

## O EROTISMO E A MORTE EM D. JUAN

*José Durval Cavalcanti de Albuquerque\**

## RESUMO

O autor, partindo do contexto cultural do nascimento de D. Juan, faz uma abordagem sobre o erotismo à luz das idéias de Bataille, um exame da pulsão de morte e algumas articulações com o pensamento do padre jesuíta Antônio Vieira.

Palavras-chave: mito; erotismo; pulsão; morte.

## ABSTRACT

## EROTICISM AND DEATH IN D. JUAN

*The author, starting from the cultural context in which D. Juan was born, approaches the subject of eroticism under the light of Bataille's conceptions. He also makes an exam of death instincts, as well as some articulations with the thoughts of Jesuit priest Antonio Vieira.*

*Keywords: myth; eroticism; instinct; death.*

*Não há melhor maneira de se familiarizar com a morte  
do que associá-la a uma idéia libertina.*

Sade, citado por Bataille, 1987: 12.

Este trabalho é um desenvolvimento de *Do Burlador de Sevilha e o Convidado de pedra a D. Juan*, ainda inédito, resultado de

---

\* Psiquiatra; Psicanalista; Membro da SPID.

uma pesquisa na *Oficina de Literatura e Psicanálise* da SPID no ano de 2006.

O ensaio de agora foi construído em três movimentos: no primeiro encontra-se uma introdução feita de uma síntese do contexto cultural quando do nascimento do mítico D. Juan e um conciso comentário do *Burlador de Sevilha e o Convidado de pedra* de Tirso de Molina (citado por Ontañón, 1992). O erotismo é abordado no segundo movimento a partir das idéias de George Bataille (1987) e o terceiro e último vai se compor de um exame sobre a pulsão de morte e algumas aproximações desta com a teologia cristã, tal como interpretada por Antônio Vieira ([1672] 2000).

A respeito do mito de D. Juan, Ian Watt (1997) o associa a outros três grandes do individualismo moderno: *Fausto* de Goethe, *Don Quixote* de Cervantes e *Robinson Crusoe* de Defoe. As associações dos acontecimentos essenciais, a perenidade de suas imagens vão mostrar estes personagens de maneira exclusiva como ambições próprias do homem ocidental. No século XIX, estes quatro mitos vão se difundir por todo o ocidente, tornando-se internacionais e adquirindo *status* de universalidade.

Um mito, ao contar uma história, narra os acontecidos em seus começos fabulosos, que através da narrativa ganham existência. Propomos, partindo do que se refere ao D. Juan com suas alegorias da sexualidade e da morte, relatar algo da organização fundamental da nossa cultura.

O autor de *O burlador de Sevilha e o Convidado de pedra*, Gabriel Telles sob o pseudônimo Tirso de Molina (1581-1648), profícuo dramaturgo e poeta, era um monge mercedário. Ele vai fazer um teatro que, ao recorrer ao dia-a-dia do espanhol, oferece o que pedem acerca de seus costumes, lendas, heróis e lugares prediletos, misturando a lírica com o drama e o trágico com o cômico. Em ironia e malícia, estampadas no movimento que imprime à peça, quando funde patrão e criado num mesmo personagem, suplanta o seu mestre Lope de Vega (1562-1635). Seus escritos denotavam uma inclinação pelos prazeres dos sentidos, tal se percebendo na maneira

de descrever as mulheres, as comidas e as flores (Albuquerque, 2007). É de se observar que, apesar de o mundo antigo ser da mesma forma sensível às exigências da carne, composições que discorrem sobre os excessos sensuais vão aparecer na era cristã como provável decorrência do pecado original e da promessa de um retorno ao Paraíso, acenando a diferença entre uma sexualidade livre e uma sexualidade envergonhada.

Portanto, não foi por mera coincidência que a concepção do *Burlador* tenha ocorrido em Sevilha, antiga metrópole espanhola. Nesta cidade andaluza cheia de sensualidade, vive-se a impressão de que Eros e Tântatos caminham de braços dados em suas ruas seculares.

