

Renato Mezan

**A SOMBRA DE
DON JUAN
E OUTROS ENSAIOS**

Blucher

**3ª edição revista
e atualizada**

A SOMBRA DE
DON JUAN E
OUTROS ENSAIOS

Renato Mezan

3ª edição revista e atualizada

A sombra de Don Juan e outros ensaios – 3ª edição revista e atualizada

© 2023 Renato Mezan

1ª edição: Editora Brasiliense, 1993

2ª edição: Casa do Psicólogo, 2005

3ª edição: 2023

Editora Edgard Blücher Ltda.

Publisher Edgard Blücher

Editores Eduardo Blücher e Jonatas Eliakim

Coordenação editorial Addressa Lira

Produção editorial Lidiane Pedroso Gonçalves

Preparação de texto Vânia Cavalcanti

Diagramação Negrito Produção Editorial

Revisão de texto Maurício Katayama

Capa Leandro Cunha

Blucher

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar

04531-934 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.: 55 11 3078-5366

contato@blucher.com.br

www.blucher.com.br

Segundo o Novo Acordo Ortográfico, conforme

6. ed. do *Vocabulário Ortográfico da Língua*

Portuguesa, Academia Brasileira de Letras,

julho de 2021.

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização escrita da editora.

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard Blücher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Mezan, Renato.

A sombra de Don Juan e outros ensaios/
Renato Mezan. – 3. ed. – São Paulo: Blucher,
2023.

340 p.

Bibliografia

ISBN 978-65-5506-704-0

1. Psicanálise. 2. Psicanálise e cultura.

I. Título

23-2058

CDD 150.195

Índice para catálogo sistemático:

1. Psicanálise

Conteúdo

Apresentação da 1ª edição.....	7
Nota à 2ª edição	13
Nota à 3ª edição	15
1. A sombra de Don Juan: a sedução como mentira e como iniciação	17
2. Esquecer? Não: <i>In-quecer</i>	63
3. Existem paradigmas na psicanálise?	79
4. Que significa “pesquisa” em psicanálise?	105
5. Explosivos na sala de visitas	149
6. O <i>Bildungsroman</i> do psicanalista	191

7. A psicanálise na cultura	203
8. “Violinistas no telhado”: clínica da identidade judaica	255
Nota sobre a origem dos textos	321
Índice remissivo	325
Índice de obras e de autores	337

1. A sombra de Don Juan: a sedução como mentira e como iniciação

*Vois avec quelle ardeur d'exégèse et d'envie
le nez des professeurs s'est fourré dans ma vie!*

E. Rostand, *La Dernière Nuit de Don Juan*

Mais vale confessar de uma vez: Don Juan tem toda a razão! Já se perdeu a conta dos estudos acerca de suas origens míticas, de sua vida atribulada, da elaboração da lenda em inúmeros textos literários e teatrais, para não dizer nada das especulações sobre o sentido de sua história... O que fascina na figura deste cavalheiro, que desde seu batismo na Espanha do século XVIII se converteu numa das presenças mais marcantes do imaginário ocidental? De sua pessoa, pouco sabemos de preciso: é jovem, é bonito, é irreverente, é autoritário com os inferiores, derrubou nada menos que 2.065 corações de todas as idades, classes e aspectos¹ e, desde o

¹ *In Italia seicento e quaranta; in Almagna, duecento e trentuna; Cento in Francia, in Turchia novantuna – Ma in Ispagna, son già mille e tre.* (Mozart e Da Ponte, *Don Giovanni*, ato I, cena 5).

duelo com o Comandante, uma persistente má sorte o acompanha: nenhuma de suas aventuras termina a contento. Donna Anna o persegue como uma *furia disperata*; Donna Elvira o quer de volta a todo custo; Zerlina lhe escapa das mãos em seu próprio palácio; a ceia com o Convidado de Pedra acaba em tragédia. O Don Juan de Mozart e Da Ponte encarna o oposto de um galanteador irresistível, e, como bem notou Otto Rank, é na imaginação do espectador que se situa o tempo glorioso de seus sucessos (“Don Juan”, in *Don Juan et le double*, Paris, Payot, s/d, pp. 119-187). E contudo...

Contudo, somos subjugados pela força que emana do “licenciosíssimo cavalheiro”, o qual domina não apenas todos os outros personagens da “ópera das óperas”, como a chamava Wagner, mas ainda públicos tão variados quanto as belas que adornam as páginas do catálogo. O tema não foi inventado por Mozart, nem Da Ponte parece ter sido muito original no tratamento que lhe deu. Sabemos que, dois ou três anos antes, o libretista Bertati e o compositor Gazzaniga haviam produzido um *Don Giovanni* que serviu de modelo para Da Ponte e que se inspirava largamente em Molière, o qual, por sua vez, tivera antecessores e sucessores... Depois da ópera e de seu êxito quase imediato, inúmeros autores – e não dos menores: Byron, Mérimée, Hoffmann, Puchkin, Bernard Shaw... – retornaram ao tema, criando obras notáveis, cujos méritos sou incapaz de avaliar. Porém a obra musical cujos duzentos anos comemoramos há pouco – pois estreou em Praga a 29 de outubro de 1787 –, permanece como paradigma de todas as elaborações subsequentes, e não só por motivos cronológicos: é que, com Mozart e Da Ponte, a história de Don Juan deixa de ser uma parábola sobre a justiça celeste e sobre o castigo inexorável do libertino – apesar do subtítulo e da cena final – e ganha um sentido bem mais apto a justificar o interesse de todos nós: o de símbolo por excelência da sedução. E que outro motivo haveria, senão o de também termos sido seduzidos, para virmos meter nossos narizes professorais na

vida do herói? Quem sabe se, a sustentar o “ardor da exegese”, não paira no ar algum *odor di femmina*...?

Resta saber de que lado ele provém. Kierkegaard o revela sem pejo algum: “E embora seja verdade que estou muito agradecido aos deuses por não ter nascido mulher, mas homem, devo, contudo, confessar que a música mozartiana me ensinou como é belo, reconfortante e valioso amar como uma mulher”.² O estudo que dedica a *Don Giovanni* é uma verdadeira declaração de amor, de um lirismo extraordinário e de uma constante felicidade na escrita; é também uma exploração minuciosa e aguda do erotismo e das afinidades eletivas que o vinculam à sedução. Também a Kierkegaard Don Juan tocou com a chama do seu desejo, e sem dúvida o filósofo deve à intensidade de sua própria emoção estética e sensual o aguilhão que o incita a refletir. Quanto de Kierkegaard e quanto de Mozart entram na composição de *O erotismo musical* é um problema vão; o que importa é que a leitura kierkegaardiana – impregnada de Hegel e da sensibilidade romântica – revela possíveis contidos na textura da ópera e, ao selecionar certas linhas de interpretação, constrói outra obra a partir da primeira, nascida do encontro desta com as perguntas e os desejos do leitor. E a interpretação proposta por Kierkegaard é de uma beleza propriamente sedutora; vamos delinear-la brevemente.

