está quase surdo, dorme em público, luta contra a falta de memória anotando tudo em papezinhos que acaba por confundir nos bolsos e na maleta de

médico. Há muito só lhe dão os casos perdidos, mas isso não o impede de continuar visitando seus pacientes em casa, e de ainda dar aulas, de segunda a sábado, na Escola de Medicina. Ficara famoso quando jovem, ao retornar do curso na Europa e debelar uma epidemia de cólera, a exemplo do que fizera seu pai, também médico, décadas antes. Casado com Fermina Daza há mais de cinquenta anos, dedica sua vida à família e às causas sociais, além de militar ativamente na igreja. É o tipo de homem que acredita no alívio do espírito após uma confissão e forma, dentro da obra, uma antítese à personagem do amigo Jeremiah. Ao contrário deste, a quem a velhice assombrava, Juvenal vive apaziguado com o que o narrador denomina de “extinção lenta e piedosa do apetite venéreo” (2004, p. 57), corroborando com a opinião de Cícero na obra clássica *Da velhice*:

Sófocles disse muito bem quando, alguém lhe perguntando, estando ele já enfraquecido pela idade, se ainda gozava dos prazeres de Vênus, respondeu: “Que os deuses me concedam coisa melhor! Deles fugi de boa mente, como de um senhor selvagem e furioso.” Pois carecer é talvez odioso e desagradável aos que desejam tais coisas; mas para aqueles que estão saciados e fartos, carecer é mais agradável que gozar. Contudo, não carece o que não deseja: pretendo que a ausência do desejo vale mais que o gozo. (CÍCERO, 1964, p. 71)

A paz sexual do doutor Juvenal Urbino, a exemplo de Cícero, não é necessariamente um consolo embora o narrador use esse termo. Ao homem, na vida sexual, cabe o papel de ativo. Ao contrário da mulher, que pode fingir, ou ignorar, o homem não tem como disfarçar suas intenções, pois sua anatomia visível o coloca na condição não apenas de potente, mas também de frágil. Não parece, portanto, descabido, considerar que a velhice represente para um número significativo de homens o fim da ditadura da performance, sobretudo entre os machos latinos em que isso tem sido tão exaltado.

Acrescente-se a esse aspecto o fato de que Juvenal é cristão e, para o cristianismo, o que se espera do idoso é que desloque o desejo para a esfera do proibido. Bataille afirma que todo o erotismo é sagrado, pois tanto a experiência erótica quanto a religiosa têm o poder de levar o ser da descontinuidade à continuidade, da solidão ao êxtase. Coube ao cristianismo, entretanto, permitir ao interdito reinar de forma absoluta. Recordando um pouco do que foi exposto no primeiro capítulo, os interditos, conforme Bataille, têm como função frear o dispêndio, a sexualidade sem limites e a violência. São, portanto, construtores de sociedades civilizadas. Como já foi salientado, da tensão entre interdito e transgressão nasce o erotismo, que se manifesta de três formas – o erotismo dos corpos, o dos coração e o sagrado. Para que eles ocorram, os interditos precisam ser transgredidos. Para Juvenal Urbino, entretanto, essa

possibilidade é limitada.

Juvenal Urbino é uma personagem acosada pelas normas cristãs que limitam a sexualidade ao casamento e à reprodução, e a condenam na velhice. Ocorre que ele é tão obediente às regras religiosas que se torna impossível situar, no campo da sexualidade, o que seria forçado e o que seria natural em sua conduta. Na verdade, tudo parece natural, razão pela qual, fora da órbita do erótico, ele tem em relação ao envelhecimento uma visão completamente diferente:

Não fosse o que era em essência, um cristão à moda antiga, talvez tivesse ficado de acordo com Jeremiah de Saint-Amour em que a velhice era um estado indecente que devia ser detido a tempo [...] Aos oitenta e um anos tinha bastante lucidez para perceber que estava preso a este mundo por uns fiapos tênues que podiam se romper sem dor com uma simples mudança de posição durante o sono, e se fazia o possível para preservá-los era pelo terror de não encontrar Deus na escuridão da morte. (MÁRQUEZ, 2004, p. 56-57)

Quando surgira na vida de Fermina Daza, no auge de seus vinte e oito anos, era o mais cobiçado dos solteiros de seu meio e disputado pelas moças em rifas secretas. Em Paris, havia se divertido como se esperava de um jovem rico e sem compromissos, mas ao retornar para o seu Caribe, chocado com a decadência da cidade, concentrara todas as suas forças para tirá-la do atraso. É, portanto, esse misto de homem voltado às causas públicas e jovem sedutor que encontraria uma Fermina pouco interessada em seus galanteios. Apenas quando percebe que o rapaz também impressiona sua prima Hildebranda, que ela acaba por se render. A atitude diz mais de Fermina do que de Juvenal Urbino, a qual é, antes de tudo, descrita como uma mulher prática ou, como sintetiza o narrador no primeiro momento que a cita na obra, “uma mulher com os pés bem plantados na terra” (2004, p. 29).

O olhar do narrador sobre a personagem feminina mais importante da trama constitui boa parte de seu poder de sedução. Fermina não é só belíssima com seu andar de corça e olhos lanceolados – ela é inatingível. Verifica-se que, mesmo quando se entrega, mantém a aura de mulher que jamais se deixa possuir completamente. Há também o mistério, pois embora pareça simples com seus ares de moça do interior, a narrativa deixa margem para dúvidas acerca do que ela realmente sente. Daniel Sibony em *Sedução: o amor inconsciente*, de 1983, aborda o fascínio que exercem sobre os outros esses seres “que parecem bastar-se, indiferentes a seu encanto e à atração que inspiram” (1991, p. 67). Como a definir Fermina, refere-se às mulheres “narcísicas e belas [...] que exercem uma fascinação tão mais intensa

quanto mais são insensíveis a ela [...]. Os homens postam-se em adoração diante delas por encontrarem nelas o narcisismo que não têm – eles, cujo narcisismo se desfez em pedaços diante daquele esplendor auto-suficiente” (1991, p. 68).

A indiferença de Fermina evidencia-se em sua decisão de casar apenas por que estava chegando aos vinte e um anos e esse era o prazo que havia se dado para seguir o caminho natural a uma jovem de sua época. Não o amava, mas seu senso prático a leva a escolhê-lo uma vez que ele é o marido que seu pai pediu e que toda as moças queriam. O doutor, sem dúvida, estava tomado pelo desejo. Acerca de Fermina, entretanto, isso nunca fica claro.

Bataille considera que esquivar-se, fingir desinteresse, faz parte do jogo de sedução feminino. Afirma o teórico que “em princípio, um homem pode tanto ser o objeto do desejo de uma mulher, quanto uma mulher ser o objeto de desejo de um homem. Entretanto, o passo inicial da vida sexual é mais frequentemente a procura de uma mulher por um homem” (1987, p. 122). À iniciativa atribuída ao homem corresponde na mulher ao poder de provocar, nele, o desejo. Bataille admite que se trata de uma atitude passiva das mulheres. Justifica que “pelo cuidado que ela dá aos seus adereços, pelo cuidado que tem com sua beleza, que os adereços põem em relevo, uma mulher considera a si mesma como um objeto que ela, constantemente, propõe à atenção dos homens” (1987, p. 123). Neste jogo, esquivar-se também faz parte da tática. Para Bataille, a mulher se coloca como objeto para imediatamente negar-se marcando assim seu valor no mercado erótico: “Oferecer-se é a atitude feminina fundamental, mas o primeiro movimento – a proposição – é acompanhado pelo fingimento de sua negação” (1987, p. 123-124).

Fermina era órfã de mãe, virgem, criada sob os cuidados de um pai severo e vigilante, mas não era ingênua, e demonstra isso ao seduzir pela negação o médico que viria a ser seu marido. Na trama, o narrador evidencia isso ao revelar seu aprendizado acerca do sexo na viagem ao interior, vendo os animais em seus atos pelo campo e ouvindo as primas e seus relatos picantes:

Foi então que se iniciou nos amores solitários, com a rara sensação de estar descobrindo algo que seus instintos tinham sempre sabido, primeiro na cama, com a respiração amordaçada para não se delatar no quarto compartilhado com meia dúzia de primas, e depois a duas mãos, largada à vontade no chão do banheiro, com o cabelo solto e fumando seus primeiros cigarros de tropeiro. Sempre o fez com umas dúvidas de consciência que só conseguiu superar depois de casada, e sempre num segredo absoluto, enquanto as primas alardeavam entre si não só a quantidade de

vezes num dia, como inclusive a forma e o tamanho dos orgasmos. (MÁRQUEZ, 2004, p. 191)

Ainda assim, temia a noite de núpcias pela força do mito da violação. Determinada a casar-se, passou os meses que antecederam às bodas tomada pelo terror, pois tinha a convicção de que “a perda da virgindade era um sacrifício sangrento” (2004, p. 191). Bataille sustenta que o erotismo, ainda que comece onde termina o animal, tem na animalidade o seu fundamento. Por isso, o primeiro ato sexual no casamento seria uma violação sancionada: “O ato sexual tem sempre um valor de perversidade, no casamento e fora dele. Sobretudo quando se trata de uma virgem: há sempre um pouco aquilo de primeira vez” (2004, p. 103).

A primeira vez de Fermina Daza demonstrará que o espetáculo sangrento só existia em sua imaginação. A violência operada pela invasão do corpo do outro passa longe do que ela supunha. Trata-se aqui de uma violação reconhecida pela cultura e a qual a narrativa desconstrói:

Se entregou sem medo, sem dor, com a alegria de uma aventura de alto mar, e sem vestígios da cerimônia sangrenta além da rosa da honra no lençol. Ambos o fizeram bem, quase como um milagre, e continuaram a fazê-lo bem de noite e de dia e cada vez melhor no resto da viagem, e quando chegaram a La Rochelle, se entendiam como amantes antigos. (MÁRQUEZ, 2004, p. 198-199)

Não é possível precisar no casamento de Juvenal e Fermina a passagem do erotismo dos corpos para o erotismo dos corações, embora fique evidente que ao retornar da Europa, um ano depois, ambos haviam mudado. Bataille entende que a afeição entre os amantes estabiliza o erotismo dos corpos que passa a ser um aspecto da relação e não toda ela. Como no erotismo dos corpos se mantém a descontinuidade, ele anda, conforme Bataille “sempre um pouco no sentido do egoísmo cínico” (1987, p. 18), o que não ocorre no erotismo dos corações. Mas essa atração puramente física pode prolongar ou mesmo servir de introdução, como ocorreu com Juvenal e Fermina, para uma relação marcada pelo amor – o erotismo dos corações.

O erotismo dos corações, porém, não veio fácil. O ano na Europa havia sido substituído pelo peso de conviver no palácio da família Urbino, com a mãe e as irmãs solteiras de Juvenal, e com regras que em nada se pareciam à pouco convencional Fermina. Dividida entre sua opção de se transformar em uma dama da sociedade e sua vocação para a liberdade de critério, ela culpa o marido por não conseguir se opor à mãe e submetê-la a uma

vida que ela odeia. Pior, começa a ver o marido com tristeza: “Tarde demais desconfiava de que, por trás da sua autoridade profissional e seu fascínio mundano, o homem com quem se casara era um fraco sem redenção: um pobre-diabo avalentado pelo peso social de um sobrenome” (2004, p. 256).

Volta-se aqui à marca mais evidente da personagem do doutor Juvenal – o interdito. Bastaram poucos meses de vida em comum no seio da família tradicional e da sociedade puritana para ela ver o marido muito diferente do cavalheiro galante de Paris. Mas a leitura passional que Fermina faz durante aqueles primeiros anos de vida, tem no doutor Juvenal uma outra versão. Para ele, o casamento é o problema. Não o casamento deles, mas o casamento de um modo geral. Religioso, porém também homem da ciência, acreditava que só a graça divina justificava a existência do casamento que, de resto, tinha tudo para dar errado: pessoas diferentes, culturas diferentes, sexos diferentes e, de uma hora para outra, obrigadas a compartilhar tudo, a mesma casa e até a mesma cama. Por isso, supõe, e não sem razão, que o “problema do casamento é que se acaba todas as noites depois de se fazer o amor, e é preciso tornar a reconstruí-lo todas as manhãs antes do café” (2004, p. 259).

Mesmo constatando o quanto um casamento pode estar distante do afeto, e em meio a uma crise que faz Fermina questionar tudo, o pragmatismo mantém Juvenal Urbino. O interdito característico do doutor, que tanto pode ser visto como uma limitação à felicidade, como seu oposto, garantiu a manutenção do vínculo:

Um dia, no cúmulo da exasperação, ela havia gritado: “Você nem repara como sou infeliz”. Ele tirou os óculos com um gesto muito seu, sem se alterar, inundou-a com as águas diáfanas de seus olhos pueris, e numa frase só atirou-lhe em cima o peso de sua sapiência insuportável: “Lembre-se que o mais importante num bom casamento não é a felicidade e sim a estabilidade”. (MÁRQUEZ, 2004, p.370-371)

A perda do paraíso vivenciado no primeiro ano de casamento e a entrada na realidade do matrimônio com suas mazelas diárias, brigas, tédios e decepções, faz surgir um outro tipo de vínculo. Quando enfim deixam o palacete da família Urbino, ela é “dona absoluta do seu destino, com um marido que tornara a preferir entre todos os homens do mundo se tivesse que escolher outra vez” (2004, p. 271). Ele, com a clareza de que nunca mais teria a esposa de forma tão completa como nas núpcias, pois ela havia dado o que tinha de melhor aos filhos. Ainda assim, como convinha a seu temperamento, Juvenal aprendeu “a viver e a ser feliz com os resíduos” (2004, p. 272-273). Nesse estágio do relacionamento, pouco ou nada do erotismo

entre os dois tinha a ver com corpos ardentes. Os tempos do desejo haviam ficado para trás. Um único fato vai abalar esse equilíbrio: a senhorita Lynch.