Freud ([1908] 1977), ao falar da fantasia enquanto matéria prima dos escritores, diz que ela tem origem nos desejos insatisfeitos que podem obedecer a tendências de dois grupos principais: ambiciosos ou eróticos. Embora opostas, uma não se destaca mais do que a outra, pelo fato de se encontrarem frequentemente unidas.

O *burlador* é escrito em um momento em que o famoso século de ouro da Espanha (do século XVI até a primeira metade do século XVII) caminha para seu ocaso (Albuquerque, 2007). Do meio do ócio que imperava entre a fidalguia que voltara da guerra brotavam a libertinagem, a corrupção, o esbulho dos camponeses e a ferocidade para com mouros e judeus.

A peça de Molina, numa primeira leitura, parece clamar por uma justiça divina que deverá penalizar os transgressores das leis seculares impunes. Num segundo olhar, percebe-se que na sua alegoria o assassinio, a crueldade e outros tantos atentados à moral burguesa e cristã causam prazer e não repúdio à sua platéia.

D. Juan, protagonista do enredo do monge mercedário, é filho da alta e poderosa aristocracia espanhola, que se esmera na habilidade de trapacear, lesar e escarnecer suas vítimas. Sua moeda não possui apenas valor de uso (sua finalidade), ou valor de troca (seu preço), mas, principalmente, um valor de signo determinante de um *status* do seu proprietário. Sua vestimenta negra usada como figurino nas representações levadas adiante por diversos libretistas e dire-

tores ao longo dos séculos ajuda a associá-lo a algo de lúgubre e funesto. Sua intensa mobilidade, que aponta para uma incontidência que o consome, o uso do disfarce e sua mutabilidade criam a ilusão de uma mudança, opacificando sua invariância.

Varia somente de lugar ou de presa: seja uma praia, campo ou nobres palácios onde subjuga plebéias ou aristocratas. Na sua atividade predatória, segue tomado de um mesmo refrão, constituído de um discurso sedutor, misto de retórica cristã e cavalheiresca. Transforma suas vítimas em criaturas cínicas que buscam o prazer da carne numa fácil entrega de seus corpos. A escolha da mulher é regida por circunstâncias que obedecem principalmente àquela do caminho mais curto para a realização do seu projeto. O dispêndio de tempo com elas é o necessário para despi-las de suas virtudes e atirá-las à desonra e à execração.

Seu movimento constante parece apontar para um impulso que o domina, por forças que prevalecem, produzindo excitações que procuram no erótico sua acalmia, seu apaziguamento... que de pronto transforma-se em uma febril atividade, numa animação circular que se afigura interminável.

Tem este cavaleiro no seu escudeiro sua consciência moral personificada. Este procura o respeito do patrão, temendo pelos atos impensados, lutando sempre por uma conciliação como algo de prazenteiro e equilibrado. O princípio do mal fica com D. Juan, que se encaixa na própria encarnação do Diabo. Para Catalinón, seu criado, permanecem os ditames do bem e os escrúpulos da consciência, bem de acordo com os heróis. Este sedutor sem escrúpulos, ostentando uma constante alegria, parece desconhecer a morte. Ao mesmo tempo, as conseqüências de seus atos vão gradativamente cerceando sua mobilidade e o levam a um aperto de mãos com o embaixador da morte. É então lançado no inferno após este típico gesto que sela acordos entre cavaleiros.

A insensibilidade ao amor objetal, associada à temática da morte, já aparece nas *Metamorfoses* de Ovídio ([43 a.C.-18 d.C.] citado por Brunel, 1997). Narciso, ao repelir todas as ofertas amorosas, é con-

denado a um impossível amor por si mesmo, definhando até sua extinção. É castigado por Nêmesis, personificação da justiça, que punia os soberbos e orgulhosos e vingava as amantes desprezadas.

Referidas ao mesmo mito, outras aproximações com D. Juan, na sua relação com o tempo e suas aventuras eróticas, podem ser feitas: Gide (1984) vai escrever sobre um Narciso que, inquieto, sai a procurar por sua forma, parando “à margem do rio do tempo” (Gide, 1984: 10). Contempla maravilhas que, vindas do futuro, logo que se tornam presentes, escoam-se no passado. Pergunta-se “Por que várias? Ou, antes, por que as mesmas? – Por serem imperfeitas é que recomeçam sempre...” (Gide, 1984: 11). Fica certo que não pode desejar uma imagem e que um simples gesto na direção de possuí-la a despedaçará. Narciso sonha com o paraíso perdido. Ele sonha com a morte.