Segundo Kierkegaard, a sensualidade é posta como princípio na cultura pelo advento do cristianismo. Ao excluí-la como pecado, ele a implanta por isso mesmo e, ao mesmo tempo, como o *outro* de si próprio, em particular sob a forma de imediatez sensível. A concentração desse princípio num indivíduo, que se torna, assim, seu emblema mítico, pode ser compreendida como “genialidade erótica”, que é o atributo definidor de Don Juan. Ora, qual

2 Kierkegaard, S. (1969). El erotismo musical. In *Estudios Estéticos* (Vol. I; p. 239). Ediciones Guadarrama.

a forma artística mais adequada para exprimir essa genialidade erótica? A música, diz Kierkegaard, porque das artes ela é a que mais se afasta da reflexão da linguagem e a única que se desdobra na sucessão, tornando-se, assim, apta a expressar o *movimento* e a *imediatez* próprios à genialidade sensual. A perfeita união do tema musical por excelência (o erotismo) e da forma sensual por natureza (a música) encontra-se, assim, realizada no *Don Giovanni* de Mozart (p. 120).

Apoiando-se nesse fio condutor, Kierkegaard nos oferecerá uma penetrante análise da ópera e da dinâmica que une entre si todos os personagens. Para ele, Don Juan é a encarnação mesma do desejo, em seu aspecto de força irresistível, triunfante e demoníaca; sua trajetória é a de um furacão libidinal, que não deixa intacto nada do que toca. Don Juan é uma figura da vibração incessante, que jamais se instala na quietude ou no repouso (p. 179). Essa característica lhe é inerente e explica por que seu modo de existir é a sedução: por um lado, o amor que oferece às mulheres é algo que se esgota no instante da conquista, sem jamais ter continuidade; por outro, a reiteração incessante do mesmo gesto conquistador é uma necessidade intrínseca ao personagem, monocórdio em sua desabalada carreira. O trovador cortês via uma mulher e a amava (“Vê-la e amá-la foram uma só coisa”), o que Don Juan faz sem tirar nem pôr, só que com o sinal trocado: vê-la não é o começo da relação, mas praticamente o seu final (p. 183). O número mágico de 1.003 indica, em sua imparidade, o inacabamento da lista, o lugar sempre aberto para a próxima aventura; e acabamos por compreender que, para Don Juan, a lista é mais importante do que as mulheres que seu ardor deseja. Da Ponte o diz em seu libreto: “delle vecchie fa conquista pel piacer di porle in lista”; e, na ária do champanhe, o refrão é precisamente “ah, la mia lista doman mattina/d’una decina debbe aumentar”. O que o libreto sugere, Mozart realiza por meio do ritmo sincopado e repetitivo desta ária, cujo

andamento *presto* convém não apenas ao momento da ação – Don Juan quer possuir Zerlina o quanto antes –, mas à própria natureza do personagem. Não ouvimos nada de apaixonado, não há aqui lirismo algum (este fica reservado para a música de Don Ottavio), mas apenas uma “celebração endiabrada do apetite de fruir”,³ um monólogo furioso que retorna sempre ao mesmo lugar e deixa o ouvinte quase tão sem fôlego quanto o cantor que representa o papel. Numa comparação muito feliz, o filósofo faz a vida de Don Juan tão espumante quanto o champanhe; mas não lhe escapa a dimensão narcísica deste homem, “bêbado de si mesmo”:

*Neste momento, todas as jovens do mundo poderiam correr atrás dele, que Don Juan não representaria para elas perigo algum. Porque agora Don Juan é forte demais para pretender seduzi-las, e até todos os prazeres infinitamente variados da própria realidade seriam coisa pouca para ele, em comparação com aquilo de que goza em si mesmo.*⁴

Isso é profundamente verdadeiro, mas não deixa de ser intrigante. Pois, se aquilo com que Don Juan se satisfaz é um objeto narcísico, por que é impelido a buscá-lo na conquista das mulheres? E, mais ainda, o que essas mulheres veem nele de tão extraordinário, a ponto de sucumbir a seu fascínio? Pois, ao menos na ópera de Mozart, não resta dúvida de que as coisas se passam assim. Donna Elvira o deseja com todas as fibras do seu ser, às claras (“Son tutta foco per voi”), não obstante as terríveis humilhações que seu ex-sedutor lhe impõe. Zerlina nem sequer passou pelo seu leito, mas basta ouvir as entrelinhas das suas árias para que

3 Hocquard, J. (1978). Commentaire littéraire et musical du Don Giovanni de Mozart. In *L'Avant-Scène Opéra* (p. 66), n. 24.

4 Kierkegaard, 1969, p. 250.

percebamos que ela tampouco ficou imune ao que vislumbrou em Don Juan. E que dizer de Donna Anna? Ela o odeia, é claro, e clama o tempo todo por vingança; e, no entanto... ao acordar do desmaio consecutivo ao duelo com o Comandante, confunde o noivo com aquele que entrara sorratamente no seu quarto! Mais ainda, é pela voz que o reconhece (“Or sai chi l'onore”), esta voz que não deve ter deixado de lhe murmurar alguma coisa; murmúrio que ela guardou no coração, e que retorna precisamente quando Don Juan lhe diz “in casa mia v'aspetto”: neste instante, a ligação se faz entre aquele a quem Donna Anna acaba de pedir ajuda para vingar seu pai e o desconhecido da noite fatal.

Aqui, uma palavra para evitar mal-entendidos. Em seu livro *L'opéra ou la défaite des femmes*, Catherine Clément eleva-se contra o que pensa ser uma calúnia. A verdade sobre Don Juan, segundo ela, é que se trata de um estuprador brutal, além do mais, inábil na cama – Donna Anna grita, Zerlina grita... –, e não o sedutor envolvente que o machismo dos filósofos e dos críticos gostaria de tornar simpático. Para Clément, Donna Anna foi vítima de uma tentativa de violação, e só sua resistência encarniçada a salvou;⁵ daí o ódio que sente por este criminoso, vulgar, e, além disso, assassino do seu pai. Ver nela qualquer outra coisa além disso seria desonrá-la mais uma vez, atribuindo-lhe uma secreta cumplicidade com o brutamontes. Não é o que diz a polícia quando alguma mulher ousa apresentar queixa por estupro? “Ela bem que provocou...”

Não pretendo insultar a dignidade de Donna Anna com suspeitas descabidas. Mais do que nas exigências de ideologia feminista, entretanto, é na música que se revela a sinceridade do seu ódio, de seu desejo de vingança, de sua humilhação, de seu desespero impotente; tudo o que ficara acumulado nela desde a morte

5 Clément, C. (1979). *L'opéra ou la défaite des femmes* (p. 69). Grasset.

do Comandante explode então com uma violência cheia de nobreza, quando reconhece em Don Juan o homem que procura. Mas ouçamos a descrição que faz a seu noivo, Don Ottavio, do incidente: quanta ambiguidade! E sua segunda ária – “Non mi dir” –, tão sonhadora, tão delicadamente mozartiana, termina com uma decisão marcada pelas sínopes do “pietà di me” – e essa decisão é a de esperar um ano ainda, antes de se entregar a Don Ottavio... Um ano para devanear sobre aquela noite? Ou para fazer um trabalho de luto que ela não pode confessar a si mesma?

Ela não é em absoluto casual, esta ambiguidade. O paradoxo de Don Juan está aqui expresso com toda a sua carga de mistério, que não é outra senão a carga de mistério da própria sedução. Kierkegaard mostra-nos que Don Juan é desejo e desejo absoluto; também nos faz perceber que esse desejo atravessa as mulheres sem se fixar nelas, deixando-nos vislumbrar que a sedução opera por vetores mais complexos do que a mera busca do prazer. Com a atitude de Donna Anna e, mais ainda, com a de Donna Elvira, somos confrontados com o avesso do problema: por que o seduzido sucumbe à sedução? O que espera do sedutor? Algo que, tudo indica, resiste à frustração imposta pela realidade, pois nessa realidade o que acontece é que o sedutor conquista e abandona... A sedução nos faz ver que a realidade psíquica, para falar como Freud, não coincide com a realidade externa ou material. Para abordar estas questões complexas, tomaremos agora outro caminho; logo mais, reencontraremos os personagens imortais que nos acompanharam até aqui.