Aos cinquenta e oito anos, Juvenal não estava preparado para tal acontecimento. Confiava demais em seus princípios morais para supor que um dia colocaria em risco sua estabilidade por uma mulher. Ainda mais quando ele e a esposa, já adentrados na maturidade, acreditavam terem passado os tempos mais difíceis. A traição marca a chegada da velhice para Fermina e de um período de última juventude para o marido, como revela o narrador:

Na idade do doutor Juvenal Urbino [...] os homens floresciam numa espécie de juventude outonal, pareciam mais dignos com as primeiras cãs, se tornavam engenhosos e sedutores, sobretudo aos olhos das mulheres jovens, enquanto que suas murchas esposas tinham que se aferrar ao braço deles pra não tropeçarem até na própria sombra. Poucos anos depois, no entanto, os maridos despencavam de repente no precipício de uma velhice infame do corpo e da alma, e então eram as esposas restabelecidas que tinham de guiá-los pelo braço como cegos de caridade, sussurrando-lhes ao ouvido, para não ferir seu orgulhos de homens, que reparassem bem que eram três e não dois os degraus, que havia uma poça no meio da rua, que esse volume atravessado na calçada era um mendigo morto, enquanto os ajudavam a duras penas a atravessar a rua como se fosse o único vau no último rio da vida. (MÁRQUEZ, 2004, p. 317)

Foi, portanto, em sua “juventude outonal” que o doutor conheceu e se apaixonou por uma mulata de outra classe, mais jovem e, sendo ele um homem casado, proibida. Francesco Alberoni (1992) sustenta que os homens traem porque querem se sentir livres e não porque não amem suas mulheres. Essa busca pela liberdade, entretanto, não vem destituída da culpa e, no caso de Juvenal, uma grande culpa, de tal forma que o sexo tão desejado, acabou comprometido a cada encontro:

Entrava estabonado atirando tudo no chão, a bengala, a maleta de médico, o chapéu panamá, e fazia um amor de pânico com as calças enroladas nos joelhos, o paletó abotoado para atralhar menos, com a corrente de ouro no colete, com os sapatos calçados, com tudo, e mais inclinado a ir embora quanto antes do que a cumprir com seu prazer. Ela ficava em jejum, mal entrando em seu túnel de solidão, quando ele já se abotoava de novo, exausto, como se tivesse feito o amor absoluto na linha divisória entre a vida e a morte, quando na verdade se limitara a fazer aquilo que o ato amoroso tem de façanha física. Mas estava em sua lei: o tempo justo para aplicar uma injeção endovenosa num tratamento de rotina. (MÁRQUEZ, 2004, p. 304)

Durante os quatro meses que durou o relacionamento, a vergonha o acompanhou com a mesma precisão do desejo. Pensava nela todos os dias, o tempo todo, com uma urgência que nunca tivera antes. Queria mesmo ficar ao lado dela pela vida toda, pois ainda que amasse a esposa, a atração erótica pela jamaicana era mais forte:

Não jantava, rezava sem convicção e fingia continuar na cama a leitura da sesta [...] À medida que cabeceava sobre o livro ia afundando pouco a pouco no manguete inevitável da senhorita Lynch, em sua exalação de floresta jacente, sua cama de morrer, e então não conseguia pensar em nada além das cinco menos cinco da tarde de amanhã, e ela à sua espera na cama sem nada além do monte de bucha escura embaixo da bata de louca da Jamaica: o círculo infernal. (MÁRQUEZ, 2004, p. 304-305)

A paixão, segundo Bataille, se caracteriza por um “halo de morte” (1987, p. 20). Para o ser apaixonado, frisa o pensador francês, a “paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos” (1987, p. 19), o que confirma o sofrimento de Juvenal, torturado entre a ânsia por largar tudo e ficar com Barbara Lynch, e a culpa por estar enganando a mulher que ama. Bataille afirma que “não existe interdito que não possa ser transgredido” (1987, p. 59). Argumenta também, embora pareça contraditório, que os interditos não são racionais, pois há um ímpeto desmedido no tabu, que é fruto do medo e do horror. O interdito viabiliza o mundo racional, mas ele não é racional.

Tal constatação fica evidente quando, contrariando tudo o que pensa, Juvenal não resiste ao desejo. Até então, o erotismo em Juvenal Urbino havia se manifestado apenas como “transgressão do primeiro grau” (1987, p. 101), ou seja, a transgressão sancionada do casamento nas palavras de Bataille. O pensador defende que o erotismo, ainda que ocorra no casamento, “só é dado verdadeiramente em formas mais complexas, em que, de grau em grau, o caráter da transgressão se acentua” (1987, p. 101). Para o doutor Juvenal, o sexo no casamento era a justa medida; até que surgiu a senhorita Lynch.

A narrativa fornece poucos elementos para se avaliar de que natureza é o envolvimento de Bárbara Lynch, e os únicos que oferece acabam por reforçar a hipótese de que tanto ela como Fermina se entregam pela mesma razão: ela se sente atraída pelo doutor, sobretudo por quem ele é no mundo. Afinal, mesmo sendo doutora em Teologia, divorciada e filha de um pastor missionário, aceita o amor às pressas de Juvenal. Atrair um homem de melhor posição social valoriza a senhorita Lynch aos olhos dos outros, conforme ela mesma admite: “Imagine só o que será para uma pobre negra como eu que preste atenção em mim um homem de tanta fama” (2004, p. 301).

Alberoni (1992) entende que a mulher pode casar por dinheiro, ou apenas fazer sexo com um homem porque ele é importante. Não significa que ela não se sinta eroticamente

atraída por ele e, sim, que entre os predicados que a agradam está o fato de ele ser socialmente destacado. A observação é polêmica e, por certo, embora encontre eco na realidade, não pode ser generalizadora.

Quando, após semanas de suspeitas, Fermina Daza descobre a traição, o doutor Juvenal Urbino se sente aliviado. Não suportava mais a vida de mentiras e, sobretudo, contava com a esposa para que ela operasse a interdição que ele, na paixão pela senhorita Lynch, não estava conseguindo se impor: “A única coisa que necessitava na vida [...] era alguém que o entendesse. De maneira que apelou para Fermina Daza, o ser que mais o amava e ao qual mais amava neste mundo, com quem acabava de pôr em paz sua consciência” (2004, p. 306).

A natureza da atração de Juvenal Urbino é universal e atemporal. Já a forma como ele resolve a questão, tem algo de datada. Retomando Michel Maffesoli, a personagem de Juvenal é a representação modelar do indivíduo gestado pelo que o teórico francês denomina de “mito progressista na aurora industrial do século XIX” (2005, p. 26). Atarefado em suas labutas cívicas, tomado pela ética do trabalho, o doutor em nada lembra a figura de Dionísio, razão pela qual, quando se permitiu, ainda que toscamente, ser dionisíaco, falhou como amante e como homem. Sua única saída foi desistir: “Não tornou a vê-la nem por acaso pelo resto de sua vida, e só Deus soube quanta dor lhe custou essa resolução, e quantas lágrimas de fel teve que derramar trancado na privada para sobreviver a seu desastre íntimo” (2004, p. 307). Juvenal Urbino é um homem de seu tempo e seu casamento haveria de sobreviver, e bem, porque ele encontrava no vínculo a certeza de sua felicidade. A ideia de que uma relação duradoura, assentada no contrato, possa ser prazerosa, não tem muitos defensores na atualidade. Os envoltimentos com frequência são efêmeros, os acordos de base afetiva não têm força de lei e as teorias acerca do matrimônio não parecem apontar em outro sentido.

Denis de Rougemont, em *A história do amor no ocidente*, lançado em 1972, sentencia que muito mais o peso do contrato do que o afeto sustenta um casamento. Parte da premissa de que ele é sempre um inferno, mas que, ainda assim, é possível e, que uma vez atendidos certos pressupostos básicos, terá tudo para dar certo. A melhor, senão a única correta, forma de entrar em uma relação afetiva, é assumi-la como uma tarefa, uma missão a cumprir. Em suma, uma escolha que encerra sempre algo de arbitrário e que o casal promete cumprir sendo ou não feliz. Em *O amor nos tempos do cólera*, esse compromisso acaba por se tornar amor. Para Rougemont, isso nunca ocorre. O estudioso vê o amor-paixão como uma mentira e

propõe no lugar dele a relação assumida enquanto compromisso:

Escolher uma mulher como esposa não é dizer à senhorita X: “Você é o ideal dos meus sonhos, você preenche e supera todos os meus desejos, você é a Isolda tão bela e desejada - e munida de um bom dote - da qual quero ser o Tristão.” Pois isso seria uma mentira e não se pode construir nada duradouro sobre uma mentira. Não há ninguém no mundo que me possa satisfazer plenamente: tão logo me satisfizesse, eu próprio mudaria. Escolher uma mulher como esposa é dizer à senhorita X: “Quero viver com você assim como você é.” O que na verdade quer dizer: é você que estou escolhendo para compartilhar minha vida, e essa é a única prova do meu amor. (ROUGEMONT, 1988, p. 213)

Bataille partilha da descrença de Rougemont e afirma, sobre o casamento, que ele é “algo que pouco tem a ver com erotismo” (1987, p. 102). Justifica tal posicionamento com o fato de se falar em erotismo sempre que a conduta humana se apresenta em oposição àquilo que se convencionou como habitual e lembra que o casamento é “o quadro da sexualidade lícita” (1987, p. 102). Nesse quadro há dois momentos: primeiro, o casamento como passagem, o momento do primeiro ato sexual; o segundo, o casamento como estado, que implica necessariamente o hábito e, desse, uma redução na intensidade do desejo. Ainda que a repetição do ato sexual e a ausência do perigo característica do hábito pareçam uma sentença contra o casamento, Bataille admite que esse mesmo hábito pode trazer “a compreensão secreta dos corpos, que só se estabelece com o tempo” (1987, p. 104). No romance de García Márquez, o casal idoso formado por Fermina Daza e Juvenal Urbino expressa bem a força desse vínculo de longo tempo que, como diz o narrador no trecho abaixo, tanto pode significar amor quanto comodidade:

Não lembrava desde quando tinha começado também a ajudá-lo a se vestir, e afinal a vesti-lo, e tinha consciência de que a princípio o fizera por amor, mas desde uns cinco anos atrás tinha que fazê-lo fosse como fosse porque ele já não conseguia se vestir sozinho. Acabavam de celebrar as bodas de ouro matrimoniais, e não sabiam viver um instante sequer sem o outro ou sem pensar um no outro, e o sabiam cada vez menos à medida que recrudescia a velhice. Nem ele nem ela podiam dizer se essa servidão recíproca se fundava no amor ou na comodidade, mas nunca se haviam feito a pergunta com a mão no peito, porque ambos tinham sempre preferido ignorar a resposta. (MÁRQUEZ, 2004, p. 38-39)

Fermina conhecia bem mais o marido do que ele a ela. Aliás uma estupefação dos homens, diante das atitudes nem sempre claras das mulheres, permeia o romance. O amor nos tempos do cólera é uma obra escrita por um homem com um narrador homem, embora isso nunca seja expresso no texto. O fato é que o masculino se revela por inteiro na história, e o feminino é sempre apenas ora fantasiado, ora intuído.

Tais constatações ficam evidentes quando o doutor chega em casa com a carta de Jeremiah. Apesar de suas tentativas de fazer a esposa partilhar de sua surpresa, nada a comove. Pelo contrário, após refutar uma a uma as ponderações de Juvenal, conclui afirmando que o fato de a amante tê-lo ajudado a morrer, é “uma prova desatinada de amor”, e que ela, Fermina, teria feito o mesmo:

Disse: “Se você também resolvesse fazer o mesmo por motivos tão sérios quanto os dele, meu dever seria fazer o mesmo que ela.” O doutor Urbino se encontrou uma vez mais na encruzilhada de incompreensão simples que o exasperava há meio século.

– Você não entende nada – disse. – O que me indigna não é o que foi nem o que fez, e sim o engano em que nos manteve a todos durante tantos anos.

Seus olhos começaram a se marejar de lágrimas fáceis, mas ela fingiu que não via.

– Fez bem – respondeu. – Se tivesse dito a verdade, nem você, nem essa pobre mulher, nem ninguém por aí o teria querido tanto quanto foi querido. (MÁRQUEZ, 2004, p. 46)

Percebe-se aí o quanto a mulher que ele ama o mantém em suspenso por jamais se mostrar completamente. Mesmo quando parece ter dito tudo, Fermina deixa Juvenal perdido, à deriva. O que provavelmente Fermina sabe, e o marido, com suas regras e interditos jamais admitiria, é que a morte de Jeremiah havia mudado algo nele. Percebera que a morte “não era só uma probabilidade permanente, como havia achado sempre, e sim uma realidade imediata. O que tinha visto aquele dia era a presença física de algo que até então não passava de uma certeza da imaginação” (2004, p. 45).

“A morte é um problema dos vivos. Os mortos não têm problemas”, sentencia Norbert Elias em *A solidão dos moribundos*, constatação que pode ser conferida na reação de Juvenal diante do suicídio do amigo. Ao analisar as dificuldades enfrentadas pelas pessoas que estão à morte e por aqueles que com elas convivem, Elias argumenta que se trata de uma dor cuja cura ainda se desconhece:

A morte não é terrível. Passa-se ao sono e o mundo desaparece – se tudo correr bem. Terrível pode ser a dor dos moribundos, terrível também a perda sofrida pelos vivos quando morre uma pessoa amada. Não há cura conhecida. Somos parte uns dos outros. Fantasias individuais e coletivas em torno da morte são frequentemente assustadoras. Como resultado, muitas pessoas, especialmente ao envelhecerem, vivem secreta ou abertamente, em constante terror da morte. O sofrimento causado por essas fantasias e pelo medo da morte que engendram pode ser tão intenso quanto à dor física de um corpo em deterioração. Aplacar esses terrores, opor-lhes a simples realidade de um vida finita, é uma tarefa que ainda temos pela frente. (ELIAS, 2001, p. 76-77)

Interditado, civilizado, voltado às causas sociais, religioso, conservador e no entanto à

frente de seu tempo, Juvenal Urbino temia a morte, mas havia aceitado enfrentá-la. Passara dos oitenta anos e sentia que estava preso a esse mundo por fios tênues, uma “névoa impenetrável que lhe saturava a alma depois da sesta e que ele interpretava como uma notificação divina de que estava vivendo suas últimas tardes”. Esse pressentimento ficava ainda mais forte quando percebia que “até as pessoas mais velhas já eram mais moças do que ele, e que havia terminado por ser o único sobrevivente dos legendários retratos de grupo da sua geração” (2004, p. 55-56).