## EROTISMO E MORTE EM BATAILLE

O texto em epígrafe é uma citação de Sade feita por Bataille (1987) para endossar sua proposição de que a atividade erótica, expressão vital da abundância de trocas amorosas, não é estranha à morte e de que o apaixonamento produz uma embriaguez de eternidade capaz de tornar cega qualquer consideração sobre a finitude.

Bataille (1987), em suas observações, vai apontar uma polaridade entre dois aspectos nas sociedades e instituições humanas: um homogêneo, representado pelo domínio da sociedade produtiva, e um outro heterogêneo, referido ao sagrado, à pulsão, à loucura, ao crime, ao que é improdutivo, ao lixo, à obscenidade, etc, ou seja, o pertencente à dimensão demoníaca, o impossível de simbolizar ou normalizar racionalmente. É o que pertence a uma existência “outra”, expulsa de todas as normas (Derrida & Roudinesco, 2004). Introduce, ainda, a noção de que somos seres descontínuos, separados por um abismo incontornável, a padeceremos de uma nostalgia da continuidade perdida. Na nossa origem, diz ele, através da reprodução sexuada, há passagens do contínuo para o descontínuo, ou do descontínuo para o contínuo.

Dizendo com o autor do *Erotismo* (Bataille, 1987), o nascimento do ser dá-se a partir da morte daqueles que o engendraram, deixando no vivo a marca deste passo. Como conseqüência, a noção de que a existência de súbito pode cessar compromete a excitação vital, ficando este saber meio adormecido frente ao imortal da espécie, num inútil recurso da dilação do existir individual. A mediação da vida pela morte promove o surgimento do desejo associado a um fascínio fundamental da extinção. O salto sobre esta insondável distância entre seres fechados neles mesmos não ocorre sem uma violação. Bataille (1987) vai dizer que é no erotismo que se encontra em jogo a dissolução do conjunto de princípios que ordenam as singularidades do vivente. Ele é da ordem do domínio da violência, da invasão não consentida, da crueldade, na medida em que o fim da vida nos desprende brutalmente do nosso apego pela eternidade.

Quando se fala da atividade erótica associada a uma vida dissoluta, está patente o conhecimento imediato de um se dissolver no outro, de um desapossamento do eu. O despir-se erótico é igual ao morrer, tendo em vista que inaugura um estado de comunicação, de perda de identidade e de fusão (Baudrillard, 1996). O desnudamento dos amantes, enquanto um abrir-se para o outro, modela o simulacro do sacrifício, a ressoar na expressão francesa que define o momento orgástico dos amantes como *la petite mort*. Ou, ainda, em algumas culturas que exibem os lençóis manchados de sangue, posteriores à noite de núpcias, como que a lembrar a noiva que foi levada ao altar sacrificial do casamento. As testemunhas do sacrifício apreendem algo da imortalidade do ser contida no ritual que evoca o seu próprio limite existencial. É próprio do sacrifício harmonizar vida e morte, dando à morte o jorro de vida. Dos rituais antigos extrai-se a cena dos órgãos em sangue do animal abatido explodindo numa exuberante manifestação imparcial da natureza. A continuidade da vida interrompida faz-se através do banquete do ser sacrificado que se segue. O odor cruel que emana deste repasto liga a explosão da vida com o silêncio da morte.

No jogo de conquista donjuanesca, percebe-se a alternância do par de opostos mortalidade/imortalidade, a crueldade exangue inerente à posse soberana e à convulsão erótica, atropelando a vontade dos amantes, interrompendo a vida ordenada. Estes aspectos, enquanto traços, aparecem representados na frase do sedutor dirigida a Tisbea: “Se vivo, meu bem em ti, / a qualquer coisa me obrigo, / ainda sabendo que perderei a vida lhe servindo, / a darei como bem perdida...” (Ontañon, 1992: 164). Ou quando se dirige a Aminta, em meio aos festejos do noivado desta, para seduzi-la. Cuida primeiro de atentar ser o varão dos Tenorios, antigos e poderosos senhores de Sevilha, para em seguida declarar que exclusivamente por ela está morrendo de amor e que sua paixão confunde-se com seu espírito: “É minha alma que te dou / com meus braços que te abraçam” (Ontañon, 1992: 186). E mais adiante, próximo ao desfecho da peça, durante a ceia com o Convidado de pedra, no entoar do coro a propósito de sua pretensão de escapar à finitude:

Se do meu amor aguardais,  
 Ó senhora, desta sorte,  
 A recompensa na morte,  
 que longo prazo me dais!  
 (Ontañon, 1992: 193)

Diz Bataille (1987: 22): “A aprovação da vida até na morte é desafio tanto no erotismo dos corações quanto no dos corpos, desafio, por indiferença à morte”. Ele vai afirmar que esta indiferença, determinada pelo paroxismo do amor que leva ao desconhecimento dos alicerces fincados pelo erotismo, pode ser transmitida alusivamente através da produção poética. A inspiração que excita a alma por meio de palavras ao descrever uma visão do mundo, do mesmo modo que o estado de paixão amorosa, conduz à indistinção, ao apagamento dos contornos e limites, à vertigem da eternidade. A poesia é, diz ainda ele, citando Rimbaud: “L'éternité. C'est la mer allée avec le soleil” [A eternidade. O mar de partida com o sol] (Bataille, 1987: 23).

Para Bataille (1987), a morte não é reguladora de tensões, nem possui função de equilíbrio, abolição das diferenças, ou perspectiva de estabilidade final num contínuo inorgânico. Longe disso, ela é introduzida como superabundância de trocas e excessos. Esta morte provida de dispêndio e luxo, que é da ordem do desafio, é uma morte simbólica, não se encontrando inscrita naquela, biológica. As Dionísias (Brunel, 1997) festejavam a fecundação da terra em suntuosas orgias que levavam seus participantes ao paroxismo, ao sacrifício e ao despedaçamento. A festa primitiva nos serve bem para falar de uma ausência de transgressão enquanto referida à volta do que era, única maneira de levar ao fim o travessão do interdito. Logo, o erotismo aí nada tem a ver com algo para além ou aquém da barra do proibido. A vida não tem na sua obrigatoria extinção um defeito. A desapareição definitiva é desejada, sendo a sua negação uma maneira de alojar o morrer no mais profundo do viver. Entre morte e sexualidade não há antagonismo, não sendo a primeira o custo do exercício da segunda, como parece nos fazer crer o autor de D. Juan no desfecho da sua peça.

## A PULSÃO DE MORTE

Retomando o texto de Molina, vemos seu principal protagonista tomado por uma intensa atividade que parece emanar de forças que o dominam, como uma marionete a executar o jogo daquele que o manipula. No rastro de suas ações, que se sucedem de um modo invariável, observa-se a destruição de casamentos e outras alianças amorosas, a defecção de laços de amizade, o desprezo pelas convicções referidas ao amor, à ética e à família, o livre assassinar e outros tantos atos que vão construindo um trajeto cujo ponto de chegada encontra-se na sua completa ruína. O fado repetitivo de D. Juan o leva a reproduzir eventos passados que parecem não haver comportado um laivo sequer de satisfação. Demonstra querer dominar uma lacuna que o assombra através de uma necessária repetição, que escapa ao prazer que pretende alcançar.

O outro protagonista, o criado Catalinón, surge descrito no texto fundido no mesmo personagem que seu nobre patrão. Advogado do amor, teme a morte, tendo como finalidade o aconchego de uma casa com família e o respeito dos princípios burgueses e religiosos. Como escudeiro, adverte e procura aconselhar D. Juan, que, apesar de constantemente solicitá-lo e reclamar sua presença, o despreza e o expõe ao prejuízo do seu destempero. O cerne desta fusão de patrão com empregado aparenta conter uma assimetria fundamental: enquanto Catalinón procura a união entre seus princípios, D. Juan, este, por sua vez, vai atrás de uma cisão com seu criado e com sua própria vida.