Aspectos da sedução

A ideia de sedução comporta vários planos à primeira vista incompatíveis entre si. O *Aurélio* enumera seis acepções do termo,

que convém examinar de perto: 1) inclinar artificialmente para o mal ou para o erro, desencaminhar; 2) enganar arditosamente; 3) desonrar, recorrendo a promessas, amávios ou encantos; 4) atrair, encantar, deslumbrar; 5) levar à rebeldia, revoltar, sublevar; 6) subornar para fins sediciosos. O que pode haver de comum entre ações tão diversas?

O primeiro sentido é próximo da origem da palavra: *seducere* significa “levar para o lado”, “apartar”. Isso pressupõe uma direção, um caminho suposto reto, e seduzir é então *des-encaminhar*, atrair para margens conotadas como sinistras, por oposição ao leito da estrada, que conduz ao Bem e à Verdade. Mas esse desvio não se fará pela força: inclinar artificialmente, enganar arditamente... Artificio e ardil remetem agora à caça, concebida como vitória da astúcia sobre a força ou a velocidade ingênuas do animal. Esse triunfo se baseia no emprego de meios eficazes para atingir as finalidades do sedutor: há uma racionalidade intrínseca ao seu agir, ele calcula e ajusta, estabelece proporção (*ratio*) entre o dispêndio e o alvo que visa obter. Ardil e artifício remetem ainda à oposição entre aparência e essência: o sedutor/caçador se servirá da dissimulação, recobrando a armadilha com um aspecto inocente. E essa ideia de engodo bem calculado reaparece no terceiro sentido, mediante a noção de promessa, que, para ser plausível, precisa eludir a desconfiança da vítima: esta só perceberá a traição quando o laço se fechar sobre ela. E, para a vítima, o resultado da sedução é a morte ou a desonra: desonra que se estende no tempo, pois é mancha que não se apaga, ferrete que jamais cicatriza, marcando indelevelmente a superfície do corpo seduzido. Mesmo que a caça consiga escapar da armadilha, deixará nela uma parte de si, que é o troféu do caçador – hímen da donzela ou pata do lobo – e carregará para sempre a *falta* que advém de sua derrota. O seduzido aqui é alguém que se torna portador de um “a menos”, qualquer que seja a modalidade em que o imaginemos, física, moral, social, etc.

Essas três primeiras acepções configuram a dimensão ética da sedução, e nela o sedutor aparece como alguém perfeitamente odioso: é embusteiro, fingidor, não ousa dizer às claras o que quer, nem se dispõe à luta franca para o obter; não tem, em suma, o *fair play* que caracteriza o verdadeiro cavalheiro. É o fraco que tem consciência de sua fraqueza e converte-a em força, aproveitando-se deslealmente das regras do jogo: sedutor aqui quer dizer “trapaceiro e egoísta”. Don Juan traveste-se frequentemente como o noivo da donzela que quer seduzir. A trama que vai urdir pode ser engenhosa, até elegante (diz a Zerlina, orgulhoso: “so far pulito”, e, na cena da troca das capas com Leporello, murmura de si para si: “che bel colpetto è questo! Più fertile talento/ del mio, no, non si dà”); mas as qualidades estéticas da sua manobra não bastam para nos fazer admirá-lo. No entanto, o quarto sentido da palavra “sedução” sugere precisamente este aspecto estético; “atrair”, “encantar”, “fascinar”, deslumbrar são termos que sugerem prazer extremo, deleite, algo que não retirará nada do seduzido, mas, ao contrário, lhe *acrescentará* alguma coisa. O sedutor é, neste momento, aquele ou aquilo que toca fibras sensíveis, que desperta no outro sensações de raro matiz, emoções até então ignoradas; o sedutor acaricia com suavidade, faz com que o seduzido descubra dimensões da própria experiência que nem sequer suspeita ser capaz de vivenciar. O sedutor aqui se inspira em Orfeu, cuja voz de doçura infinita fazia comoverem-se os deuses, os animais selvagens acalmarem-se e as plantas inclinarem-se para ouvi-lo.

Mas a sutileza da língua é grande. O encanto não é desprovido de perigos. As conotações de “encantar” são sombrias: “arrebatar”, por exemplo, não significa apenas extasiar, mas também “arrancar”, “raptar” (e o mesmo vale para “arroubo”). “Deslumbrar” é retirar o lume, cegar, ainda que pelo excesso de luz. “Enlevar” provém de “levar” e, além de deliciar, tem o sentido de raptar (cf. *enlèvement*). Todas essas significações convergem para a ideia de *fascinar*, com

seu cone semântico aberto sobre as ideias de atrair irresistivelmente, de subjugar, de dominar com feitiços e encantamentos mágicos. Fascinar contém *fasces*, o feixe latino que também origina *fascismo*, de modo que seu sentido original é o de “amarrar” (como num feixe), atar, prender, assujeitar. A imagem que mais nitidamente veicula esta série de noções entrelaçadas é a da sereia, que *en-canta*, maravilha quem ouve suas melodias, mas, em seguida, arrasta, para a morte e para o desespero, a quem escravizou. E, contudo, em português como em outras línguas, “sereia” designa também o longo apito que adverte os navios no nevoeiro e sinaliza ambulâncias, carros de bombeiro e outros veículos de ajuda ou salvação... Tão forte é essa ambiguidade constitutiva da sedução que sua dimensão estética a aparenta, por um lado, à sexualidade e, por outro lado, à morte, por um lado, ao prazer e ao deleite, por outro, ao risco da indiferenciação inerente a todo prazer forte demais.

As duas últimas significações remetem ao universo das regras sociais e delimitam o que poderíamos chamar de “dimensão política da sedução”. Levar à rebelião, revoltar, sublevar, ou subornar para fins sediciosos implicam claramente uma oposição ao poder vigente, e sua ligação com o ato de seduzir procede provavelmente da esfera religiosa: o Diabo é o sedutor por excelência, o líder da revolta dos anjos e o tentador de Eva no jardim do Éden. Neste sentido, podemos dizer que as significações “políticas” da sedução se aparentam à dimensão ética, pois “incitar à revolta” só assume conotação nefasta se o juízo de valor for proferido pelo partido da ordem, que por definição detém a hegemonia... Em outros termos, o sedutor aqui é aquele que recusa a boa ordem, a ordem natural, e pretende implantar outra, antinatural. Retornamos, assim, à ideia de *artifício*, em sua conotação de algo que necessita de habilidade, premeditação, cálculo etc. – o oposto da espontaneidade paradisíaca, na qual coincidem essência e aparência, e onde, portanto, não pode caber a mentira. E é precisamente a ideia de *mentira* que

define o aspecto ético da sedução, pois para ela refluem todas as demais representações vinculadas a esta esfera: enganar, prometer e não cumprir, inclinar para o erro sob as vestes da inocência etc. A mentira, por sua vez, está a serviço de um projeto de *domínio* a ser obtido por meio dela e que baseia sua eficácia na expectativa de um prazer supremo que o sedutor faz cintilar a distância, prometendo-o como recompensa ao seduzido se este o seguir para fora da estrada real. Eis por que o sinônimo mais adequado de “seduzir” é, a meu ver, “fascinar”. Toda a ambiguidade da sedução, porém, está em que esse domínio resulta da dissimulação: não se manifesta como autoridade nem como violência e, no limite, pode ser exercido sem que o objeto da sedução se dê conta de que está sendo ludibriado, conquistado e vencido. Em outras palavras, o lado estético da sedução pode recobrir seu lado ético, e esta potência de encobrimento faz a sedução pender para o lado das aparências, dos signos. A metafísica da sedução é uma metafísica platônica, e, à sagacidade mentirosa do “parecer”, virá se opor toda a imagética da verdade “nua” (e crua... isto é, sem disfarces impostos pela cultura): “as aparências enganam”, “nem tudo o que balança cai”...