Todas os seus “remédios secretos” contra os efeitos do tempo – “brometo de potássio para levantar o ânimo, salicilatos para as dores dos ossos em tempos de chuva, gotas de cravagem de centeio para as vertigens, beladona para o bom dormir” (2004, p. 16) – haveriam de ser inúteis naquele domingo de Pentecostes em que seu amigo Jeremiah de Saint-Amour se suicidara. Antes mesmo de assistir ao enterro do fotógrafo, em um dos trechos mais comoventes do livro, o doutor Juvenal Urbino morre ao cair de uma escada onde subira para pegar de uma árvore seu louro de estimação:

O doutor Urbino agarrou o louro pelo pescoço com um suspiro de triunfo: *ça y est*. Mas o largou de pronto, porque a escada resvalou sob seus pés e ele ficou um instante suspenso no ar, e então conseguiu perceber que se matava sem comunhão, sem tempo para se arrepender de nada nem se despedir de ninguém, às quatro e sete minutos da tarde de domingo de Pentecostes. Fermina Daza [...] tratou de correr como pôde com o peso invencível da idade, gritando feito uma louca sem saber ainda o que acontecia debaixo da copa da mangueira e o coração lhe estourou em estilhaços quando viu seu homem estirado de costas no lodo, já morto em vida mas resistindo ainda um último minuto à chicotada final da cauda da morte para que ela sua mulher tivesse tempo de chegar. Chegou a reconhecê-la no tumulto através das lágrimas da dor que jamais se repetiria de morrer sem ela, e a olhou pela última vez para todo o sempre com os mais luminosos, mais tristes e mais agradecidos olhos que ela jamais vira no rosto dele em meio século de vida em comum e ainda conseguiu dizer-lhe com o último alento: – Só Deus sabe quanto amei você. (MÁRQUEZ, 2004, p. 58-59)

Nessa passagem, como em muitas outras de *O amor nos tempos do cólera*, o humor é utilizado como meio para aliviar um episódio que, de outra forma, seria terrível. Há algo de cômico em um homem venerável que morre ao cair de uma escada tentando pegar um papagaio. Além disso, na morte de Juvenal Urbino, o narrador novamente o coloca em oposição ao fotógrafo Jeremiah de Saint-Amour, pois ambos serão enterrados sob a copa da mesma árvore – Juvenal dentro do cemitério, como convém aos crentes; e Jeremiah do lado de fora, como se determinava que fosse com os suicidas.

Nos atos fúnebres para o doutor Juvenal, o leitor é apresentado à terceira personagem do triângulo amoroso: Florentino Ariza. Ele surge como uma sombra, silencioso e quase invisível por entre os convidados no velório e, da mesma forma adentra na narrativa, ainda misterioso entre as palavras, uma criatura da qual nada se sabe, mas que estremece ao ouvir Fermina Daza dizer ao marido morto, antes que fechem o caixão, que em breve irá encontrá-lo.

3.3 O erotismo em Florentino Ariza

Feio, com roupas de outra época, rosto escaveirado e aparência de abandono, Florentino Ariza tinha vinte anos quando viu Fermina Daza apenas uma vez e se apaixonou por ela. Filho de Trânsito Ariza com um homem rico, dono da Companhia Fluvial do Caribe, Florentino jamais foi reconhecido oficialmente pelo pai. Vivia com a mãe numa casa alugada onde ela mantinha um armarinho e emprestava dinheiro a juros para senhoras de sobrenome pomposo e famílias falidas do bairro dos Vice-Reis. Era, portanto, um jovem sem patrimônio e sem nome que tinha tudo para passar a vida atrás do balcão dos Correios.

Florentino Ariza é a personagem mais sedutora e carismática de *O amor nos tempos do cólera* e também a mais controversa. Nele, o erotismo se manifesta em todas as suas formas – corpo, coração e sagrado. Mas é sobretudo no espectro do erotismo dos corpos, que vai exercer seu maior poder.

A fim de melhor analisar a trajetória de Florentino na trama, o presente trabalho a divide em três momentos: o primeiro quando, ainda muito jovem, e virgem, se apaixonou por Fermina Daza; o segundo a partir da rejeição dela, iniciando suas aventuras eróticas de caçador solitário; e o terceiro quando o doutor Juvenal Urbino morre e Fermina está livre para que ele a procure.

No dia em que vê Florentino pela primeira vez, Fermina se impressiona com seu aspecto de desamparo. Tinha então treze anos e, não fosse Tia Escolástica, talvez nem percebesse que aquele jovem, que lia embaixo das árvores da praça na frente de sua casa, era o rapaz dos Correios que semanas antes fora levar um telegrama a seu pai. Quem nota é a tia, que faz ao lado da menina o mesmo papel que a mãe de Florentino, Trânsito Ariza, vai

desempenhar ao lado do filho: o de mulheres maduras, solitárias e que vivem por procuração o romance dos jovens:

Pois apesar de sua conduta austera e seu hábito de penitente, a tia Escolástica Daza tinha um instinto da vida e uma vocação de cumplicidade que eram suas melhores virtudes, e a simples ideia de que um homem se interessasse pela sobrinha lhe causava uma emoção irresistível. Contudo, Fermina Daza estava ainda a salvo da mera curiosidade do amor, e a única coisa que lhe inspirava Florentino Ariza era uma certa pena, porque lhe pareceu que estava doente. Mas a tia lhe disse que era necessário ter vivido muito para conhecer a verdadeira índole de um homem, e estava convencida de que aquele que se sentava no jardim para vê-las passar só podia estar doente de amor. (MÁRQUEZ, 2004, p. 77)

Era o começo da sedução. Da sedução de ambas, pois as duas procuravam o olhar dele – “o sentinela escaveirado, tímido, coisinha pouca, quase sempre vestido de preto apesar do calor, que fingia ler debaixo das árvores” (2004, p. 78) – e isso durou um ano. Nesses doze meses de olhares, Fermina passa da indiferença à curiosidade, da curiosidade à ansiedade e daí ao desespero, pois estavam chegando as férias escolares e ela temia não mais vê-lo. Foi por essa época que ele atravessou a praça, chegou ao portão da casa e com uma voz diferente da que ela esperava dele, pois “era nítida, e com uma autoridade que não tinha nada a ver com suas maneiras lânguidas” (2004, p. 80), pediu-lhe que aceitasse uma carta sua.

Esse encontro marca o início do namoro que irá durar quatro anos e durante o qual se verão poucas vezes e falarão menos ainda: “É mais: do instante em que se viram pela primeira vez até o instante em que ele reitera sua determinação meio século depois, jamais tiveram uma oportunidade de se verem a sós nem de falar do seu amor” (2004, p. 90). Se no primeiro ano foi a presença enigmática de Florentino embaixo das árvores que seduziu Fermina, a partir do namoro a esse fato se somam as cartas. Serão muitas, quase diárias, as dela “cartas de distração, destinadas a manter as brasas vivas mas sem botar a mão no fogo”. Já Florentino “se incinerava a cada linha” (2004, p. 91).

A paixão dele, narrada com o uso da hipérbole como recurso literário, leva o jovem a constantes desatinos. Em uma ocasião, passa uma tarde e uma noite comendo rosas enquanto lê a primeira carta enviada por Fermina Daza, e é necessário que sua mãe o submeta a um tratamento purgativo. Em outra, depois de comer as gardênia do jardim para conhecer o sabor de Fermina, se embriaga com um vidro de perfume:

Encontrou por acaso num baú de sua mãe um frasco de um litro da água-de-colônia que vendiam de contrabando os marinheiros da Hamburg American Line e não

resistiu à tentação de prová-la para buscar outros sabores da mulher amada. Continuou bebendo do frasco até o amanhecer, embebedando-se de Fermina Daza com goles abrasivos, primeiro nas tascas do porto e depois absorto no mar, que contemplava do cais onde faziam amores precários os amantes sem teto, até que sucumbiu à inconsciência. Trânsito Ariza, que o havia esperado até as seis da manhã com a alma por um fio, buscou-o nos esconderijos menos imagináveis, e pouco depois do meio-dia o encontrou chafurdando num charco de vômitos fragrantados num remanso da baía onde vinham aportar os afogados. (MÁRQUEZ, 2004, p. 86)

Ainda que o vínculo permaneça apenas epistolar, vivem um para o outro, tomados por um desejo que, quanto mais interdito, mais aumenta, e no qual a proibição do pai de Fermina funciona como um estímulo. Há, sobretudo, a atração dele por ela, por sua beleza, sua feminilidade e, ao desejá-la, Florentino se torna, aos olhos dela, também desejável. É, porém, um desejo tomado pela fantasia. Fermina não conhece o rapaz, nunca esteve ao lado dele mais que alguns segundos, e, na verdade, não conhece sequer a vida. Quando enfim responde ao pedido de casamento, sempre por meio de cartas, não o faz com palavras apaixonadas, mas com uma sentença prosaica: “Está bem, me caso com o senhor se me promete que não me fará comer beringelas” (2004, p. 94).

A afirmação demonstra o que se percebe ao longo de toda a narrativa: que ela nunca esteve apaixonada por ele. A determinação com que vai levar essa relação por quatro anos, diz mais do seu temperamento teimoso e inflexível do que de um sentimento erótico. Já Florentino, é todo desejo. Impossibilitado de realizá-lo de outra forma que não por meio das cartas, transforma toda a paixão em palavras. Sonia Jones León, em *Reescritura del discurso amoroso occidental en El amor en los tiempos del cólera* (2006)²², sustenta que o fato de as respostas de Fermina nunca corresponderem em paixão aos escritos do noivo, e ainda assim ele seguir tomado pelo desejo, como se ela também o quisesse, confirma que o gozo de Florentino, mais que no objeto, está na escrita, pois é nela que ele se realiza como sujeito e objeto de amor.

Há nele uma tal ânsia por dizer, cuja magnitude lembra a tão aludida necessidade de o escritor transformar em palavras as coisas que já não pode mais guardar dentro de si. Leitor voraz desde muito cedo, Florentino Ariza nunca soube “o que era bom e o que não prestava no muito que tinha lido. A única coisa que sabia com clareza era que entre a prosa e os versos preferia os versos, e entre estes preferia os de amor” (2004, p. 98).

²²Sobre esse artigo, consultar as *Referências* ao final deste trabalho.

Quando as palavras de sua escritura não bastam, adocece. O gozo então se transmuta. O prazer vem da dor: surge a relação entre a paixão e o cólera, doença que vai acompanhar toda a história – os mesmos sintomas, a mesma proximidade com a morte. Ao diagnosticar que o mal de seu paciente não é causado pela terrível epidemia, mas pelo amor, o médico receita mudança de ares para que ele recobre a saúde. Florentino, entretanto, não aceita, pois tudo o que quer é “gozar seu martírio” (2004, p. 82).

Bataille, ao descrever o erotismo dos corações, sintetiza as razões para esse gozo: “A paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento” (1987, p. 19). Assim, há o gozo da dor, fato que a própria personagem vai referir em mais de uma passagem, pois tem prazer em sofrer enquanto espera. Esse “sofrimento prazeroso” incluía a abstinência sexual, uma vez que Florentino era virgem, “e havia proposto a si mesmo não deixar de sê-lo, se não fosse por amor” (2004, p. 83).

Levado pelo chefe dos Correios a um “hotel”, que nada mais era do que um cabaré, adota o local e lá se inicia “nos segredos do amor sem amor” (2004, p. 99). Ouve pelas paredes frágeis as conversas dos anônimos e ilustres da cidade em seus encontros com as prostitutas, acompanha-as em seu dia a dia enquanto se preparam para o trabalho noturno e, por fim, acaba sendo o único lugar onde se sente bem. É neste hotel que ele passa suas horas vagas, lendo ou escrevendo suas cartas, totalmente absorto em Fermina. O paradoxo é apenas aparente, pois a escolha de um local onde impera o amor físico, impede que ele traia a amada. Para Florentino, tudo o que importa é o amor espiritual, ou o erotismo dos corações, para usar a denominação de Bataille. Naquele hotel, onde tal sentimento não subsistia, ele esteve a salvo de desejar outra. Resistiu mesmo ao assédio direto de uma jovem: “Ele sentiu a mão quente e macia na cruz do seu ventre, a buscá-lo, sentiu que o achava, sentiu-a que ia desabotoando os botões e que a respiração dela ia ocupando o quarto inteiro. Ele fingiu ler até que não aguentou mais, e teve que esquivar o corpo” (2004, p. 101).

A determinação, no entanto, sofre uma alteração drástica após a rejeição de Fermina Daza, inaugurando a segunda fase na vida da personagem. Ao retornar, disposta a casar com Florentino, Fermina o encontra por acaso na rua e percebe, de imediato, que não sente por aquele rapaz de jeito estranho nada além de pena: “Perguntou a si mesma, aterrada, como

tinha podido incubar durante tanto tempo e com tanta ferocidade semelhante quimera no coração” (2004, p. 131) e, em uma carta de duas linhas, pôs fim ao relacionamento: “Hoje, ao vê-lo, descobri que só nos unia uma ilusão” (2004, p. 132).

Sonia Jones León classifica o encontro de Florentino e Fermina como “prova de realidade”. Uma prova da qual só ele sobrevive. Fermina, que nunca esteve apaixonada, “passou uma esponja sem lágrimas por cima da lembrança de Florentino Ariza, apagou-o por completo, e no espaço que ele ocupava em sua memória deixou que florescesse uma campina de papoulas” (2004, p. 255). Dele vai lembrar, durante muito tempo, como um pobre homem, até que por fim, já madura, nem ligará mais aquele ancião de aspecto sombrio e guarda-chuva preto ao jovem das cartas de sua mocidade.

Ele, por sua vez, é só desespero. Mergulha na dor da rejeição e fica em um tal estado que a mãe, preocupada, o convence a aceitar um emprego de telegrafista em uma cidade distante, a mais de vinte dias de viagem. Vai como um morto-vivo, até que uma noite, no barco, é arremetido sem saber por quem nem como para dentro de um camarote: “O corpo sem idade de uma mulher nua nas trevas [...] o empurrou de barriga para cima no beliche, lhe abriu a fivela do cinturão, soltou os botões e se desmembrou toda, acavalada em cima dele, e o despojou sem glória da virgindade” (2004, p. 178).

A ironia do texto de Gabriel García Márquez, que faz a personagem sombria e empedernida, disposta a abrir mão de sua virgindade apenas por amor, ser praticamente violentada, é evidente. Essa desconstrução sobre as crenças coletivas acerca da sexualidade não é a única dentro da narrativa. Há várias outras, entre elas a conduta do rapaz, que espera por Fermina durante meio século, quando, tradicionalmente, o papel clássico de quem espera é privilégio da mulher. Uma *Odisseia* invertida: enquanto na obra de Homero Penélope tece à espera de Ulisses, em *O amor nos tempos do cólera* Florentino Ariza escreve cartas e, como se verá a seguir, coleciona amores de ocasião; tudo, apenas meros afazeres para a passagem do tempo.