Com Freud, a morte ao se tornar pulsão não cessa de ser um fim, finalidade esta que vai se inscrever no mais profundo do Isso. Este aspecto da sexualidade, diferente do que aparece absorvido pelo amor, é aquele da dimensão demoníaca, não temperada, cujo único objetivo é o de correr o mais rápido possível e pelas vias mais curtas para a satisfação e a exoneração completa do desejo, levando à extinção do sujeito, à morte do psiquismo. A face da pulsão que tem Eros como seu representante visa à manutenção de uma constância, tendo como finalidade a síntese, a construção de unidades, atuando em conformidade ao eu.

A este rosto a pulsão de morte se opõe, dissolvendo os agregados, desvinculando energias, desfazendo o discurso orgânico de Eros para reconduzir as coisas ao inorgânico. A compulsão à repetição é de saída uma tendência de reproduzir este não acontecido por tudo o que foi, para todo o ser vivo, o estado anterior e mineral da coisa: a morte. É necessário considerar que esta luta inexorável, contínua e obstinada pretende um repouso, uma paz do viver, e não somente transformar o animado em inanimado. Assim, enquanto Eros visa à harmonia entre ele mesmo e o princípio de desunião, a busca pela satisfação total procura dismantelar tanto a sua ligação com a vida como determinar a cisão com a própria existência. Entre um e outro aspecto pulsional, assim como entre processo primário e secundário, existem formas intermediárias e passagens possíveis.

Na passagem para o processo secundário, há diversas gradações de abstração, sendo o predomínio da imaginação, e não da alucinação como no processo primário. A complexificação segue desde a instalação de um desejo, que resulta de imagens cobiçadas referidas a um objeto perdido, até o pensamento que vai ser expresso através de palavras e atos. A pulsão, portanto, é também articulada ao significante e marcada pela linguagem (Rudge, 1988). A morte do organismo associada à pulsão de morte pode acontecer como decorrente da permanente atividade que tende à dissolução do eu, que busca um retorno do psiquismo ao regime do processo primário.

O inventor da psicanálise, ao assistir, em um momento supostamente mais elevado da civilização, à guerra, à tortura, aos campos de concentração e ao anti-semitismo, é levado à idéia de uma agressividade fundamental, de um poder soberano, de uma crueldade, de uma destrutividade do ser humano para com o outro. Esta agressividade misturada com a libido dá lugar a um sadismo (quando voltada para fora) ou a um masoquismo (quando voltada para dentro), tomando o eu como objeto, assim como o narcisismo constitui-se de um amor por si próprio. Libido, agressividade, destruição e amor por si próprio são temas trabalhados por Freud na sua concepção da intersubjetividade, situando o ser humano na sua relação com o próximo. O homem defende-se dos perigos externos para evitar seu extermínio. Mas, através de um desvio, vai na direção da morte que carrega em si, resistindo a uma morte estranha. Quanto à compulsão à repetição, ela “visa reintroduzir os aspectos que ficaram negligenciados durante a fase da teoria caracterizada pela construção do narcisismo: a dimensão demoníaca da sexualidade, que não é temperada como no amor” (Rudge, 1998: 34).

A proposta freudiana da pulsão de morte, como um “princípio” que se funde a Eros, desarticula o projeto cristão que tenta exterminar a visão da morte associada ao mal, impondo a proeminência do Bem (Deus). A Igreja vai tentar colocar o mal e a morte como princípio negativo subordinado a Lúcifer, o Arcanjo do Mal (Baudrillard, 1996).

Molina, na sua sublimação operada através do escrito, maquina uma costura partindo de sua alma piedosa, quando, no desenlace da peça, atende à separação radical entre o Bem e o Mal, pretendida pelos cânones *katholikós*, universais (Machado, 1977). A propósito disso, algumas aproximações com a pulsão de morte podem ser aventadas, se cotejadas com alguns fragmentos do pensamento do padre jesuíta português Antônio Vieira ([1672] 2000), contemporâneo de Molina.