Seduzir é, assim, proceder com perfídia, a fim de ganhar um poder sobre o objeto da sedução e colocar este último a serviço das finalidades do sedutor. O que a moral condena na sedução não é mais do que o prazer narcísico do sedutor, que por isso mesmo será concebido como agente de corrupção. O prazer que, enquanto deleite estético, o sedutor pode proporcionar ao seduzido será correlativamente estigmatizado como ilegítimo, e sua própria intensidade o configurará como mau, como pecaminoso, etc.; sobretudo, o trará para a esfera do *ilusório*. E por que a verdade dos sentidos precisa ser ignorada? Em nome de um argumento muito especial: o de que o encanto de agora se pagará caro depois, que o prazer de hoje causa a doença e a morte de amanhã, e que, de qualquer modo, “não há bem que sempre dure”. A oposição

fundadora é aqui, portanto, a do instante passageiro e do tempo que corre, tudo transformando e tudo modificando. Mas, justamente, trata-se de um argumento; na tensão entre as faces ética e estética da sedução, a mentira do sedutor parece comprometer o enlevo do seduzido. Mas todos nós, que algum dia fomos seduzidos por isto ou por aquilo, por alguém ou por um momento luminoso, sabemos que o encanto da sedução não é apenas feito de ilusões. Ela tem um quê de mágico; o sedutor pode estar em busca de um controle ou de um triunfo sobre seu oponente, mas com que prazer este se abandona à lábia do outro! Estranha situação, em que algo apresentado como *futuro* produz um efeito de gozo que chega, não raro, ao êxtase... *agora*. Há, assim, na sedução, um jogo sutil entre o “prometido” para depois – que serve como isca – e algo que se passa aqui e agora, na relação entre os dois, e que é fonte de um prazer muito mais real e muito mais intenso do que o sedutor descreve com suas palavras.

Antes de verificar por que é assim, convém formular uma pergunta que pode parecer absurda: se o fim da sedução é um controle sobre o seduzido, será que Don Juan é um sedutor? Pois de seu comportamento, como notou Kierkegaard com a argúcia própria ao ciumento que busca a verdade sobre as estripulias da amada, está ausente o aspecto mais essencial da sedução: a consciência do que faz, a premeditação, o cálculo exato que relaciona as fraquezas da vítima à espécie de meios que serão utilizados para capturá-la. Nas palavras de Kierkegaard:

Para ser um sedutor, sempre é preciso um certo grau de consciência e de reflexão, e então se pode falar com todo o direito de astúcias, ardis e modos falaciosos... Mas Don Juan não possui esta consciência. Por isso, não seduz. Don Juan deseja, e este desejo tem efeitos sedutores. Ele goza com a satisfação de seus desejos,

mas logo que satisfez seus desejos, se põe a buscar um novo objeto, e assim sucessivamente. . . . Para ser um sedutor, falta-lhe esse tempo prévio no qual fazer seus planos, e também lhe falta esse tempo posterior, no qual chegaria a ter consciência do que fizera. Um sedutor deve possuir uma força que Don Juan, apesar de seus muitos outros dotes, não possui. Esta força é a palavra.⁶

Don Juan é um ser do instante, não da continuidade (“coglier voglio io il momento”, diz a Leporello quando começa a cena da troca das capas). Sua vida é um acúmulo de momentos sempre iguais, separados uns dos outros por momentos de outro tipo, porém analogamente iguais entre si: os primeiros são os instantes do gozo; os outros, instantes da caça. É o que Mozart sugere na ária do champanhe, com sua estrutura em dois tempos martelados. Mais do que nas palavras ou na melodia, é no *ritmo* que se revela a verdadeira natureza do personagem. E porque é como que instantâneo, não tem história: tem um catálogo, que é mantido e atualizado por Leporello. É certo que este representa um desdobramento da figura do seu amo, sua consciência, como diz Otto Rank, ou seu duplo narcísico, como vemos na troca das capas (invenção, aliás, de Da Ponte – e invenção genial, porque acentua a dimensão de reflexo que existe entre Don Juan e seu criado, além de constituir uma humilhação tremenda ao amor de Donna Elvira). Todavia, no nível da ação, são duas pessoas distintas, e o conquistador delega ao outro o cuidado de conservar em dia a famosa lista. O tempo de Don Juan é, assim, um presente perpétuo; seu passado não lhe interessa, não tem espessura subjetiva, tem apenas um volume no espaço (o “non picciol libro”). E compreendemos a sabedoria de Joseph Losey, quando, em seu filme, faz o catálogo se desdobrar

6 Kierkegaard, 1969, p. 189.

escadaria abaixo, em vez de ser um livro que Leporello folheia: é precisamente esta dimensão espacial, horizontal, que o define como memória postiça de um ente sobre o minuto que se escoia. É por isso que o retorno de Donna Elvira o surpreende tanto. Ela o quer para si para sempre; quer eternizar o momento que foi o de ambos. Para Don Juan, isso é incompreensível. Uma vez seduzida e “alistada” a mulher, ele perde completamente o interesse por ela. Mais do que a velocidade do seu desejo, portanto, é a ausência de uma intenção de domínio que põe em questão o caráter sedutor do Don Juan mozartiano; é o que Kierkegaard exprime com extrema elegância ao dizer que Don Juan “não seduz, deseja, e este desejo tem *efeitos sedutores*”. Assinala, assim, uma diferença crucial entre os dois protagonistas da situação, pois o sedutor não se altera quando seduz, enquanto o seduzido inscreve a cena em sua memória. E, a partir dessa lembrança, sua relação consigo mesmo se modificará.

Don Juan, na ópera, não é um galanteador prolixo, e não apenas porque as convenções do gênero dispensam longos solilóquios ou diálogos muito profundos. Embora esteja presente em quase todas as cenas, Mozart só lhe confiou uma ária de bravura: a *canzonetta* do balcão não é uma ária, e, como nota Jean Victor Hocquard, a ária “*metà di voi qua vadano*” só é uma ária porque os camponeses ficam calados enquanto Don Juan dá suas ordens. A voz nua de Don Juan aparece apenas nos recitativos. Mas, justamente, os recitativos não correspondem a nenhum cortejar; estão a serviço exclusivo da ação dramática. Don Juan canta em quase todos os duos, trios e cenas de conjunto, e isso não me parece em nada casual: Mozart sublinha, assim, o laço profundo entre ele e os demais personagens, que dele recebem a chama do existir. A linha melódica exprime essa situação por meio de um recurso de desconcertante simplicidade: o outro personagem retoma quase sempre o motivo introduzido por Don Juan, e às vezes este retoma

o motivo introduzido pelo outro personagem. Quando se aproxima de Zerlina, por exemplo, é de uma estonteante rapidez nos movimentos: “quel casinetto è mio/ soli saremo/ e là gioiello mio/ ci sposeremo”. A sutileza de Mozart emenda o “emo” final do recitativo com a primeira sílaba do dueto (“Là ci darem la mano”), pois é o canto que arrebatará a camponesa e realizará o desejo do sedutor. Os musicólogos costumam enfatizar o que torna esse trecho um dos mais lindos da ópera, ressaltando o envolvimento produzido pela melodia e pelo acompanhamento dos ventos e das cordas, o *forte/piano* do “vorrei e non vorrei” que traduz a oscilação de Zerlina entre o dever e a promessa de felicidade... até atingir o ápice do erotismo no *andiam* final, repetido por três vezes, e com uma *fermata* para prolongar o efeito de suspensão. Zerlina resiste, porém cada vez com menos intensidade...