Além de irônico, o episódio cumpre outra função, pois no exato momento em que chegou ao clímax, Florentino teve a revelação que mudaria sua vida: “Que o amor ilusório de Fermina Daza podia ser substituído por uma paixão terrena” (2004, p. 178). Alucinado com a ideia, por um tempo até esqueceu Fermina, voltado exclusivamente ao propósito de identificar

sua violadora. Nunca ficou sabendo quem fora, mas passou o resto da viagem observando uma jovem de nome Rosalba, porque decidiu que só podia ter sido ela a autora do ataque-surpresa. A mulher viajava com outras duas, uma mais jovem e outra mais velha, e ocupava com as demais dois camarotes, um deles precisamente aquele para onde Florentino havia sido levado. Rosalba, a única das três que tinha um bebê de poucos meses e o mantinha em uma gaiola, talvez não tenha sido a mulher do sexo no camarote, mas era quem ele queria que fosse:

Chegou a isso sem razões válidas, só porque a vigilância ansiosa que exercia sobre as três o induzira a transformar em certeza seu arraigado desejo de que a amante instantânea fosse a mãe do menino engaiolado. Tanto o seduziu essa suposição que começou a pensar nela com mais intensidade do que em Fermina Daza, sem fazer caso da evidência de que aquela mãe recente só vivia para a criança. (MÁRQUEZ, 2004, p. 180)

Enquanto Rosalba esteve no navio, foi para Florentino o único ser que interessava. Até que desembarcou, ele a viu sumir por entre a mata, montada em um cavalo, e, nesse instante, tornou a ficar só no mundo. Fermina então retornou a seus pensamentos, dessa vez agravados pelo ciúme. Fora abandonado após quatro longos anos de espera e cartas frenéticas e ela, agora, estava casando com outro.

Bataille, como se viu anteriormente, sustenta que o erotismo dos corações pode ser mais violento que o erotismo dos corpos. Para o amante, só a pessoa amada permite a fusão almejada. Ante à impossibilidade de estar com o objeto do desejo, melhor morrer, ou matar. É por isso que, agora, o tormento de Florentino é de outra natureza; à dor pela distância se soma o sofrimento por ela estar com outro: ele imagina a felicidade do casal na festa histórica, os dois na cama na lua-de-mel e cada uma das fases das núpcias. Primeiro desejou morrer; depois, que ela morresse, e assim se extasiou com a ideia do corpo dela estendido no chão da igreja, “ou sua, ou de ninguém” (2004, p. 182); por fim, vingado, mesmo que só em pensamento, se sentiu mau e então a via viva, mas infeliz com sua consciência:

Às vezes se consolava com a certeza de que na embriaguez da festa de bodas, e até nas noites febris da lua-de-mel, Fermina Daza havia de padecer um instante, um ao menos, mas um de todas as maneiras, em que se ergueria em sua consciência o fantasma do noivo burlado, humilhado, cuspidado, o que a faria perder a felicidade. (MÁRQUEZ, 2004, p. 182)

Fermina voltara inteira a se firmar como objeto de completude para Florentino, que desistiu do emprego de telegrafista no interior e voltou no mesmo navio. Era outra pessoa.

Passava os dias lendo folhetins de amor e pensando nela com uma dor que o dilacerava, mas que ele, mais uma vez, desfrutava, quando, em uma noite de guerra e bombas, a viúva de Nazaret se refugiou em sua casa. A mãe de Florentino teve então a ideia de colocá-la, a pretexto de falta de espaço, no mesmo quarto do filho, e ocorreu exatamente o que ela esperava. A viúva se livrou do luto ali mesmo, e para sempre, nos braços do jovem míope: “Foi o primeiro amor de cama de Florentino. Mas em lugar de fazer com ela uma união estável, como sonhava sua mãe, aproveitavam-no ambos para se lançarem à vida” (2004, p. 189).

Se até então a figura do sedutor apenas espreitava a personagem de Florentino Ariza, a partir da descoberta do sexo ela vai se manifestar plenamente: nunca se casou, nunca teve relação pública com mulher alguma, se manteve espiritualmente fiel a Fermina e jamais amou outra mulher como amava ela. Teve, entretanto, muitas. Quando reencontra Fermina, cinquenta e um anos depois, terá vinte e cinco cadernos com “seiscentos e vinte e dois registros de amores continuados, à parte as aventuras fugazes que não mereceram uma nota de caridade que fosse” (2004, p. 190). Foram anos memoráveis e que lhe causaram, entre outras consequências, seis blenorragias, uma adenite, quatro cancros moles e seis orquites. Todas devidamente lembradas não como doenças e, sim, como troféus de guerra:

Nem bem tinha saído do escritório, por volta das cinco da tarde, e já andava em suas volatarias de gavião frangeiro. No princípio se conformava com o que a noite lhe oferecia. Recolhia criadas nos parques, negras nos mercados, morenas nas praias, gringas nos navios de Nova Orleans. Levava-as aos diques, onde metade da cidade fazia o mesmo desde o pôr-do-sol, levava-as para onde podia, e às vezes onde não podia, pois não foram poucas as ocasiões em que teve que se meter às carreiras num saguão escuro e fazer o que fosse possível, do jeito possível, atrás da porta. (MÁRQUEZ, 2004, p. 217)

Não há como falar em sedução sem reportar às figuras de Don Juan e Giacomo Casanova. Renato Janine Ribeiro, em *A sedução e suas máscaras*, lembra que é comum confundir Don Juan com Casanova, o que não é correto, pois Casanova não foi uma personagem de ficção e, sim, um aventureiro nascido em Veneza, em 1758, e que deixou em um compêndio de mais de mil páginas a história de suas aventuras sexuais. Diferente de Don Juan, “tem por principal traço o apaixonar-se a todo instante. [...] apaixonar-se, possui a amada, e depois volta o seu interesse para outra – sem, porém, perder o gosto pela anterior, sem lhe querer mal algum” (1988, p. 9). Já Don Juan é figura ficcional e tem seu “texto-matriz” na obra *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina.

Norberto Perkoski, em *Duas faces do mito de Don Juan: Molina e Molière*, demonstra que, mesmo sendo um mito da modernidade, “alguns elementos que conformam a sua estrutura podem ser encontrados na mitologia grega na figura de Zeus” (1994, p. 42). Referências ao mito são identificadas em lendas medievais também anteriores à obra de Molina, embora tenha sido o escritor espanhol, conforme frisa Perkoski, “o primeiro a dar aos aspectos lendários uma elaboração artística” (1994, p. 42).

A força da figura de Don Juan determinou a transformação da personagem ficcional em mito. Leyla Perrone-Moisés, no artigo *Don Juan na literatura de hoje*, observa que, “diferentemente de outras personagens míticas que assumiram sua forma arquetípica num lugar, num tempo e numa obra particulares (como Édipo ou Tristão), Don Juan foi-se constituindo aos bocados” (1988, p. 129). Assim, sofre transformações em função da época histórica e da ideologia dominante. É por isso que o Don Juan de Tirso de Molina é perverso com as mulheres e, em obras pós-modernas, já sob a égide da liberação feminina, pode aparecer mais como vítima do que como algoz.²³

A opção por situar o comportamento de Florentino Ariza no arquétipo donjuanesco apresenta algumas dificuldades. Jean Rousset, em *O mito de Don Juan* (s.d.), aponta a inconstância, a pluralidade de mulheres e a figura do morto como características essenciais para a presença do mito. Com base nessa premissa, seria de concluir que a personagem de *O amor nos tempos do cólera* não constitui um Don Juan, pois inexiste a figura do morto vingador e ele não é exatamente inconstante com suas conquistas, pois mantém algumas por muitos anos. A única das três condições de Rousset que Florentino atende com precisão é o número elevado de conquistas.

Leyla Perrone-Moisés considera desnecessário tal rigorismo. Justifica que, em se tratando do referido mito, são tantas as reencarnações que essa ou aquela característica “não pesa muito no conjunto” (1988, p. 133). Acerca do morto, por exemplo, lembra que ele foi desaparecendo “à medida que o Além foi perdendo crédito; e Don Juan foi ganhando a

²³Leyla Perrone-Moisés analisa três obras no artigo supracitado – *La Habana para un infante difunto*, de Guillermo Cabrera Infante, lançado em 1979; *Babel de una noche de San Juan*, de Julián Ríos, de 1983; e *Le Coeur absolu*, de Philippe Sollers, lançado em 1987 – e observa a inversão no papel do sedutor: “Essas três versões atuais de Don Juan mostram que suas aventuras ainda podem ser parodiadas, que o Burlador pode ser burlado e seu próprio ser de Sedutor posto em dúvida; e isso ocorre, nos três romances, graças às mudanças de comportamento das mulheres. A liberação feminina, evidente nos três romances, transforma totalmente as relações de Don Juan com suas amantes, colocando em cheque suas prerrogativas de sedutor, de malfeitor, de inconstante e de mestre” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 133).

simpatia dos libertinos e depois dos românticos” (1988, p. 132).

Certamente, é romântico o Don Juan personificado por Florentino Ariza. Abandonado pela mulher que ama vai colecionar conquistas e amargar uma tenaz e heroica espera de meio século. Não mata, não tenta destruir quem o abandonou, não a odeia. A cada sedução, busca substituir Fermina por outra embora saiba, desde sempre, que isso é impossível. Mesmo assim, ou por isso mesmo, ele sempre tem um pouco desse amor e muito desse desejo para oferecer:

Florentino Ariza desenvolveu métodos que pareciam inverossímeis num homem como ele, taciturno e macilento, e além disso vestido feito um ancião de tempos idos. Não obstante, tinha duas vantagens a seu favor. Uma era um olho certo para identificar de imediato a mulher que o esperava, ainda que no meio da multidão, e mesmo assim a cortejava com cautela, pois sabia que nada causava mais vergonha nem era mais humilhante do que uma negativa. A outra vantagem é que elas o identificavam de imediato como um solitário carente de amor, um indigente das ruas com uma humildade de cão batido que as submetia sem condições, sem pedir nada, sem nada esperar dele, exceto a tranquilidade de consciência de lhe haverem feito um favor. (MÁRQUEZ, 2004, p. 189)

Ao longo da narrativa, em seus anos felizes ao lado do marido, Fermina irá lembrar do jovem míope de roupas de velho como uma sombra, um fantasma, alguém absolutamente inofensivo e quase inexistente. Será justamente esse seu aspecto que fará Florentino seduzir não uma, mas centenas de mulheres. Sua força não reside em atributos tradicionalmente ligados à virilidade, pelo contrário; Florentino seduz porque não parece seduzir.

A psicanalista Vera Stringuini, em seu ensaio *Sempre é tarde demais*, em que analisa o conto *O poncho*, de Charles Kiefer, afirma que a compulsão por seduzir se deve ao amor incestuoso, e por isso interdito, pela mãe. Não cabe nesse estudo uma abordagem mais aprofundada na linha psicanalítica, embora seja inevitável, mesmo para um leigo, relacionar a conduta de Florentino Ariza aos fatos de ter sido criado apenas pela mãe e rejeitado de forma inapelável pela mulher que amava:

Na tradição colecionadora de Don Juan, Casanova ou Barba Azul, repete-se sempre a mesma cena: ele abandona uma mulher para procurar em outra exatamente a mesma coisa que foi deixada para trás. A ilusão é recomposta para desfazer-se numa eterna e infrutífera busca, até a vitória dos espectros que sufocam e matam o sujeito. A cada nova tentativa, o abandonador perde uma parte dele, deixa no passado uma de suas costelas. (1999, p. 56)

No caso de Florentino Ariza, no entanto, a busca não significou a danação. Ao invés

da mentira unilateral de Don Juan, aqui os dois lados fingem: ele finge que elas são únicas e elas fingem que acreditam. Por isso, suas aventuras fluem como encontros de ocasião, para nunca mais, ou configuram amizades de longa data que vez por outra ele retoma, sem que nenhuma das partes espere uma contrapartida. Mesmo dessa forma, são permeadas por tal humanidade que, muitas vezes, parece que o amante solitário que lia embaixo das árvores esperando Fermina passar, se reapresenta em cada um de seus compromissos fortuitos.

Ressalte-se que o olhar sobre essas mulheres é sempre o do homem. Todas que ele seduz são sexualmente felizes com ele. Mesmo aquela que acaba por rejeitá-lo – Sara Noriega – o faz depois de muito tempo. A viúva de Nazaret, por exemplo, que até se entregou a Florentino não havia sido de nenhum outro além do marido morto, costumava dizer que gostava dele porque a havia tornado puta. De fato, a partir da noite em que se desfez do luto para experimentar com ele todas as loucuras do amor, como “trocar a posição de missionário pela da bicicleta de mar, ou do frango assado ou do anjo esquartejado” (2004, p. 188), começou a levar para sua cama todos que o pedissem. Ele, por muito tempo, achou que era o único, até que descobriu a verdade porque a viúva falou dormindo. Dela, guardou na lembrança o fato de ser uma “trepada triste”, pois “carecia de talento para a fornicção dirigida” (2004, p. 188), embora fosse tão rica em ternura que nunca lhe faltou quem quisesse deitar na sua cama.

Esse olhar masculino, que já foi referido em passagens anteriores, reporta a Francesco Alberoni. Explica o teórico italiano que, em suas fantasias, o homem é sempre desejado por uma mulher que se entrega fascinada. Essa forma de encarar a sedução se manifesta nas muitas amantes de Florentino, mas sofre uma espécie de implosão quando o narrador se aproxima mais e desnuda a presença de dois seres humanos em condições semelhantes, ora de poder, ora de fragilidade. Foi assim, por exemplo, no caso de Ausência Santander, com quem Florentino tinha a sensação de estar sendo usado, e mesmo prometendo a si mesmo, a cada vez que fazia amor com ela, nunca mais retornar, voltou por muitos anos:

Abria a porta como a mãe a criou até os sete anos: nua em pêlo, mas com um laço de organdi na cabeça [...]. Metia-se debaixo dele, e se apoderava dele todo para ela, encerrada dentro de si mesma [...] avançando por aqui, retrocedendo, corrigindo seu rumo invisível, tentando outra via mais intensa [...] até que sucumbia sem esperar ninguém, se desbarrancava só em seu abismo com uma explosão jubilosa de vitória total que fazia tremer o mundo. Florentino Ariza ficava exausto, incompleto [...] com a impressão de não passar de um instrumento de gozo. Dizia: Você me trata como se eu fosse um a mais. Ela dava uma risada de fêmea livre, e dizia: Pelo contrário, como se você fosse um a menos. (MÁRQUEZ, 2004, p. 221)

O erotismo dos corpos se expressa bem em Ausência Santander. Florentino é um meio para ela chegar ao gozo e é tão objeto que durante o sexo ela parece nem lembrar dele. Assim como Ausência Santander, Sara Noriega perturbou Florentino. Era uma professora gorda que, gostava de escrever poemas. Havia sido abandonada pelo noivo pouco antes de casar e substituíra o esperado abatimento pela convicção de que “com casamento ou sem ele, sem Deus, ou sem lei, não valia a pena viver se não fosse para ter um homem na cama” (2004, p. 244). Tivera muitos, o que fazia Florentino sofrer de um “ciúmes regressivo” (2004, p. 245-246), mas como ele também dizia-lhe que era única, quando não era, acabava por ficar quieto. Com ela pôs fim a suas inquietações sobre “qual dos dois estados seria o amor, o da cama turbulenta ou o das tardes aprazíveis dos domingos”. Para Sara, “tudo que fizessem nus era amor. Amor da alma da cintura para cima e amor do corpo da cintura para baixo” (2004, p. 246).