Vieira ([1672] 2000), no início do seu sermão da Quarta-Feira de Cinza, afirma “quia pulvis es, et in pulverem reverteris” [sois pó, e em pó vos haveis de converter], pressupondo que o homem enquanto vivo seja pó. Refere-se a uma passagem (Gênesis, 3, 19) de um tempo seguinte ao pecado original, quando Deus condena o homem ao sustento da própria vida até que “retorne ao pó de que foi feito” (Vieira, [1672] 2000: 30).

No desenvolvimento do seu sermão, o jesuíta vai dizer que a matéria do vivente não é dada pelo presente, mas pelo passado e pelo futuro. O presente é como um arrumado de elementos de fachada e engano, situado entre um estado que tem seu início num passado a ser confirmado no futuro. Passado e presente se constituem de um contínuo fruto de enganos em relação ao ser básico de origem, a ser retomado com o esclarecimento do fim. O intervalo da vida entre passado e futuro pode ser representado como um movimento circular cujo princípio e fim são idênticos. Afastar-se de um é aproximar-se do mesmo. Portanto, a existência é sempre um caminho para a morte, que está na origem e no fim do homem, determinando sua natureza, mesmo que no presente a vida pareça preenchê-la completamente. O existir desse modo, ainda que tenha outras formas, nunca deixa de ser o pó para onde se destina. A existência é, na sua estrutura mesma, um ser-para-o-fim (Agamben, 2006). A vida, ao se transformar em morte, deixa transparecer que a morte possuiu a vida o tempo todo.

As aproximações terminam por aí, na medida em que uma dialética é desenvolvida negando a morte como ponto final da vida

e afirmando a eternidade. A retórica de Vieira assim prossegue: se, na vida, a substância do tempo é o pó, na morte é o contrário: a verdadeira matéria do pó é a eternidade do homem. Ou: se o ser da vida é a morte, o ser da morte é a ressurreição, a imortalidade.

Molina, em acordo com a teologia cristã, e de uma maneira contraditória, vai nos dizer que a vida não é imortal. Ela, como a morte, é apenas fugaz, pois os mortos acordarão para o Juízo Final. O maior pavor não é saber que se perde a vida, mas sim tê-la condenada consigo infinitamente no inferno.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2006). *A linguagem e a morte*. Minas Gerais: Ed. UFMG.
- Albuquerque, J. D. C. (2007). *Do Burlador de Sevilha e o Convidado de pedra a D. Juan*. Inédito.
- Bataille, G. (1987). *O erotismo*. Porto Alegre: LP&M.
- Baudrillard, J. (1996). *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola.
- Brunel, P. (1997). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Derrida, J. (2001). *Estados-da-alma da psicanálise*. São Paulo: Escuta.
- Derrida, J. & Roudinesco, E. (2004). *De que amanhã... Diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Freud, S. (1908/1977). Escritores criativos e devaneios. *Obras completas, ESB*, v. IX. Rio de Janeiro: Imago.
- . (1920/1977). Mais além do princípio do prazer. *Obras completas, ESB*, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago.
- . (1923/1977). O ego e o id. *Obras completas, ESB*, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago.
- . (1927/1977). O futuro de uma ilusão. *Obras completas, ESB*, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago.
- . (1940/1977). Esboço de psicanálise. *Obras completas, ESB*, v. XXIII. Rio de Janeiro: Imago.
- Gide, A. (1984). O tratado de Narciso. Em *A volta do filho pródigo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Laplanche, J. (1988). A pulsão de morte na teoria da pulsão sexual. Em Green, A.; Ikonen, P.; Laplanche, J.; Rechart, E.; Segal, H.; Wildlöcher, D.; Yorke, C. *A pulsão de morte*. São Paulo: Escuta.
- Machado, J. P. (1977). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Ontañón, J. (1992). El burlador de Sevilla. Em *Tirso de Molina*. México: Editorial Porrúa.
- Rudge, A. M. (1998). Pulsão de morte. Em *Pulsão e linguagem: esboço de uma teoria psicanalítica do ato* (pp. 33-37). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Vieira, A. (1672/2000). *A arte de morrer: os Sermões de Quarta-Feira de Cinza de Antônio Vieira*. Organizado por Alcir Pécora. São Paulo: Nova Alexandria.
- Watt, I. (1997). *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Recebido em 08 de maio de 2007

Aceito para publicação em 18 de junho de 2007