Mas, assim como é rápido no tomar, Don Juan é veloz no abandonar. Não precisa e não quer deleitar-se com a lembrança de suas conquistas. Alguém o imagina folheando o catálogo numa noite de inverno e comentando com Leporello esta ou aquela aventura, como quem olha um álbum de fotografias? A relação de Don Juan com sua “lista delle belle” tampouco é linear. Basta-lhe que ela exista, que Leporello se ocupe dela; sua significação se esgota aí. Ou por outra, parece haver não um, mas dois catálogos: o de papel encadernado, que Leporello escreve como um livro de razão, e o catálogo virtual, polo para cuja completude tende cada uma das conquistas. Don Juan não quer dominar as mulheres nem vencer os homens, porque estes e aquelas são instrumentos de um desejo de outra natureza, “etapas no caminho da vida”, parafraseando um título de Kierkegaard. E se elas guardam do relâmpago que atravessou suas vidas uma recordação qualquer – boa ou má, pouco importa –, isso não lhe interessa em absoluto. Leporello diz na ária do catálogo que “sua passion predominante/ è la giovin principiante”: é porque o próprio Don Juan é sempre

um “giovin principiante”, cada conquista sendo a primeira de uma série que sempre recomeça.

Don Juan não tem memória porque a memória supõe um respeito pelo outro, uma possibilidade de ser afetado por ele, que em nada condiz com a dimensão narcísica que nele predomina avassaladoramente. Entretanto, por que essa busca incessante de si próprio precisa passar pela conquista das mulheres? E por que estas se deixam seduzir? Talvez a resposta às duas perguntas seja uma só. Pois, se o que caracteriza o desejo de Don Juan não é a vontade de poder, é certo que esse desejo vem carregado de uma paixão de tal forma abrasadora que transfigura o próprio alvo dela. O narcisismo tem a propriedade de idealizar seus objetivos, de nelas projetar uma luz que os faz aparecer como perfeitos, à própria imagem do ideal de perfeição que sustenta a vibração narcísica. É a nota que Don Juan faz ressoar nas mulheres, embelezando todas as que lhe passam pela frente, vendo em cada uma delas algo que as torna desejáveis em grau supremo: a grandona se torna “majestosa”, a gorducha é magnífica nas noites de inverno, a velhota exala uma grande doçura... Seu desejo as enobrece, e daí nasce o efeito sedutor, na precisa formulação de Kierkegaard, porque esse desejo as torna diferentes do que eram, até um momento atrás, a seus próprios olhos.

O jogo da sedução enraíza-se, assim, numa reduplicação do narcisismo, tanto do agente como do objeto seduzido. E o efeito transfigurador da idealização não termina com a ferida narcísica do abandono: o momento passageiro em que cada uma delas foi para Don Juan a mulher absoluta, a encarnação do eterno feminino, parece bastar para que nela algo de muito profundo seja modificado, algo que o psicanalista situaria na esfera das identificações. Existe, assim, uma *assimetria* entre os dois parceiros, e cada um deles obtém desta relação sexual um ganho narcísico de

tipo específico: o espelhamento não é completo, sugerindo que o narcisismo tem mais do que um trunfo em sua manga.

Talvez a própria fugacidade do instante tenha algo a ver com este efeito diferenciado, pois o átimo em que a chama as atravessa parece ser suficientemente intenso para produzir o efeito de suscitar o desejo, e breve demais para que o desejo das donzelas possa se fixar na pessoa do conquistador. Como César, Don Juan chegou, viu e venceu, e o vencido ainda lhe vota gratidão... Mas isso nem sempre acontece. Donna Elvira, por exemplo, quer mais, e outra coisa: à primeira vista, vingança – mas, para se vingar, é preciso procurar Don Juan; para lhe “arrancar o coração”, é necessário chegar perto dele... E sua trajetória será marcada por esta ambivalência, pois, quanto mais canta seu ódio por quem a desonrou, mais evidente se torna seu desejo por ele (“quando sento il mio tormento/ di vendetta il cor favella/ ma se guardo il suo cimento/ palpitando il cor mi va”, diz ela na maravilhosa ária que Mozart acrescentou ao papel para a estreia de Viena). Quando aparece no *casinetto*, na cena da sedução de Zerlina, é difícil não pensar que seu motivo para afastar a camponesa das garras do sedutor pouco tem de filantropia, e muito de ciúme... A personagem de Elvira está literalmente sob o jugo do sedutor, numa consequência não prevista por ele e que acontece à sua inteira revelia. Por outro lado, na ânsia de eternizar uma relação por natureza fugaz e episódica, é ela que busca seduzir Don Juan, retirando-o do caminho reto que conduz à sua perdição. Ela revela, assim, outra faceta do movimento sedutor, a de uma identificação com o conteúdo manifesto daquilo que Don Juan deve ter-lhe dito para conseguir seus favores. Fenômeno curioso, que nos abre novas perspectivas e que necessitaremos investigar mais de perto.

Resumindo, nosso passeio pela semântica revelou a dupla face da sedução: ela contém um aspecto ético e um aspecto estético.

Podemos dizer que o primeiro remete ao domínio de um indivíduo sobre outro, enquanto o segundo implica o despertar ou o refinar de uma sensibilidade. Nesta perspectiva, tudo indica que o personagem de Don Juan evolui do primeiro para o segundo registro ao longo de sua trajetória literária: originalmente, o mais importante parece ter sido o tema da punição celeste, encarnada no retorno do Comandante, que vem castigar a vida dissoluta do jovem aventureiro (pois, apesar do que diz sua filha, ele não foi assassinado, e sim morto em duelo leal, aliás provocado por ele mesmo e no qual Don Juan não queria entrar). “Vida dissoluta” significa, aqui, menos as proezas sexuais do que o desregramento moral, pois o crime máximo de Don Juan é não respeitar os mortos e, de modo geral, não respeitar nada mais além de si mesmo. A libertinagem é uma consequência desta postura indômita, na medida em que constitui um desafio à virilidade dos outros homens, à promessa de fidelidade das donzelas, às regras da ética da nobreza e à santidade de um sacramento religioso. Como Don Juan é o herói antissocial por excelência, o Convidado de Pedra representa o emissário de todos os poderes mais altos, e é efetivamente o centro da lenda. Don Juan não é tanto o sedutor quanto o blasfemo neste primeiro momento; a punição da blasfêmia se faz mediante o *memento mori*, a lembrança da morte.