O fim de seu caso com Sara Noriega, decidido por ela, foi um golpe em sua certeza de que “uma mulher que vai para a cama com um homem uma vez, continuará indo para cama com ele cada vez que ele queira, desde que saiba enternecê-la” (2004, p. 249). Não foi assim, pois uma noite em que os dois não estavam se entendendo bem, Ausência mandou-o embora alegando que esperava outro:

Tinha suportado tudo em nome dessa convicção, tinha passado por cima de tudo mesmo nos negócios mais sujos do amor, com o fim de não conceder a nenhuma mulher nascida de mulher a oportunidade da última palavra. Mas aquela noite se sentiu tão humilhado que tomou o conhaque de um trago, fazendo todo o possível para que transparecesse seu rancor, e foi embora sem se despedir. Não tornaram a se ver. (MÁRQUEZ, 2004, p. 249)

Na trajetória desse Don Juan às avessas há sofrimento e também culpa, e as mortes de Olímpia Zuleta e de América Vicuña foram os casos mais exemplares. Florentino Ariza assediou Olímpia Zuleta por seis meses ao cabo dos quais consumou sua sedução levando-a uma tarde para um navio que passava por reformas no cais do porto. Nus após o sexo, ele de brincadeira escreveu com tinta no ventre de Olímpia: “Esta pomba é minha” (2004, p. 268). À noite, ela se despiu na frente do marido, esquecida da brincadeira, e foi morta por ele com um único golpe de faca. Horrorizado com as consequências trágicas de sua conquista, ele ficou muito tempo sem ver suas amantes antigas e não mais rondava pelas ruas depois do trabalho à caça de novas mulheres.

Em América Vicuña, o objeto de desejo que Florentino Ariza acalentava havia cinquenta anos surge na forma de uma jovem que em tudo lembra Fermina Daza. Embora seja evidente que mais uma vez ele está tentando substituir um pessoa ideal e inacessível, por uma real, ela acaba por conquistá-lo da mesma forma que foi conquistada, de tal jeito que o caso se tornou para ele um encontro realmente feliz:

Nunca a identificou com Fermina Daza, apesar de ser mais do que fácil a aparência, não só pela idade. pelo uniforme escolar, pela trança, pelo andar montanhês, como pelo caráter altivo e imprevisível. E mais: a ideia da substituição, que tão aliciante tinha sido para sua mendicidade de amor, se apagou por completo. Gostava dela pelo que era, e acabou amando-a pelo que era numa febre de delícias crepusculares. (MÁRQUEZ, 2004, p. 336)

América será o último caso sério de Florentino antes que ele se entregue à reconquista de Fermina Daza. Quando ela descobre que o desinteresse dele se deve à firme decisão de casar com o amor da juventude, se suicida. O episódio rendeu críticas ao escritor. Alessandra Luiselli, em *Los demonios en torno a la cama del rey: pederastia e incesto en Memorias de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez (2006)²⁴ analisa o romance do autor colombiano, *Memórias de minhas putas tristes* (2005), no qual um velho de noventa anos se concede uma jovem de quatorze anos de presente de aniversário. A menina está sempre dormindo e o prazer dele consiste em desfrutar de sua companhia, em uma clara alusão à obra *A casa das belas adormecidas* (2004), do japonês Yasunari Kawabata, publicado pela primeira vez em 1961, a quem o autor homenageia ao usar um trecho na epígrafe.

Luiselli argumenta que a sedução de meninas aparece em outras obras de Gabriel García Márquez, e cita o caso com América Vicuña em *O amor nos tempos do cólera* e Leticia Nazareno em *O autono do patriarca*, sequestrada e mantida cativa e nua por dois anos: “A pedofilia aparece não apenas em *Memórias de minhas putas tristes*, senão que é uma metáfora absolutamente recorrente e obsessiva na prosa da García Márquez”²⁵. Especificamente acerca de *Memórias de minhas putas tristes*, a autora também detecta um discurso incestuoso, questão já abordada no capítulo dois.

A opção pelo viés moralizante na análise de uma obra literária não constitui novidade e os romances de Gabriel García Márquez, profícuos em personagens sensuais e situações de

²⁴Sobre esse artigo, consultar as *Referências* ao final do trabalho.

²⁵ “La pederastia aparece no sólo en *Memorias de mis putas tristes*, sino que es un tropos absolutamente recurrente y obsesivo a lo largo y ancho de la prosa de García Márquez”.

sexualidade explícita, se prestam à utilização desse critério. Não há porque não crer que o objetivo do autor tenha sido exatamente o de sugerir um desejo incestuoso em relação a uma menor de idade. Trata-se de utilizar a literatura como expiação de sentimentos que, na vida real, têm sua prática cerceada; o incesto, absolutamente proibido, e a sedução de uma menina muito jovem por um velho, condenada pela moral vigente.

Especificamente acerca do incesto, Bataille, em *O erotismo*, destaca as teorias do antropólogo Claude Lévi-Strauss. Conforme reconhece Bataille, esse inderdito verificável em toda a humanidade constitui uma etapa que marca a passagem do animal ao homem, ou, em outras palavras, da natureza à cultura:

Haveria assim no horror ao incesto um elemento que nos distingue enquanto homens, e o problema que daí decorre seria o do próprio homem na medida em que este acrescenta à animalidade algo de humano. Tudo o que nós somos, conseqüentemente, estaria em jogo na decisão que nos opõe à vaga liberdade dos contatos sexuais. (BATAILLE, 1987, p. 187)

Bataille discorre sobre as diversas teorias que buscam explicar a origem do tabu. Nesta dissertação, entretanto, importa sua conclusão, sempre baseada em Lévi-Strauss: de que a proibição ao incesto significa no presente uma obsessão viva que se manifesta de forma simbólica e que provém justamente do fato de se referir a práticas nunca realizadas por serem interditas. Nesse sentido, a personagem de *Memórias de minhas putas tristes*, Mustio Collado, aos noventa anos, se apresenta como alguém que consegue, possivelmente pela idade, externar com menos culpa a consciência desse sonho proibido.

Em *O amor nos tempos do cólera*, o tema do incesto na relação com América Vicuña se apresenta como interpretação possível, embora a personagem de Florentino Ariza não negue que, na aparência, ambos se pareçam com neta e avô. Ainda que, sob um enfoque psicanalítico, se possa aludir um suposto desejo incestuoso por parte de Florentino e, de resto, por parte de qualquer pessoa que estabeleça uma relação de cunho sexual com alguém com idade para ser seu filho ou neto, a atitude de Florentino Ariza, ao seduzir uma menina aos treze anos, é mais passível de condenação pelo que encerra de desigual, pois América era jovem demais. Teve para ele, como o narrador reconhece, o encanto de uma perversão; se significava em nível inconsciente um incesto, ou constituía um ilícito porque envolvia uma menor, quase uma criança, é um julgamento que cabe ao leitor:

Era ainda uma menina em todos os sentidos, com aparelho nos dentes e raladuras de escola primária nos joelhos, mas ele vislumbrou de pronto a classe de mulher que ia ser em breve, e a cultivou para si num lento ano de sábados de circo, de domingos de parques com sorvetes, de tardes infantis com que ganhou sua confiança, ganhou seu carinho, levando-a pela mão com uma suave astúcia de avô bondoso até seu matadouro clandestino. Para ela foi imediato: abriram-se as portas do céu. Explodiu numa eclosão floral que a deixou flutuando num limbo de ventura, e foi um estímulo eficaz em seus estudos, pois se manteve sempre no primeiro lugar da classe para não perder a saída do fim de semana. Para ele foi o rincão mais abrigado na enseada da velhice. Depois de tantos anos de amores calculados, o gosto desabrido da inocência tinha o encanto de uma perversão renovadora. (MÁRQUEZ, 2004, p. 336)

Na subversão narrativa de *O amor nos tempos do cólera*, o relacionamento de Florentino Ariza com América Vicuña se soma, enquanto desconstrução da sexualidade oficial, ao estupro de Leona Cassiani, personagem que se “apaixona” por seu estuprador:

Quando era muito jovem, um homem forte e destro, cujo rosto nunca viu a derrubara de surpresa no cais, a desnudara aos tapas, fizera com ela um amor instantâneo e frenético. Atirada sobre as pedras, cheia de cortes pelo corpo todo, ela teria querido que aquele homem ficasse ali para sempre, para morrer de amor em seus braços. Não lhe vira o rosto, não lhe ouvira a voz, mas tinha a certeza de que o reconheceria entre milhares por sua forma e sua medida e seu modo de fazer amor. Desde então, aos que quisessem ouvi-la dizia: “Se você souber alguma vez de um tipo grande e forte que violou uma pobre negra da rua no Cais dos Afogados, um quinze de outubro por volta das onze e meia da noite, diga a ele onde pode me encontrar.” Dizia por puro hábito, e tinha dito a tantos que já não lhe restavam esperanças. Florentino Ariza tinha escutado muitas vezes esse relato como teria ouvido os adeuses de um navio na noite. (MÁRQUEZ, 2004, p. 319-320)

Leona Cassiani, uma negra que se vestia como as escravas das gravuras, com saia rodada, turbante na cabeça e colares coloridos, foi confundida com uma prostituta por Florentino. Envergonhado, ele a empregou na Companhia Fluvial do Caribe onde ela fez carreira, sempre um posto abaixo do dele, embora fosse dela o verdadeiro comando. Sem Leona Cassiani, Florentino Ariza não teria chegado à presidência nem se tornado o homem rico que planejara ser com o intuito de conquistar Fermina.

A negra foi, segundo o narrador, a verdadeira mulher da vida de Florentino, “embora nem ele nem ela jamais o soubessem, ou jamais fizessem o amor” (2004, p. 226). Ele a achava maravilhosa com as “roupas de roceira espaventosa, seus turbantes loucos, seus brincos e pulseiras de osso, seu maço de colares e seus anéis de pedras falsas em todos os dedos: uma leoa de rua” (2004, p. 232). Ainda assim, contra todas as evidências, contra o desejo expresso do tio para que casasse com ela e contra o fato de que ela era muito mais parecida com ele do que Fermina Daza, Florentino se manteve distante da única forma que Leona permitiria ele na vida dela: como marido. Por isso, nas poucas ocasiões em que tentou

seduzi-la, foi rechaçado. Em um desses momentos, se oferece para ir à casa dela e recebe como resposta: “Se subir a essa hora você vai ter que ficar para sempre” (2004, p. 318). Não subiu. Em outra, já envelhecidos, ao constatar que estavam ambos sozinhos em toda a empresa, ele a aborda:

“Diga-me uma coisa, leoa de minh'alma, quando vamos sair disto?” [...] Era tarde: a ocasião ia com ela no bonde de burro, tinha estado com ela na mesma cadeira em que estava sentada, mas agora tinha ido para sempre. A verdade era que depois de tantas cachorradas subterrâneas que tinha feito por ele, depois de tanta sordidez suportada para ele, ela se adiantava na vida e estava muito pra lá dos vinte anos de idade que ele tinha de vantagem: tinha envelhecido para ele. Ela o queria tanto que em vez de enganá-lo, preferiu continuar no seu amor por ele ainda que tivesse que fazê-lo saber disso de uma forma brutal. “Não”, disse a ele. “Eu me sentiria como se estivesse indo para a cama com o filho que nunca tive”. (MÁRQUEZ, 2004, p. 233)

As negativas de Leona são providenciais para a manutenção da paixão de Florentino por Fermina Daza. A existência de um mulher impossível, protege-o do risco dos amores realizados. Denis de Rougemont afirma em *O amor e o ocidente* que o amor-paixão reside na impossibilidade; se esgota, inevitavelmente, quando se realiza. Ao analisar a lenda de Tristão e Isolda, o filósofo afirma que o amor deles, sem o marido de Isolda a se interpor no caminho, não duraria mais do que três anos. Para ele, o amor cortês só tem sentido quando é impossível: “A felicidade é uma Eurídice: nós a perdemos a partir do momento em que pretendemos alcançá-la” (1988, p. 376).

A narrativa, evidentemente, não oferece a possibilidade levantada por Rougemont. Quando enfim reencontra a mulher idealizada, Florentino está velho e, portanto, perto da morte. Mesmo que o sedutor que fora naqueles cinquenta anos de espera ainda se apresente, a vida tratará de mostrar-lhe que o tempo cobra seu preço.

3.4 O erotismo no reencontro de Florentino e Fermina

O reencontro de Fermina e Florentino, já velhos, marca a retomada plena do erotismo dos corações em *O amor nos tempos do cólera*. Embora a paixão de Florentino jamais abandone a história, pelo contrário, é justificativa para quase tudo que nela ocorre, a força de suas relações com outras mulheres evidencia em diversas passagens o erotismo dos corpos. Da mesma forma, desde que conhece Fermina, se manifesta em Florentino Ariza o erotismo sagrado. Bataille enfoca o erotismo sagrado sob o ponto de vista do sacrifício. Insiste, porém,

que a violência no ato erótico, comumente, é de pouca gravidade, embora importante:

Quando eu falar do erotismo sagrado, que diz respeito à fusão dos seres com um além da realidade imediata, retomarei o sentido do sacrifício. Mas, desde já, insisto no fato de que o parceiro feminino do erotismo aparecia como a vítima, o masculino como o sacrificador, um e outro, durante a consumação, se perdendo na continuidade estabelecida por um ato inicial de destruição. O que tira em parte o valor dessa comparação é a pouca gravidade da destruição de que estamos falando. Poderíamos dizer apenas que se o elemento de violação, e mesmo de violência, que a constitui, falha, a atividade erótica atinge com mais dificuldade a plenitude. Entretanto, a destruição real, o ato de morrer propriamente dito, não introduziria uma forma de erotismo mais perfeita que a bem vaga equivalência de que falei. (BATAILLE, 1987, P. 17-18)

A partir da ideia de sacrifício, Bataille compara o erotismo sagrado à experiência mística e ao fato de que nela se revela “uma ausência de objeto” (1987, p. 22). Assim, ao contrário do erotismo dos corpos e dos corações, que exige a existência do objeto, no erotismo sagrado ele não é necessário.

