



Biblioteca Freudiana de Curitiba

Centro de Trabalho em Psicanálise

XIV JORNADA

DE CARTÉIS E APRESENTAÇÃO DE

TRABALHOS

DA BIBLIOTECA FREUDIANA DE

CURITIBA

outubro/2003

BIBLIOTECA FREUDIANA DE CURITIBA

Centro de Trabalho em Psicanálise

Comissão de Publicações Internas

Coordenação: **Mirela Stenzel**

Revisão: **Rosângela Urias de Azevedo e Jandyra Kondera Mengarelli**

Apresentação: **Maria Angélica Carreras**

OS TEXTOS DESTA PUBLICAÇÃO SÃO DE RESPONSABILIDADE DOS AUTORES,
CEDIDOS À BFC PARA A PUBLICAÇÃO DO QUE FOI APRESENTADO EM JORNADA.

Esta publicação virtual se refere às Jornadas de Cartéis e de Apresentação de Trabalhos do ano de 2003. Por uma série de fatores houve atraso nesta publicação. Em razão do lapso de tempo, não foi possível contatar muitos autores de trabalhos que foram apresentados na ocasião e, portanto, não estão contemplados nesta publicação. Os textos aqui apresentados são os que estavam nos arquivos da BFC e dos autores que ainda mantiveram algum tipo de contato.

Em razão desta dificuldade, ficamos à disposição para que qualquer um que se sinta prejudicado, que tenha apresentado trabalho naquele momento e tenha interesse de ser incluído nesta publicação virtual, entre em contato com a Comissão de Publicação Interna da BFC, pelo e-mail b.freudiana@uol.com.br ou mirstenzel@hotmail.com.

Além dos textos referentes às apresentações de trabalhos e de cartéis, esta publicação conta com a primeira e a segunda parte do Seminário realizado na Biblioteca Freudiana de Curitiba, na data de 24 de outubro de 2003, por Carlos Horácio Bembibre, psicanalista, A.M.E. da Escola Freudiana de Buenos Aires, com o tema *Nem mãe, Mem mulher: Medeia “A mais impura das impuras”*.

Comissão de Publicação

Cartéis, um dos tantos inventos de Lacan, um dispositivo que favorece o trabalho com outros. Um grupo, motivado por uma transferência com o texto freudiano e lacaniano, que teria por objetivo eliminar certos fenômenos próprios das reuniões dos falantes.

Visam tanto delimitar o tema como estimular a singularidade de abordagens. Também estabelecem uma limitação de integrantes e de tempo, com o objetivo de minimizar os efeitos que emergem inevitavelmente num grupo: luta de prestígio, liderança, exaltação de saber, inibições, etc., formando o conjunto que se denomina gozo obsceno.

O cartel permite a circulação de discursos, produzindo movimentos para que o recalque não se torne moeda corrente.

Criar a possibilidade de uma crítica interna e/ou externa, não superegóica, dando lugar a laços que revigoram a já célebre frase de Lacan: “instituir no funcionamento”.

Outro aspecto interessante do cartel, sendo esta uma exigência, é que o produto seja próprio e não coletivo, convocando um efeito de autoria assinado pelo nome de cada um.

Os cartéis na BFC podem contar com a participação de Mais Um, se for a escolha dos integrantes, não sendo, portanto, obrigatória. A função do Mais Um não é de mestria, de prestígio, é de propiciar a saída do anonimato do cartelando, tão própria das instituições religiosas.

Refletir sobre a prática, expor as idéias evita o isolamento, caldo de cultivo de dogmatismos e preconceitos.

Maria Angélica Carreras

ÍNDICE

Apresentação de Trabalhos

Jandyra Kondera Mengarelli
QUANDO TAMANHO É DOCUMENTO 05

Cartel "SUBLIMAÇÃO"

André Ehrlich
CORPO DE SILÊNCIO 09

Cartel "TRANSFERÊNCIA"

Cláudia Cristina Dadalt
A TRANSFERÊNCIA PERMITIU-ME CLAUDICAR 13

Sandra Silva Fuga
NO MEIO DO CAMINHO 15

Cartel "TRANSFERÊNCIA"