A bem dizer, Don Juan não ofende o Comandante quando o mata no duelo, pois *nesse* momento obedece aos ditames do código de honra. Ofende-o quando o convida para jantar, desrespeitando, assim, as fronteiras entre este mundo e o outro. Êbrio de orgulho, ele vai longe demais: e descobrirá que, domínio por domínio, força por força e astúcia por astúcia, os do céu são mais fortes e quem os desafia paga caro pela audácia. Aos poucos, no entanto, o aspecto estético vai se tornando mais proeminente do que o aspecto ético, essencial de início. Na ópera de Mozart, o castigo está por certo presente, os tons sombrios do motivo do Comandante

se anunciam desde a abertura; este é traço essencial da lenda, e os primeiros acordes que ouvimos o introduzem com toda a solenidade. Mas Kierkegaard viu bem que o tratamento musical dado por Mozart à história e aos personagens transforma este motivo quase religioso em outro bem diverso: se seu Don Juan é o contrário de “uma belíssima pessoa”, também “não há por que catalogá-lo dentro das categorias éticas”.⁷

Ou seja: com Mozart, o atributo definidor de Don Juan passa a ser a sensualidade exuberante. Seus atos são, a partir de agora, menos ofensas contra a lei celeste e aproximam-se de *picadas*, inoculando algo nas mulheres com quem se deita, como um relâmpago cujo fulgor precede o ruído do trovão correspondente. E, doravante, este será seu crime: despertar paixões que deveriam permanecer mudas e ignoradas, porque contrárias à moral e aos bons costumes. O inimigo de Don Juan não é mais o Deus dos exércitos, e muito menos o sexo feminino, mas os homens que não sabem amar com a sutileza e com a intensidade exigidas pelo verdadeiro erotismo.

Ora, ao fazê-la trabalhar neste sentido, como forma de existir da sensualidade, e não como eco da rebeldia de Satanás, Mozart lido por Kierkegaard opera um deslocamento considerável na ideia da sedução. De todos os sentidos do termo que examinamos há pouco, o único que não ostenta conotações morais é o do encanto, do deslumbramento e do fascínio, muito embora tampouco esse sentido seja isento de significações mortíferas. É precisamente essa a novidade que se encontra entranhada no *Don Giovanni*, de certo envolvida pelos motivos tradicionais, mas novidade *tout de même*. E por vincular estreitamente a sedução à sexualidade, *fora do contexto moral*, essa nova maneira de determiná-la se aproxima

7 Kierkegaard, 1969, p. 189.

de modo inesperado do território do psicanalista. Pois coube a Freud reinterpretá-la, articulando-a com as noções principais da disciplina que fundou – e isso logo nos primeiros momentos de sua atividade de reflexão.

A sedução na teoria psicanalítica

Sabe-se que os esforços iniciais de Freud para descobrir a etiologia das neuroses o conduziram a formular uma teoria que escandalizou os médicos da época: os pais da histéricas as teriam seduzido quando pequenas. “Seduzido” significa precisamente que teriam perpetrado algum tipo de atentado sexual contra elas, com excitação específica dos órgãos genitais. E por que Freud pensava assim? Porque, no relato de suas pacientes, era constante a presença de cenas sexuais envolvendo adultos e elas próprias quando crianças. E Freud preferiu acreditar nelas, por mais inverossímeis que fossem suas histórias, a permanecer na atitude olímpica da medicina de seu tempo, que considerava a histeria um enorme fingimento e um achaque sem maior importância. Dessa forma, engendra-se a ideia de um traumatismo sexual na primeira infância, cuja permanência no inconsciente seria a causa última das perturbações histéricas. Freud recusa, entre 1895 e 1897, todos os argumentos racionais que lhe opõem neste particular; é de se ver que estava... *seduzido* por suas pacientes. E é com grande surpresa, com a nítida sensação de ter sido traído por elas, que, na famosa carta de setembro de 1897, comunica a Fliess que abandonou sua *neurotica*. Para tanto, invoca diversas razões, a mais importante das quais é que, no inconsciente, não existe nenhum índice de realidade, de modo a ser impossível distinguir nele o que é verdade e o que é “ficção investida de afeto”. Por conseguinte, os relatos de sedução – que continuam a aparecer, pois as

pacientes não foram informadas sobre a mudança da teoria – passam a ser considerados procedentes de “fantasias de desejo”, que exprimem as tendências edípicas, porém as apresentando como se tivessem sido realizadas na “realidade exterior”. Essas fantasias não são nem verdadeiras nem falsas, tendo plena vigência naquilo que Freud denominou “realidade psíquica”. A renúncia à teoria da sedução, além de curar o inventor da psicanálise de uma perigosa ingenuidade no trato com o ser humano, teria aberto, assim, o caminho para a descoberta da realidade psíquica, da fantasia e do complexo de Édipo, isto é, de alguns dos mais respeitáveis pilares da psicanálise. Essa é, ao menos, a versão oficial, aliás promovida pelo próprio Freud, em textos como a *Autobiografia* (1925), e de modo geral a cada vez que retraça seus próprios passos, o que, convenhamos, não é nada raro.

Mas, como toda versão oficial, esta também só retrata uma parte da história. Se a *teoria* da sedução naufraga em 1897, o *tema* da sedução permanece vivo, e Freud o retoma, por exemplo, nos *Três ensaios*, ao falar da sexualidade infantil. Aqui a ideia é ligada ao conceito das “zonas erógenas”, que são precisamente aquelas regiões do corpo manipuladas pela mãe durante a higiene das crianças. Freud sustenta a seguinte hipótese, tão ou mais escandalosa do que a anterior:

a relação da criança com a pessoa que cuida dela é uma fonte permanente e inesgotável de excitação sexual e de gratificação das zonas erógenas, na medida em que esta – em geral, a mãe – contempla a criança com sentimentos que emanam da sua vida sexual, acaricia-a, beija-a e embala-a, e com toda a clareza a toma por substituto de um objeto sexual completo. A mãe provavelmente se horrorizaria se alguém lhe explicasse que, com toda a sua ternura, desperta a pulsão

*sexual de seu filho, e prepara a futura intensidade desta pulsão. . . .*⁸

Não temos mais aqui a ideia de um atentado sexual maciço, direto e brutal, como na primeira teoria da sedução; mas continua presente um elemento essencial dela, a saber, que a sexualidade advém ao ser humano de *fora para dentro*, pelo contato com um adulto, o qual inocula na criança sensações intensas e exige dela um trabalho para “ligá-las”. Certamente, há diferenças importantes entre as duas teorias, tanto pelo contato suave e difuso que veicula a sedução como pelo fato de o agente sedutor deixar de ser preferencialmente o pai, agora substituído pela mãe. Mas permanece a ideia central de que o veículo pelo qual transita a sexualidade é da ordem da sedução, embora essa palavra não figure no texto dos *Três ensaios*. Essa ideia, no entanto, convive com outras, em particular com a noção de um caráter quase biológico da pulsão, de um ciclo maturacional próprio a esta última e, de modo geral, com a ideia de que a excitação sexual tem fontes preferencialmente endógenas. Como em tantas outras questões, aqui também Freud lança várias ideias, que podem ou não conflitar umas com as outras. O fato é que, em sua obra, o tema da sedução permanecerá de certo modo na sombra; muito embora a questão reapareça de tempos em tempos, especialmente a propósito da sexualidade feminina, Freud não chegou a elaborar suas diversas notações em termos de uma nova teoria. Mas, se alguns elementos da teoria da sedução em sua versão de 1897 permanecerão ativos na psicanálise, isso ocorre em outros contextos e em relação a outros problemas, de sorte que podemos falar de uma “permanência difusa” desses diversos elementos, quase irreconhecíveis, ao longo de toda a obra de Freud.

8 Freud, S. (1975). *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (Três ensaios para uma teoria sexual)*. (*Studienausgabe*, Vol. V; p. 126). Fischer Verlag. (Trabalho original publicado em 1905).