Em *O amor nos tempos do cólera*, ainda que o objeto exista, pois Fermina é real, a impossibilidade de alcançá-lo leva Florentino Ariza a um processo de adoração que tem muito de místico e sagrado. Quando ainda nem havia conseguido falar-lhe ou iniciar o namoro por meio de cartas, Florentino a viu com a tia, no portal da casa, “com uma grinalda de gardênias naturais que lhe dava a aparência de uma deusa coroada” (2004, p. 79). Desde então, será nesses termos que ele pensará nela: uma deusa coroada. Com a proibição do pai e, posteriormente, a rejeição e o casamento da jovem, Florentino transformou-a, de objeto de desejo, a uma existência quase irreal, mas ainda assim, adorada.

Em um episódio ilustrativo, já maduro, Florentino Ariza aprecia Fermina Daza em um restaurante, enquanto ela jantava com o marido e amigos. Estava em uma posição privilegiada, pois a via por meio de um espelho, de forma que “viveu com ela um instante de sua vida, sentado em sua mesa solitária, e durante mais de uma hora flanou sem ser visto pelo recinto vedado de sua intimidade” (2004, p. 283). A visão, para ele, assemelhou-se a uma experiência mística cuja força fica evidente:

A partir dessa noite, e durante quase um ano, manteve um assédio tenaz ao proprietário da pousada, oferecendo-lhe o que quisesse, em dinheiro ou em favores, para chegar ao que mais lhe apetecesse na vida, desde que lhe vendesse o espelho. Não foi fácil [...]. Quando por fim cedeu, Florentino Ariza pendurou o espelho na sua casa, não pelos primores da moldura e sim pelo espaço interior, que tinha sido ocupado durante duas horas pela imagem amada. (MÁRQUEZ, 2004, p. 283)

Será, portanto, na condição de adorador que Florentino viverá seu meio século de espera. Quando enfim procura Fermina e lhe confessa seu amor, é o mesmo rapaz de vinte e poucos anos que está diante dela, no meio da sala, no dia do enterro do marido. Compreensível uma vez que, para Florentino, o tempo passou como se fosse um problema dos outros.

Desde o dia em que fora rejeitado, e decidira que, custasse o que custasse, ela haveria de ser dele, a vida, de certo modo, foi interrompida. Aos quarenta anos, ao ouvir do médico que suas dores indefinidas eram os sinais da velhice, reagiu com indiferença: “Voltou para casa sem sequer perguntar a si mesmo se aquilo tinha a ver com ele. Pois o único ponto de referência do seu passado eram seus amores efêmeros com Fermina Daza, e só o que tivesse alguma coisa a ver com ela tinha algo a ver com as contas de sua vida” (2004, p. 270-271).

A forma intempestiva com que a aborda no velório do marido, porém, não surte efeito. Fermina o rechaça enfurecida e, por duas semanas, ele não consegue dormir uma noite completa, perguntando-se “desesperado onde estaria Fermina Daza sem ele, que estaria pensando, que ia fazer nos anos que lhe ficavam para viver com a carga de assombro que ele deixara em suas mãos” (2004, p. 342). Florentino admitia a si mesmo que fora uma atitude impensada, e que só a tomara pelo medo de que a ocasião não mais se apresentasse. Tudo que queria era uma chance de se redimir e a oportunidade surge quando, enfim, recebe uma carta dela, a primeira em mais de meio século:

Leu-a uma vez com toda a pressa sentado na cama, mais intrigado pelo tom que pelo conteúdo, e antes de passar à segunda página já sabia que era justo a carta de impropérios que esperava receber. Colocou-a aberta na zona luminosa do abajur, tirou os sapatos e as meias molhadas, apagou junto à porta a luz do teto, e afinal colocou a bigodeira de camurça e se deitou sem tirar as calças e a camisa, com a cabeça apoiada em dois travesseiros que usava como espaldar para ler. Assim releu a carta, agora letra por letra, esquadrinhando cada letra para que nenhuma de suas intenções ocultas ficasse por desentranhar, e a leu depois quatro vezes mais, até ficar tão saturado que as palavras escritas começaram a perder o sentido. Por último guardou-a sem o envelope na gaveta da mesa de cabeceira, se deitou de costas com as mãos entrelaçadas na nuca, e ficou durante quatro horas com a vista imóvel no espaço do espelho onde ela estivera, sem pestanejar, mal respirando, mais morto que um morto. À meia-noite em ponto foi à cozinha, preparou e levou para o quarto uma garrafa térmica de café espesso como petróleo cru, atirou a dentadura postiça no copo d'água boricada que estava sempre pronto para isto na mesa de cabeceira, tornou a deitar na mesma posição de mármore jacente com variações instantâneas de tempos em tempos para tomar um sorvo do café, até que a arrumadeira entrou às seis com outra garrafa térmica cheia. A essa hora, Florentino Ariza já sabia qual ia ser cada um dos seus passos seguintes. Na realidade não lhe doeram os insultos nem se preocupou em aclarar as imputações injustas, que podiam ser piores conhecendo-se

o caráter de Fermina Daza e a gravidade do motivo. A única coisa que lhe interessou foi que a carta em si mesma lhe dava a oportunidade e reconhecia seu direito de resposta. Mais ainda: exigia. Desta forma, a vida estava agora no limite onde tinha querido levá-la. Tudo mais dependia dele, e tinha a convicção firme de que seu inferno privado de mais de meio século lhe propunha ainda muitas provações mortais que ele estava disposto a afrontar com mais ardor e mais dor e mais amor que todas as anteriores, porque seriam as últimas. (MÁRQUEZ, 2004, p. 359-360)

Conquanto a citação seja longa, torna-se imprescindível transcrevê-la porque ela marca o momento em que Florentino define uma nova estratégia de conquista. Ao ler a carta repleta de impropérios, tomou-a como um alento, mais que isso, como um exemplar recomeço. Fermina estava, enfim, de volta à sua vida. Novamente, ela não lhe daria a chance de um contato frente a frente e, portanto, só restavam as cartas. Não seriam, no entanto, as cartas sentimentais da juventude. Florentino havia percebido que sua paixão passional não a comoveria. Acabou por se render à evidência de que a mulher que ele queria há décadas, não via nada que valesse a pena naquele homem dado a poemas de amor e declarações intempestivas. Todas as suas leituras desde a infância e seus três tomos com mil modelos de cartas de amor que pretendia transformar em uma publicação denominada “O secretário dos enamorados”, não lhe serviriam para conquistar Fermina Daza pela razão simples de que ela não ligava para isso e, até pelo contrário, achava tais arroubos um pouco ridículos. Decidiu ser quem ela queria que ele fosse e, para isso, traçou um plano de conquista, mais uma vez por meio de cartas, mas agora, com outro tom:

Florentino Ariza sequer mencionou a carta tremenda que ela havia mandado, tentando desde o princípio um método diferente de sedução, sem qualquer referência aos amores do passado [...] Era uma extensa meditação sobre a vida, com base nas suas ideias e experiências das relações entre homem e mulher [...] só que agora a envolveu num estilo patriarcal, de memórias de velho, para que não se notasse demais que na realidade era um documento de amor. (MÁRQUEZ, 2004, p. 362)

Daniel Sibony analisa o poder da palavra no convencimento do outro e, portanto, na sedução. Afirma que a fala que busca convencer raramente seduz, pois é inevitável que tente “vencer” o outro e, nessa tentativa, o afaste:

Inversamente, aquele que fala contra si e que não apenas não procura convencer, mas se empenha – disfarçada ou ludicamente – em minar sua própria posição (aquela em que desejariam encerrá-lo), este corre o risco de seduzir o auditório – e até de convencê-lo sem querer, pois se, ao sacudir o ouvinte desfere (simbolicamente) contra si os golpes que supostamente lhe provêm do outro, ele tende a despojar o outro de sua alteridade, desvia-o e o faz sair de seu retraimento, e tudo isso em surdina, pela simples força da linguagem em jogo, em relação à qual ele parece sacrificar-se; [...] falante e ouvinte são seduzidos [...] pela fala que passa, e que assim parece recuperar sua dimensão sobre-humana, senão “divina” (SIBONY, 1991, p. 79-80).

Tanto para despertar sua curiosidade, como para dar às correspondências a frieza necessária a fim de que Fermina não as jogasse fora sem ao menos ler, decidiu enviá-las datilografadas, uma novidade na época. Ela, que havia esperado uma resposta apaixonada, ao ler o relato comedido teria concluído que eram as impressões de um velho sábio e não uma nova tentativa de conquista. Com essa mesma certeza, teria lido todas as cartas que chegaram naquele meio ano, sem responder a uma que fosse.

Era o período do luto para a viúva de Juvenal Urbino, que primeiro mergulhou na tristeza e depois, como uma espécie de limpeza simbólica, determinou que se queimasse tudo que lhe lembrasse o doutor e também tudo que achasse inútil dentro de casa. Mandou cortar a mangueira de onde ele havia caído e deu o louro, ainda vivo, para o Museu da Cidade. Mesmo assim, “percebeu em pouco tempo que a lembrança do marido morto era tão refratária ao fogo como parecia ser à passagem dos dias” (2004, p. 348).

Aquisição e perda são componentes fundamentais na configuração do ego, explica o psicanalista Jack Messy, em *A pessoa idosa não existe*. No decurso da vida, a aquisição ocorre na medida em que o eu investe em objetos fora de si, em seus entes queridos: “Na realidade cotidiana isto significa que, sem o sabermos, moldamo-nos à imagem de um outro, por quem nutrimos afetos de qualquer natureza [...] Assim, a noção de aquisição pode ser verificada na relação narcísica do eu com o objeto, isto é, na relação com os outros semelhantes” (1999, p. 19). Quando acontece o afastamento do objeto, seja pela distância, seja pela morte, se dá a perda, com seu respectivo luto. A dor, frisa Messy, acontece porque a imagem investida volta, mas “desprovida do suporte da realidade do outro” (1999, p. 21).

Fermina vai viver seu luto, mas não vai se consumir nele como era tão bem visto nas mulheres de sua época. Depois da cerimônia da incineração, com a casa arejada pela primeira vez desde que entrara nela há mais de quarenta anos, manda colocar na sala a radiola que ganhara do marido e distrai suas tardes com música sentimental e novelas de Santiago de Cuba. Também retoma o contato com as amigas e o gosto pelas conversas entre mulheres. Um ano depois, na missa para Juvenal Urbino, a viúva que Florentino Ariza enfim vê na igreja é uma mulher vinte anos mais jovem e recuperada em sua altivez habitual. Ele, por sua vez, havia envelhecido. A viuvez que recolocou Fermina na vida, também deu um novo lugar para ele: o do velho que já era, mas não assumia. No aniversário de Leona Cassiani entorna o

molho de galinha na lapela e, depois, dorme com a xícara na mão, espantando os amigos pela chegada abrupta de sua velhice. Quando encontrou Fermina na missa, “tão dona de si que não parecia mais velha que o filho [...] Florentino Ariza, de pé, apoiou a ponta dos dedos no espaldar do assento até que a vertigem passou ao largo, porque sentiu que ele e ela não estavam a sete passos de distância e sim em duas eras distintas” (2004, p. 368).

O encontro um ano depois marca uma nova fase: ela passa a aceitar suas visitas e os dois iniciam uma amizade. Todas as terças-feiras ele chega com uma rosa e algum outro mimo que compra nos navios. Com o filho e a nora de Fermina, promovem animados jogos de cartas, de forma que “a insaciável necessidade de amor de Florentino Ariza chegou ao auge com a ilusão de se sentir em família” (2004, p. 384). O caçador solitário de pássaras desprotegidas na noite da cidade estava transformado. Nem sua escritura pudera sobreviver na luta que travava para seduzir Fermina Daza. Longe ficara o tempo em que traduzia nas cartas sua paixão; primeiro, escrevendo para ela, depois, “para os namorados implumes”, sem nada cobrar, no Portal dos Escrivães:

Para lá ia depois do trabalho. Tirava a sobrecasaca com seus gestos discretos e a pendurava no espaldar da cadeira, colocava os punhos postiços para não sujar a camisa, desabotoava o colete para pensar melhor, e às vezes até muito tarde da noite reanimava os desvalidos com umas cartas enlouquecedoras. (MÁRQUEZ, 2004, p. 212)

Agora, o Florentino idoso reunia toda a experiência acumulada vivendo seus amores e também, de certa forma, por meio das cartas, os amores alheios, e partia para a derradeira conquista. Era um jogo difícil, pois ambos tinham a enfrentar o preconceito contra uma relação na idade em que se encontravam. No caso de Florentino, havia ainda a conquista propriamente dita, nos moldes do que Bataille e Alberoni afirmam: a mulher como “objeto do desejo”; a que se coloca na condição de caça.

Já se observou anteriormente que tanto personagens quanto narrador de *O amor nos tempos do cólera* denotam uma certa incompreensão em relação ao comportamento feminino. No casamento de Fermina e Juvenal, em mais de um episódio se demonstra que o doutor, a partir de um certo ponto, esbarrava no que o texto descreve como “encruzilhada de incompreensão” (2004, p. 46) diante das atitudes da esposa. A sedução de Fermina por parte do futuro marido – ou talvez seja mais adequado dizer a sedução de Juvenal por Fermina – também ocorre sem que o narrador compreenda, ou demonstre compreender, totalmente os

mecanismos desse processo no funcionamento da personagem. Florentino parece mais hábil, embora não fique claro se ele sabe que Fermina, mais uma vez, está jogando com seu poder. O fato é que ele se molda, se adapta, deixa de ser Florentino para ser o idoso presidente da Companhia Fluvial do Caribe. Lenta e tenazmente ele derruba as resistências dela, seu humor difícil, sua decisão de não lembrar o passado, sua “franqueza crua” (2004, p. 391).

A personagem de Fermina Daza é repleta de contradições. Encena ao lado de Juvenal uma imagem de mulher à frente de seu tempo com roupas e condutas ousadas, como andar de balão ou se apresentar de calça de montaria em uma bicicleta de três rodas numa das muitas festas cívicas promovidas pelo médico. Mas por trás da aparência de vanguarda, limitou-se, naqueles cinquenta anos de casamento, a ser uma dona de casa aferrada ao marido, ao seu mundo privado de conforto e segurança, fato que ela confirma para si mesma à medida que envelhece:

Mal dobrara o cabo da maturidade, desprovida por fim de qualquer ilusão, começou a vislumbrar a decepção de não ter sido nunca o que sonhava ser quando jovem, na praça dos Evangelhos, e sim algo que nunca ousara dizer sequer a si mesma: uma criada de luxo [...] Sempre se sentiu vivendo uma vida emprestada pelo marido: soberana absoluta de um vasto império de felicidade edificado por ele e só para ele. Sabia que ele a amava pra lá de tudo, mais do que ninguém no mundo, mas só para ele: a seu santo serviço. (MÁRQUEZ, 2004, p. 273)

Não por acaso o golpe da traição de Juvenal com a senhorita Lynch tem o poder de envelhecê-la precocemente – Juvenal e o casamento eram tudo que ela pensava que tinha. Ainda assim, na condição de objeto de desejo, manteve dois homens ligados a ela uma vida inteira.

Márcia Hoppe Navarro, na entrevista já citada, critica a abordagem que Gabriel García Márquez dá a suas personagens femininas. Afirma que “no universo narrativo de García Márquez e, principalmente, em *Cem anos de solidão*, nenhuma mulher participa da busca do conhecimento, nenhuma mulher compartilha as dimensões do imaginário e do intelectual. Elas ficam restritas ao ambiente doméstico” (2007).

É possível supor que essa caracterização demasiado frequente da mulher como um ser voltado exclusivamente à vida privada seja resultado, em parte, do modelo aprendido pelo autor em sua vida familiar que tanto o influencia na literatura. Além disso, em *O amor nos tempos do cólera*, há personagens que não se filiam a esse padrão, caso da mãe de Florentino,

Trânsito Ariza, dona de seu próprio negócio, um armarinho e também espécie de penhor, com o qual sustentava a ela e ao filho, e Leona Cassiani, negra e chefe na companhia fluvial.

Para além do estereótipo de mulher dona de casa, o que se percebe nas narrativas de Gabriel García Márquez é que o feminino frequentemente se apresenta como mistério. Em *Crônica de uma morte anunciada*, por exemplo, não fica claro quem de fato tirou a virgindade de Ângela Vicário e, muito menos, a razão pela qual ela aponta o nome de Santiago Nasar como autor da “desonra”. Ao leitor cabe apenas tirar suas próprias conclusões. Em *O amor nos tempos do cólera* esse desconhecimento fica mais evidente, quanto mais a escritora tenta, a exemplo do que faz com sucesso ao falar dos homens, penetrar na subjetividade feminina. Aí, o que se vê é exatamente a estupefação diante do inexplicável – afinal, se Fermina sabe que Florentino está ali como um homem que se apresenta para seduzir uma mulher, paira a dúvida de por que ela o obriga a ser diferente do que é e, só assim, admite o seu assédio. Essa negação é a forma com a qual Fermina, idosa e sem os tradicionais artifícios físicos por meio dos quais as mulheres encantam os homens, seduz Florentino. Mais uma vez, a exemplo do que ocorria em seus amores de cama, Florentino se coloca no papel de sedutor e acaba seduzido.

Em *A arte de amar* Ovídio, ao aconselhar as mulheres para que seus maridos não se cansem delas, demonstra o quanto a “fórmula” que transforma em paixão a dupla desejo *versus* rejeição é antiga:

Favores concedidos facilmente não ajudarão a nutrir muito tempo o amor: a seus doces contentamentos é preciso acrescentar algumas recusas. Deixe seu amante na porta; que ele a chame de porta cruel e que repita muitas vezes a prece e a ameaça. Não suportamos o que é insípido; uma bebida amarga desperta nosso apetite. Às vezes um barco é virado e afundado por ventos favoráveis. Eis a razão que impede as mulheres legítimas de serem amadas; é que seus maridos as veem quando eles querem. (OVÍDIO, 2005, p. 104)

No século XXI a questão segue na pauta: Laura Kpinis, em *Coisa de mulher*, aponta entre as razões para a crescente insatisfação feminina na atualidade, apesar de todas as conquistas dentro e fora de casa, a sensação revelada pelas mulheres de que os homens não se preocupam verdadeiramente com elas. Segundo a autora, as mulheres lutaram por conquistar direitos no campo das relações e, hoje, percebem que a igualdade sexual tem um preço, ou, no mínimo, que a situação se encontra confusa, fato que ela analisa com humor e ironia:

Aqui, temos mulheres que estão participando entusiasticamente na cultura da pegação – transas de uma noite e telefonemas para fazer sexo – mas que também reclamam que os homens envolvidos “não dão a mínima se você está gozando ou não” [...] Bem-vinda à nova feminilidade – pelo menos na velha você era levada para jantar. (KPINIS, 2009, p. 60-61)

Em uma narrativa cujo tempo histórico é a virada entre os séculos XIX e o XX, Fermina representa o papel clássico – e, no entanto, surpreendentemente atual – da mulher na sedução: o de manter suficiente mistério para que o homem jamais a conheça totalmente. Por ser a principal personagem feminina da trama, sintetiza a visão do narrador acerca das mulheres: seres que abalam as convicções dos homens. Nas cenas finais, já nua na cama com Florentino, esse se questiona que tipo de vida terá levado ela, à margem das convenções, e nem ele, nem o narrador, nem o leitor, sabem responder ao certo. Em outro momento, surpreso e magoado ao confirmar mais uma vez que Fermina prefere sua escritura de “velho sábio” do que de apaixonado, ele exclama, sem se explicar: “Como são curiosas as mulheres” (2004, p. 412).

Em *O amor nos tempos do cólera*, o “enigma” representado pelo feminino se manifesta em dois níveis, de tal forma que o leitor não sabe se o narrador não sabe, ou se na verdade quem não sabe é o autor. Fermina, sem dúvida, sabe. Tal dúvida ocorre, por exemplo, quando ela teme ser descoberta com Florentino no navio devido à presença de amigos, e se tranca no camarote. Mais uma vez surge a aparente contradição; afinal, ela estava naquele barco porque queria Florentino. Havia expulsado a filha de sua casa quando ela, tempos antes, condenara o relacionamento da mãe com um desconhecido: “O amor é ridículo na nossa idade, mas na idade deles é uma porcaria” (2004, p. 398). Também deixara claro que viajaria sozinha, dispensando a sugestão do filho para que levasse a nora. Estava, portanto, decidida.

A atitude de Fermina – quer Florentino, mas quer manter a imagem de viúva virtuosa – está em conformidade com as construções operadas pela cultura quanto ao funcionamento feminino. Há em Fermina Daza uma inegável fidelidade narrativa ao modelo de mulher tradicional – sedutora, controladora, frequentemente inacessível e, sob certos aspectos, surpreendente. Trata-se de uma personagem que subverte conceitos, mas que, por outro lado, os conserva. Assim como Ovídio e Laura Kpinis, talvez seja o caso de se admitir que, em se tratando de sedução, as regras do jogo têm se mantido quase inalteradas há milênios.

A mortificação de Fermina diante da possibilidade de ser reconhecida faz com que

Florentino determine que se esvazie a embarcação, sob a desculpa de que há cólera a bordo. Ambos prosseguem a viagem apenas com a tripulação. Aqui fica evidente a “alegoria” em relação ao cólera – uma doença que está mais a favor do amor do que contra. Quando jovem, Fermina conheceu Juvenal porque se suspeitava que estivesse com o cólera e o médico fora chamado à sua casa. Meio século depois, o amor de Florentino que, como detecta Márcia Hoppe Navarro em *O romance na América Latina*, ficara “incubado durante tantas décadas” (1988, p. 37), enfim explode como uma doença contagiando até o comandante, que surge com uma amante.

Michel Maffesoli ressalta o papel do erotismo nos períodos de epidemias, quando as pessoas, ameaçadas pela proximidade da morte, se entregam a festas e orgias frenéticas:

Essa ligação entre morte e sexo que a erotologia põe em relevo, fortemente arraigada nas tradições humanas, se encontra em numerosas práticas cotidianas. [...] O exemplo paroxístico dessa ligação é representado pelos períodos de epidemia, que se tornam, frequentemente, ocasião de orgias grandiosas. (MAFFESOLI, 2005, p. 78)

Na obra de Gabriel García Márquez o cólera cumpre função semelhante – a de impelir as personagens ao erotismo. Em ambas as situações – para Juvenal meio século atrás, e para Florentino agora –, trata-se de uma doença inventada. A primeira vez por equívoco e, a segunda, por necessidade. Para Florentino, que precisou construir seu vínculo pedaço a pedaço, isso pouco importava, pois Fermina, enfim, era dele.

A viagem funciona, para ambos como uma cerimônia de rompimento com o passado. Fermina se despede de Juvenal sozinha na madrugada. No convés, antes de se entregar ao novo amor, “viu o doutor [...] fazendo-lhe de outro navio do passado um aceno de adeus com seu chapéu branco” e o ouviu dizer:

Nós homens somos uns pobres criados dos preconceitos. Em compensação, quando uma mulher resolve dormir com um homem, não há barreira que não salte, nem fortaleza que não derrube, nem consideração moral nenhuma que não esteja disposta a varar de lado a lado: não há Deus que valha. (MÁRQUEZ, 2004, p. 406)

Já Florentino, que vinha se transformando desde a viuvez dela, sinaliza seu rito de passagem com um ato singelo e, no entanto, profundo: pela primeira vez desde a juventude, abandona o traje negro e sombrio que usara a vida inteira, e adota sapatos brancos, calças e camisa de linho com monograma no peito, um gorro escocês e “um dispositivo de vidros

escuras superposto a seus eternos óculos de míope” (2004, p. 407). Era tudo novo, comprado para a ocasião, de tal forma que quando ela o viu, vestido para ela, se perturbou. Ele se perturbou com a perturbação dela, e “a consciência de que se comportavam como noivos perturbou-os ainda mais” (2004, p. 408).

No primeiro beijo na boca, que ela cedeu apenas sob insistência, ele confirmou o que ela dissera: que tinha o cheiro azedo da idade. Mas se consolou porque sabia que tinha o mesmo cheiro, “só que quatro anos mais velho” (2004, p. 413). Quando ficam nus, muitos dias depois, é o corpo enrugado e flácido dela que sinaliza a velhice, diante de um Florentino que ainda era “um homem sem idade, de pele escura, lúcida e tensa como um guarda-chuva aberto” (204, p. 419).

Ricardo Iacub enfatiza que, na sociedade ocidental, o aspecto físico atraente é considerado o fator principal para que uma mulher seja sexualmente desejável: “O corpo, a imagem da mulher velha, é conotado pela falta”. Já para os homens, o que importa é “a demanda relativa à capacidade sexual [...] dado que a falta de rendimento é vista como falta de virilidade” (2007, p. 158). A citação abaixo evidencia o quanto *O amor nos tempos do cólera* rompe com os paradigmas vigentes ainda hoje. Ela está velha, exatamente como ele previra, mas ele a quer, assim mesmo:

Ela disse: “Não olhe.” Ele perguntou por que sem afastar a vista do teto baixo. “Porque você não vai gostar”, disse ela. Então ele a olhou, viu-a nua até a cintura, tal como a imaginara. Tinha os ombros enrugados, os seios caídos e as costelas forradas de um pelame pálido e frio como o de uma rã. Ela tapou o peito com a blusa que acabava de tirar, e apagou a luz. Ele então se refez e começou a se despir na escuridão, jogando nela cada peça de roupa que tirava e que ela devolvia, morta de rir. (MÁRQUEZ, 2004, p. 417)

No episódio, é ela a segura, a que toma a iniciativa: “Ela estendeu a mão no escuro, acariciou-lhe o ventre, os flancos, o púbis quase sem pêlos. Disse: 'Você tem uma pele de neném.' Depois deu o passo final: buscou-o onde não estava, tornou a buscá-lo sem ilusões, e o encontrou inerte” (2004, p. 418). Florentino, envergonhado de seu fracasso, se justifica: “Amor demais é tão mau para isto como falta de amor”. Ela, sabendo de sua decepção, insiste nas carícias, “feito uma gata terna folgando na crueldade, até que ele não aguentou mais o martírio e foi para o seu camarote” (2004, p. 419).

A essa primeira tentativa frustrada vai se somar uma segunda, quando o sexo se

consuma. Florentino retornara ao camarote dela ainda pela manhã, de “guarda alta” e de tal forma afoito, que nem lhe dá tempo de tirar a camisola:

Era a primeira vez que fazia amor em mais de vinte anos, e o fizera embargada pela curiosidade de sentir como podia ser, em sua idade e depois de um recesso tão prolongado. Mas ele não tinha lhe dado tempo de saber se seu corpo também estava querendo. Tinha sido rápido e triste, e ela pensou: 'Agora está tudo fodido.' Mas se enganou: apesar do desencanto de ambos, apesar do arrependimento dele pela sua bisonhice e do arrependimento dela pela loucura do anís, não se separaram um instante nos dias seguintes [...] Não tentaram o amor até muito depois, quando a inspiração chegou sem que buscassem. Bastava-lhes a ventura simples de estar juntos” (MÁRQUEZ, 2004, p. 419-420)

Na sedução, a decepção é quase sempre inevitável, assegura o psicanalista Daniel Sibony. Dentre todas as expectativas, a única “que não se pode frustrar é a daquilo que não vem, do que não acontece, ou do que leva um tempo 'louco' para acontecer” (1991, p. 158-159). Em *O amor nos tempos do cólera*, a frustração fica evidente, mas se revela como um sentimento transitório. O “tempo louco”, que determina às personagens o encontro apenas na velhice, não permite que o sexo “rápido e triste” comprometa o vínculo. Nesse ponto, a história sinaliza com um erotismo e uma sexualidade diversos do experimentado na juventude.

A narrativa também oferece, nessa viagem que encerra o romance, um casal quase sempre harmônico. As decepções de ambos são reveladas pelo narrador, mas não são partilhadas pelas personagens, que preferem dividir as coisas boas e silenciar diante das ruins. Dessa forma, a relação contrasta com o casamento de Fermina e Juvenal Urbino. Em uma conversa com Florentino, ela avalia seu matrimônio de meio século e afirma: “É incrível como se pode ser tão feliz durante tantos anos, no meio de tanto bate-boca, tantas chateações, porra, sem saber de verdade se isso é amor ou não” (2004, p. 406).