Um deles é de extrema importância. Freud jamais postulou alguma vinculação linear entre o trauma da sedução e o surgimento da neurose. Desde o início de suas pesquisas, o elemento traumático não é nunca a vivência em si (o ataque sexual do adulto), mas sim a *recordação* dela por ocasião de uma segunda vivência, que apresenta certos pontos de analogia com a primeira. Esta ideia é absolutamente central em Freud: as histéricas, diz ele, sofrem de “reminiscências”, não de choques diretos. O esquema temporal é sempre difásico: a primeira cena, ocorrida na infância, tem um conteúdo sexual, porém este escapa à criança, cuja imaturidade física e psíquica a impede de compreender o que se passa; o evento não é, assim, traumático, é simplesmente misterioso. Somente num segundo momento, após a puberdade, verifica-se uma segunda cena, aliás não necessariamente sexual, que, contudo, produzirá, por associação, a reativação da primeira: o trauma ocorre na conjugação dessas duas cenas, fazendo a lembrança da primeira ganhar um valor excepcional. Esse é o mecanismo da *Nachträglichkeit* ou *après-coup*, fundamental para a concepção psicanalítica do funcionamento mental. Ora, a lembrança assim reativada será fonte de um intenso desprazer e, por essa razão, será *reprimida* para o inconsciente. Reprimida, porém não eliminada; e, no inconsciente, ela será submetida a um processo de natureza muito especial, que resulta na produção dos sintomas da neurose, mediante todo um jogo de deformações e substituições. Mesmo após o abandono da teoria da sedução, Freud não renuncia a essa maneira de conceber a temporalidade psíquica, fruto daquela teoria; eis aí um exemplo simples do que denominei “sobrevivência difusa” em outros contextos, dos elementos principais da teoria da sedução.

Devemos ao psicanalista francês Jean Laplanche a retomada desses problemas, e um esforço considerável no sentido de fazer trabalhar essas hipóteses de Freud, literalmente “puxando-as” para fora de seus gonzos originais e delas extraindo consequências de

grande alcance para o aprofundamento da teoria psicanalítica. Em livros como *Vie et mort en psychanalyse*, nos verbetes do *Vocabulaire de psicanálise*, e em um texto clássico escrito em 1964 com J. B. Pontalis (“Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme”), para só mencionar alguns de seus trabalhos, Laplanche vem procurando restituir toda a complexidade e toda a riqueza heurística contidas nessa antiga teoria, que, após sua análise, se torna realmente de grande fecundidade. Com suas elaborações mais recentes, a teoria da sedução retoma um lugar central na doutrina psicanalítica, e isso com reverberações que, curiosamente, não deixam de evocar a problemática da sedução como se depreende da ópera de Mozart. Por esse motivo, vou me referir brevemente a um artigo de Laplanche intitulado “De la théorie de la séduction restreinte à la théorie de la séduction généralisée”.⁹

O fulcro do argumento desenvolvido por Laplanche é a distinção entre três tipos de sedução, que ele propõe designar respectivamente como “sedução infantil”, “precoce” e “originária”. A sedução infantil é aquela de que Freud falava em 1895-1897; caracteriza-se por quatro fatores conjugados, que são: a imaturidade da criança; o caráter perverso do adulto; a temporalidade bifásica do *après-coup*; e o aspecto de passividade de que se reveste a posição da criança diante do adulto. Não é difícil perceber que este último é o aspecto principal, determinando o sentido dos outros três, pois é essa passividade que torna agressiva a cena de sedução: esta terá retroativamente o significado de uma intrusão violenta, de irrupção

9 Laplanche, J. (1986). De la théorie de la séduction restreinte à la théorie de la séduction généralisée. *Études Freudiennes*, 27, 7-25. (Tradução brasileira: Da teoria da sedução restrita à teoria da sedução generalizada. In *Teoria da sedução generalizada*. Artes Médicas, 1990.) Um estudo mais detalhado de *Vie et mort* pode ser lido em Mezan, R. 2020. *Lacan, Stein et le narcissisme primaire*. Ithaque (Editions d’). Trad. brasileira, In Fulgêncio, L., Gurfinkel, D., [et al] (Orgs), *Relações e objeto na psicanálise: ontem e hoje*, Blucher, 2021.

de algo incompreensível. Essa passividade da criança é responsável pela manutenção da cena como algo anódino, mesmo que, num momento posterior, ela se torne ativamente sedutora em relação a outra criança, e isso até que uma segunda cena venha conferir, retroativamente, valor traumático à lembrança da primeira.

Laplanche atribui grande importância ao fato de que, na sedução infantil – e nas demais também –, um psiquismo mais rico se defronte com um menos rico, isto é, que o universo de significações do adulto seja mais complexo e mais conflituado do que o universo da criança. Na sedução precoce, este é o elemento-chave: Laplanche designa com esse termo o que resulta dos cuidados corporais efetuados pela mãe, recuperando, assim, a notação de Freud nos *Três ensaios* a que me referi anteriormente. Mas, tendo passado pela escola de Lacan, Laplanche não se limita ao que para Freud constituía o essencial dessa situação, isto é, o despertar de sensações eróticas mediante o toque da pele da criança pela pele da mãe. Para ele, o fundamental está no fato de que a mãe tem um inconsciente e que, portanto, a higiene e, em geral, os cuidados que dispensa ao bebê são carregados de significações inconscientes *para ela*, por mais psicanaliticamente informada que possa estar. As zonas erógenas não o são apenas porque nelas emerge uma tensão corporal do bebê, mas sobretudo porque são “zonas de passagem” físicas e metafóricas, lugares por meio dos quais se exterioriza e interioriza-se um conjunto de sensações portadoras de significação. Essa sedução precoce mantém os aspectos essenciais da sedução em geral, isto é, a introdução de algo num psiquismo ainda despreparado para essa experiência. Vê-se que Laplanche conserva o sentido fundamentalmente traumático que a ideia de sedução tem em Freud, mesmo que se refine consideravelmente a noção de trauma, em particular reinterpretando a noção de “corpo estranho interno” para ultrapassar a dicotomia entre o exterior e o interior. Pois, se o movimento sedutor provém “de fora” (do adulto), ele é retomado

“de dentro” (pela criança), na lembrança, na conjugação com suas próprias excitações e na configuração de um mundo de fantasias.

O terceiro tipo de sedução é o que o autor denomina “sedução originária”. Aqui, não há mais contato físico necessário; a sedução originária remete a uma situação fundamental “em que o adulto propõe à criança significantes verbais e não verbais, até mesmo comportamentais, impregnados de significações sexuais inconscientes. É o que chamo de ‘significantes enigmáticos’”. Aqui o modelo no qual se inspira Laplanche é o célebre artigo de Ferenczi sobre a confusão das línguas entre o adulto e a criança, confusão que consiste na imposição de um sentido de “paixão” à linguagem efetiva da criança, que Ferenczi designa como a linguagem da “ternura”.

Laplanche retoma e desenvolve essa ideia, argumentando que toda criança precisa ser introduzida na cultura em que viverá, e que tal introdução se dá necessariamente pelo contato com os adultos. Ora, estes últimos oferecem a ela algo mais do que simples informações ou códigos de comportamento e de valor: suas mensagens estão impregnadas de significações inconscientes de natureza sexual. Laplanche sugere que essas significações não deixam de ser captadas, obscuramente, pela criança. O exemplo mais claro disso está no seio, que, além de ser o órgão natural da amamentação, é também objeto de um considerável investimento sexual por parte da mulher e do homem, de forma que a significação do seio para o bebê carreará inevitavelmente uma parcela desse investimento, precisamente sob a forma de “significantes enigmáticos”. E o mesmo vale para outras situações da vida cotidiana: se os adultos têm um inconsciente, as significações nele depositadas transitarão, sem sombra de dúvida, pelos gestos, palavras e atos que se produzirem diante da criança ou visando esta última, como é o caso dos cuidados corporais de que Freud tratava nos *Três ensaios*.