Ao fim do romance, o navio está de volta à cidade, mas é impedido de atracar no porto pelas autoridades sanitárias, uma vez que exhibe a bandeira do cólera. Dessa forma, a doença funciona como uma metáfora a demonstrar que foi preciso “sair do mundo” para que os dois pudessem, finalmente, ficar juntos. Diante do impasse criado pela mentira, o comandante não sabe como resolver o problema sem comprometer sua reputação de capitão do rio. Florentino Ariza, porém, tem a solução:

Florentino o escutou sem pestanejar. Depois olhou pelas janelas o círculo completo do quadrante da rosa náutica, o horizonte nítido, o céu de dezembro sem uma única

nuvem, as águas navegáveis para sempre, e disse: “Sigamos em linha reta, reta, reta, outra vez até a Dourada”. Fermina Daza estremeceu, porque reconheceu a antiga voz iluminada pela graça do Espírito Santo, e olhou o comandante: ele era o destino. Mas o comandante não a viu, porque estava anonadado pelo tremendo poder de inspiração de Florentino Ariza. “Está dizendo isso a sério”, perguntou. “Desde que nasci”, disse Florentino Ariza, “não disse uma única coisa que não fosse a sério”. O comandante olhou Fermina Daza e viu em suas pestanas os primeiros lampejos de um orvalho de inverno. Depois olhou Florentino Ariza, seu domínio invencível, seu amor impávido, e se assustou com a suspeita tardia de que é a vida, mais que a morte, a que não tem limites. “E até quando acredita o senhor que podemos continuar neste ir e vir do caralho”, perguntou. Florentino Ariza tinha a resposta preparada havia cinquenta e três anos, sete meses e onze dias com as respectivas noites. “Toda a vida”, disse. (MÁRQUEZ, 2004, p. 429)

CONCLUSÃO

O erotismo, a velhice e o conhecimento se somam em *O amor nos tempos do cólera*, e o resultado é uma obra madura em defesa da vivência erótica plena, seja em que idade for. Ao narrar uma paixão que demora mais de meio século para se consumir, Gabriel García Márquez realiza uma ode à prática libertária da sensualidade. Para levar a termo essa proposta, constatou-se que a narrativa apresenta três personagens umbilicalmente unidos pela temática e definidos pelas categorias fundamentais do erotismo, conforme Georges Bataille: interdito e transgressão. Nessa tríade, Juvenal Urbino funciona como uma expressão do interdito, Florentino Ariza assume a condição de transgressor, e Fermina Daza atua como elo entre ambos, ora em um lado, ora noutro.

Ao contar as trajetórias dessas três personagens, o escritor colombiano realiza um encontro de sua literatura com as teorias de Bataille: seres atravessados pelo desejo de transgredir e conhecer, e impedidos pelo temor do perecimento, uma vez que a transgressão, ainda que de forma simbólica, é o caminho para a morte. Em *O amor nos tempos do cólera*, esse jogo se manifesta não apenas na história de Florentino, Juvenal e Fermina, mas na forma como a narrativa revela seus desejos mais secretos, suas práticas mais obscenas, disfarçadas pelo humor.

A comicidade opera no sentido de uma distensão, suavizando acontecimentos, muitas vezes vinculados ao erótico. Assim, mesclando dor e riso, ocorre a liberação de conteúdos “proibidos”, de tal forma que podem passar, em determinados aspectos, despercebidos ao leitor. *O amor nos tempos do cólera* confirma a técnica literária de García Márquez em trabalhar, nas suas obras, com vários níveis de compreensão leitora. Ainda que se admita que toda escritura pressupõe múltiplas interpretações, constata-se, no referido romance, que essa prática origina uma história que tanto pode ser entendida como uma narrativa sentimental, quanto seu oposto.

Em *O amor nos tempos do cólera* esse tipo de dinâmica está, como se afirmou anteriormente, a serviço da defesa do erotismo em qualquer idade. Há um evidente esforço do escritor em romper com as regras preestabelecidas – e nem sempre respeitadas – ao elaborar

uma personagem tão encantadoramente transgressora como Florentino Ariza, o homem que se aventurava noite adentro em sexo fortuito com desconhecidas e que, com a mesma desenvoltura, já passado dos setenta anos, seduz uma jovem de treze.

Pobre, feio, solitário e renegado pelo pai, Florentino é o herói da trama. No percurso entre o abandono e a completude, ele traça um caminho marcado pela palavra e pelo erotismo dos corpos. Será por meio de suas aventuras que a obra vai mostrar aspectos profundos e interditados do desejo. Primeiro, aplaca sua carência por meio da escritura, que exercita nas cartas para Fermina Daza e, após a rejeição, redigindo de graça para namorados analfabetos. A partir da descoberta do sexo, a personagem elabora outro mecanismo de sobrevivência: o contato físico, prolongado ou eventual, com centenas de mulheres. O erotismo salva Florentino Ariza da melancolia, talvez da depressão ou da autodestruição e, de certo modo, pode-se dizer que também o salva da pobreza. Por meio do sexo, como em um rito de passagem, ele abandona a condição de jovem triste e assume a personalidade de um homem que sabe aonde quer chegar. Essa determinação, entretanto, não o transforma em um Juvenal Urbino, o convencional marido de Fermina Daza. Enquanto Juvenal faz amor às pressas, de calças arriadas sobre os sapatos, com a única amante que teve em cinquenta anos de casado, Florentino vive as delícias e os percalços de seus excessos.

A personagem, porém, está longe de ser um Don Juan perverso. Há nele uma inegável inclinação para a bondade e a ternura. A cada encontro, ele é tomado de afeto pelo outro – a mulher de ocasião ou a amante de longa data –, de tal sorte que, em suas aventuras, mais parece o seduzido do que o sedutor.

Florentino Ariza está na narrativa para romper paradigmas, e o faz em diversas situações. Será ele, o homem, quem irá esperar pela mulher, e não o contrário, como comumente ocorre. Outro aspecto da inversão do tradicional é o desvirginamento da personagem, atacada à noite por uma desconhecida. Atente-se aqui para o fato de García Márquez apresentar um homem no papel de violado. Ainda que a suposta agressão não tenha configurado uma violência física, ela antecede em décadas a um debate que só recentemente tem ocorrido. Também como rompimento do enfoque predominante acerca do erotismo, cabe frisar a relação sexual entre dois velhos – Fermina e Florentino –, fato pouco comum, senão raro, na literatura. Usualmente, as narrativas enfocam a sexualidade na velhice por meio de uma personagem idosa e outra jovem. Ao contar de dois idosos que se despem, se acariciam e

se buscam, o escritor colombiano propõe um novo olhar para a sexualidade no âmbito ficcional, desobrigando a presença da juventude para haver desejo e prazer.

É transgressiva também a personagem de Leona Cassiani, criada talvez na medida para os críticos que apontam no colombiano uma literatura por demais aferrada ao modelo de mulher limitada à esfera do lar. Leona Cassiani é negra, pobre e se veste como uma prostituta. Ainda assim, exala uma respeitabilidade que a coloca no comando de uma empresa, se não de direito, pelo menos de fato. Esse, aliás, é um dos toques de ironia, nem sempre perceptíveis, na obra. Leona evidentemente deveria ser a presidenta da Companhia Fluvial do Caribe, mas o posto é de Florentino Ariza. Para coroar a personagem com a personalidade de uma mulher invencível, entretanto, a história oferece mais: ela foi estuprada e gostou. O que se está a dizer com esse episódio não é que Leona Cassiani é masoquista e, sim, que ela não aceita a condição de mulher vulnerável.

Mesmo a principal personagem feminina da narrativa, Fermina Daza, em suas contradições, ruma do convencional ao transgressivo à medida que envelhece. Primeiro pela viuvez sem dramas ou mortificações e disposta a seguir a vida da melhor forma possível. Depois, pela coragem de expulsar a filha que se opunha ao vínculo com Florentino Ariza e ir com ele para uma viagem romântica a bordo de um navio.

Cabe destacar também a função das cartas de Florentino Ariza ao longo do romance. Ao lado do sexo, a escritura cumpriu o intento de salvá-lo da danação. O narrador é irônico, pois Florentino, ao que parece, escrevia muito mal. Incapaz de definir entre boa e má literatura, acabava por se inspirar em textos de qualidade duvidosa no afã de traduzir em palavras os sentimentos que não podia mais transmitir à amada. É interessante constatar que esse estilo de escrita “enlouquecida”, conforme o narrador, foi totalmente deixado de lado quando ele precisou conquistar Fermina e percebeu que apenas o comedimento seria ouvido por ela. A mensagem, neste caso, é que a palavra pode ser eficiente mesmo quando não é brilhante, desde que consiga envolver o leitor e levá-lo a um processo de identificação e reflexão.

Juvenal Urbino é o oposto de Florentino Ariza. Filho de pai e mãe zelosos, educado na Europa, rico e com um sobrenome que remete à nobreza, ele transita pela história como se o mundo inteiro estivesse a seus pés. Sob o ponto de vista do erotismo, como se constatou na

análise, seu espectro é limitado. A força da religião, sua simpatia pelas regras morais, sua disposição cívica e sua adesão incondicional às leis o impedem de ousar. Vive um casamento de meio século com Fermina Daza e apenas em uma ocasião se permite traí-la, mas a um custo tão alto e com tanta culpa, que sentirá alívio quando ela o descobre. Além de representar como nenhuma outra personagem da trama o peso do interdito, cabe a Juvenal Urbino a função de esboçar a perplexidade diante de um suicida que põe fim à vida porque não queria ser velho, demarcando, com seu olhar, a ideia central de *O amor nos tempos do cólera*: de que a vida vale em qualquer idade, pois a recompensa mais desejada pode chegar na velhice, como de fato ocorre com Florentino Ariza e Fermina Daza.

Para finalizar, cabe referir que o estudo proposto nesta dissertação permitiu à autora a elaboração de uma resposta acerca do suicídio de Jeremiah de Saint-Amour, questionamento revelado na Introdução. Além disso, ao penetrar de forma sistemática e com aporte teórico no romance, foi possível expandir a compreensão da narrativa, sobretudo no que diz respeito ao erotismo e suas implicações. Houve, efetivamente, a geração de um conhecimento, que teve *O amor nos tempos do cólera* como base e que, acredita-se, tenha sido transmitido na leitura deste trabalho acadêmico.

REFERÊNCIAS

- ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. 30. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CÍCERO. *Da velhice*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- COUTINHO, Eduardo F. “Cem anos de solidão é uma espécie de microcosmo da América Latina”. *IHU On-Line*, São Leopoldo, 28 mai. 2007. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br>>. Acesso em: 20 mai. 2009.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [s. d.].
- GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1956.
- GILARD, Jacques. Gabriel García Márquez. In: CYMERMAN, Claude; FELL, Claude (Org.). *Historia de la literatura hispanoamericana, desde 1940 hasta la actualidad*. Buenos Aires: Edicial, 2001. p. 95-108.
- GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. *Cadernos Pagu*, São Paulo, n. 20, p. 87-120, 2003.
- HOSIASSON, Laura. “Um estrondo desde o início”. *IHU On-Line*, São Leopoldo, 28 mai. 2007. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br>>. Acesso em: 20 mai. 2009.
- IACUB, Ricardo. *Erótica e velhice: perspectivas do ocidente*. São Paulo: Vetor, 2007.
- JOSET, Jacques. *A literatura hispano-americana*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KAWABATA, Yasunari. *A casa das belas adormecidas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- KIEFER, Charles. *Valsa para Bruno Stein*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- KPINIS, Laura. *Coisa de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- LEÓN, Sonia Jones. Reescritura do discurso amoroso ocidental em O amor nos tempos do cólera. *Kañina*, San José, n. 30 (2), 2006. Disponível em: <<http://www.latindex.ucr.ac.cr/kan005-04.php>>. Acesso em: 12. jun. 2009.

LESSING, Doris. *As avós*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LUISELLI, Alessandra. Los demonios en torno a la cama del rey: pederastia e incesto en Memorias de mis putas tristes de Gabriel García Márquez. *Espéculo*, Madri, n. 32, 2006. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/camarey.html>>. Acesso em: 20 jan. 2009.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio*. 2. ed. São Paulo: Zouk, 2005.

MASTERS, W.; JOHNSON, V. *A incompetência sexual*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *A revoada*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cheiro de goiaba*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Do amor e outros demônios*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Memórias de minhas putas tristes*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *O amor nos tempos do cólera*. 25. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *O outono do patriarca*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1975.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Viver para contar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MÁRQUEZ, Gabriel García. “Gabriel García Márquez – Parte 5”. Entrevista disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=tbwBv8sS8IE&feature=related>>. Acesso em: 14 abr. 2009.

MESSY, Jack. *A pessoa idosa não existe*. São Paulo: Aleph, 1999.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os pensadores).

NAVARRO, Márcia Hoppe. *O romance na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1988.

NAVARRO, Márcia Hoppe. “Cem anos de solidão já se firmou como clássico da literatura mundial”. *IHU On-Line*, São Leopoldo, 28 mai. 2007. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br>>. Acesso em: 20 mai. 2009.

OVÍDIO. *A arte de amar*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

PALLENIA-ROTH, Michael. O primeiro romance de Gabriel García Márquez após o Prêmio Nobel. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá, n. 12, volume 24, 1987. Disponível em: <<http://www.lablaa.org/blaavirtual>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Don Juan na literatura de hoje. In: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 129-141.

PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Editora da Unisc, 1994.

PERKOSKI, Norberto. Duas faces do mito de Don Juan: Molina e Molière. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 19, n.26, p. 41-62, mar. 1994.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

RAMA, Angel. La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular. *Colcultura*, Bogotá, 1985. Disponível em: <<http://www.javeriana.edu.co>>. Acesso em: 15 jul. 2009.

RIBEIRO, Renato Janine. A política de Don Juan. In:_____(Org.). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 9-21.

ROTH, Philip. *Fantasma sai de cena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

ROUSSET, Jean (Org.). *O mito de Don Juan*. Lisboa: Vega, [s.d.].

SCHOPENHAUER, Arthur. *Aforismos para a sabedoria na vida*. 4 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

SIBONY, Daniel. *Sedução, o amor inconsciente*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SILVA, Marcimedes Martins da. *Suicídio – Trama da comunicação*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social – Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1992. Disponível em: <<http://www.avesso.net/suicid1.htm>>. Acesso em: 12. jun.2009.

STRINGUINI, Vera. Sempre é tarde demais. In: KIEFER, Charles. *O poncho*. Porto Alegre: WS Editor, 1999, p. 56.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.