Pois bem: a absorção desses “significantes enigmáticos” pela criança a obrigará a um trabalho de assimilação e de tradução, que deixará sempre “restos” não compreendidos e impossíveis de compreender, portanto fontes de desprazer, portanto alvos eletivos da repressão. Vê-se, mesmo por este resumo muito rápido e incompleto, que a “teoria da sedução generalizada” proposta por Laplanche resulta numa extensa reapreciação de certos conceitos analíticos bastante fundamentais, como os de inconsciente, fantasia, repressão e sexualidade, para não irmos mais adiante do que este breve “catálogo”.¹⁰

Deste breve trajeto pela sedução em sua visão psicanalítica resulta uma situação curiosa. A sedução comporta igualmente duas facetas, que não deixam de fazer pensar no que dominei há pouco como suas faces “ética” e “estética”; no caso da psicanálise, conviria falar em uma face *traumatizante* e numa face *estruturante*. Traumatizante, a sedução o é por seu caráter de enigma, porque carrega consigo a sexualidade e introduz-la no psiquismo infantil; e isso

10 Embora se expressando num vocabulário diferente, Melanie Klein havia notado que a introdução da criança no mundo dos adultos é uma experiência que deixa rastros traumatizantes. Veja-se este trecho: “Conseqüências muito importantes se seguem do fato de o ego ser ainda tão pouco desenvolvido quando é assaltado pelo desencadeamento do Complexo de Édipo e pela incipiente curiosidade sexual associada a essas tendências. A criança, ainda pouco desenvolvida intelectualmente, é exposta a uma avalanche de questões e de problemas. Uma das queixas mais amargas com que nos defrontamos no inconsciente é a de que muitas questões esmagadoras, que aparentemente são apenas em parte conscientes e mesmo quando conscientes não podem ser expressas em palavras, permaneceram sem resposta. Outra recriminação se segue a esta, a saber, que a criança não sabia falar e que não compreendia a linguagem. Assim, as suas primeiras questões remontam a um período anterior à sua compreensão da linguagem e das palavras”. Cf. Klein, M. (1977). *Early stages of the Oedipus conflict*. In *Love, guilt and reparation* (p. 188). Delta Books. (trad. bras. In Elias Mallet da Rocha Barros (Org.), *Melanie Klein – Obra Completa*, Imago, vol. I, 1996. Trabalho original publicado em 1928).

mesmo na concepção ampliada proposta por Laplanche, que, aliás, associa estreitamente a sexualidade em geral ao traumatismo e ao “autotraumatismo”. Não é preciso que a sedução conote um ataque sexual direto para que produza esses efeitos traumáticos: a simples existência de um “a mais” que fará irrupção num “a menos” implica uma carga de violência que, por aveludada que seja, deixará sempre um “resto” objeto de repressão. E a sedução comporta uma vertente estruturante, pois é por meio dela que o psiquismo infantil virá a dar sentido a uma série de sensações experimentadas de início sem discriminação, categorizando-as como sensações sexuais. A sedução originária de Laplanche equivale à humanização do psiquismo do bebê, tornando propriamente humano pela marca do desejo e da fantasia, abrigoando um inconsciente e capacitando-se para o trabalho da simbolização. Laplanche, aliás, não é o único a acentuar essa dimensão; desde Lacan e Winnicott, passando por Bion e Piera Aulagnier, o papel da mãe tem sido focalizado sob esse ângulo, isto é, descrito como visando fornecer significações ao bebê e ser continente do resultado da elaboração que o bebê imprimir a essas significações. A sedução é um dos veículos, talvez o mais importante, dessa “implicação do futuro ser humano em um mundo que ainda é estranho para ele, mas que está destinado, na puberdade, a tornar-se seu”.¹¹

Seria muito imprudente aproximar essa concepção por assim dizer bifocal da sedução daquela outra, que podemos organizar a partir da leitura kierkegaardiana do *Don Giovanni*? A ideia pode parecer esdrúxula, mas não custa tentar ver aonde ela nos leva. Não se trata, é claro, de transposições lineares, mesmo porque a sedução de que trata a metapsicologia tem por objeto uma criança, enquanto todos os personagens da ópera são adultos. Não: é preciso fazer derivar o conceito, utilizando as aproximações que

11 Forrester, J. (1986). Viol, séduction, psychanalyse, *Études Freudiennes*, 27, 35.

puderem ser realizadas para iluminá-lo indiretamente, como que pela margem. E uma primeira vertente se apresenta: insisti bastante no fato de que Don Juan introduz algo na experiência das mulheres com quem *amoreggia* e, por essa via, inicia-as em um possível delas mesmas que permanecia oculto ou ignorado. Nessa perspectiva, podemos dizer que a sedução não é tanto traumática (como quer Catherine Clément: Don Juan estuprador e inábil na cama), mas antes estruturadora, na medida em que suscita um trabalho de “ligação” disto – um significante enigmático – que acaba de adentrar seu universo psíquico. O mais claro exemplo desse trabalho ocorre com Zerlina, talvez justamente porque ela não dormiu com Don Juan, limitando a sedução aos jogos preliminares. Para essa jovem camponesa, a atração de Don Juan está em que o fidalgo lhe fala como nunca ninguém lhe falara antes; há uma vibração que perpassa sua voz e que se comunica a ela quando lhe toma as mãos nas suas (“Là cidarem la mano”). Na música, isso é claramente perceptível: Zerlina retoma, no mesmo tom de lá maior, o tema proposto por Don Giovanni (“Vorrei e non vorrei”), e *desenvolve-o*, acrescentando mais algumas notas... Da mesma forma, na cena do baile, é ela quem sugere o motivo musical (“Ah, lasciatemi andar via”), que Don Juan retoma na mesma tonalidade de fá maior (“No, no, resta gioia mia”). E todo o erotismo que ela passa a respirar vem à tona na “ária do farmacêutico”, quando propõe a Masetto o remédio do amor em frases de extrema suavidade.¹² Algo transitou para ela, ou nela se desvendou, ao contato com Don Juan, que claramente vai além do que existia na primeira cena em que aparece.

12 Douault, A. (1979). Les circulations du désir. In *L'Avant-Scène Opéra* (p. 140), n. 24. Trata-se de um comentário dos mais instigantes, justamente porque o manejo da interpretação psicanalítica se ancora na cerrada análise dos motivos musicais.

A tônica deste conjunto de escritos é a plena convicção dos indissociáveis e íntimos vínculos existentes entre a psicanálise e a cultura, atitude que Renato Mezan compartilha com Freud. A propriedade e o domínio com os quais? ele aborda seus temas jamais resvalam para o pedantismo ou para o tom autoritário de um discurso de mestre. Pelo contrário, seu texto nada empolado expõe com clareza seu raciocínio e tem a fluência e a proximidade de uma conversa entre amigos, o que torna a leitura muito agradável, estimulando o leitor a com ele dialogar.

Sergio Telles – *Revista Percurso* 36 (2006)

ISBN 978-65-5506-704-0



9 786555 067040



www.blucher.com.br

Blucher



Clique aqui e:

[VEJA NA LOJA](#)

A sombra de Don Juan e outros ensaios

Renato Mezan

ISBN: 9786555067040

Páginas: 340

Formato: 14 x 21 cm

Ano de Publicação: 2024