Ana Isabel Gomes de Araújo
OS CAMINHOS DA TRANSFERÊNCIA 18

Gustavo Capobianco Volaco
A TRANSFERÊNCIA E SUA RELAÇÃO COM O
INCONSCIENTE 21

Seminários

Carlos Horácio Bembibre
MEDÉIA: NEM MÃE, NEM MULHER 25

Carlos Horácio Bembibre
MEDÉIA: A IMPURA DENTRE AS OUTRAS
MULHERES 35

APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

QUANDO TAMANHO É DOCUMENTO

Jandyra Kondera Mengarelli

Este trabalho é uma reflexão a partir de um convite de participar de uma mesa redonda sobre o tema puberdade e baixa estatura. Pus-me então a pensar sobre o que a psicanálise teria a dizer e, em todo caso, a oferecer para contribuir com estas questões.

Encontrei-me como aquela criança citada por Freud que, uma vez terminada a travessia de barco, desejou continuar; mas como não era possível, ela sonhou depois que estava navegando. Encontrei-me então no desejo de fazer aqui uma navegação entre alguns conceitos da psicanálise, já que lá não eram águas próprias para empreitadas deste tipo.

É então uma ocasião de visitar Freud, Lacan, alguns textos, algumas linhas não apenas escritas, mas as entrelinhas de seus pensamentos e obter a linha psicanalítica sempre para, mais uma vez, refazer a fronteira entre a psicanálise e a medicina e contrapor-lhe um sujeito e não um eu.

Sobre os problemas de baixa estatura, sabemos, podem existir causas orgânicas que impedem ou atrasam o crescimento. Podem também existir causas genéticas. Sou muitas vezes solicitada a atender casos onde esta impossibilidade constitui o motivo (médico) da consulta.

Para a medicina atual, a psicologia está situada num lugar onde deve ter por papel a adaptação do paciente à sua realidade. Ao escrever assim, à sua realidade, é preciso instalar a questão: realidade de quem, pois é a mesma medicina que justamente “convida” os indivíduos a alienarem-se à realidade dela, ou seja, à realidade que a ciência prescreve como adequada. À realidade dos padrões, por exemplo.

Mas, voltemos: é na puberdade, com o desabrochar dos hormônios, que vemos se produzir ou mesmo se reproduzir expectativas quanto à estatura. As previsões de crescimento estipuladas pelos especialistas nem sempre são a contento dos pais e dos púberes. E, acrescentaríamos, dos médicos também.

Uma pequena digressão: sabemos o quanto a ciência hoje legisla sobre o bem-estar, impondo uma nova moral muito semelhante àquela que presidiu a época de Freud, a moral vitoriana. No seio dela Freud fez nascer o conceito de inconsciente e declarou à humanidade a

existência da sexualidade infantil. Propondo eliminar os males – sonho, aliás, não do médico, mas da humanidade (e que, como tal, é para ser sonhado e não necessariamente realizado) – a medicina prepara-se para garantir o bem, o bem-estar. O problema não está em que alguém sonhe eliminar os males, o problema está em que se queira tornar isto uma realidade. A descoberta freudiana trouxe um mal-estar, um real (no conceito lacaniano). O real, sendo um impossível e a ciência tentando torná-lo possível, faz com que ele retorne de modo mais violento ou sintomático, tal como o retorno do recalado nas neuroses ou até mesmo na paranóia, retornando deste o exterior.

Ainda neste último domingo, no Caderno Mais da Folha de São Paulo (de 19.10.2003) temos a fala do filósofo Žizek: “Produtos como café sem cafeína, cerveja sem álcool e sexo virtual combinam prazer e constrangimento ao oferecer a realidade *desprovida* de sua essência nociva”. Ele aponta para a retirada do mal em nome do bem, esforço da ciência moderna. Como se o risco estivesse no outro, no objeto, e não naquele que o procura... Ora, Freud nos ensinou que o sintoma é um retorno do recalado, isto é, de que o que é posto de lado fica fazendo sombra, podendo até mesmo assombrar. Pois é o que obscuramente nos acompanha sem que saibamos muito bem o que é, e nem porque. Não saibamos muito bem, mas que algo disso se sabe, se sabe.

Mas dizíamos de nossa época em que é possível escolher o sexo da criança, de trocar o sexo do adulto, de fazer nascer uma criança para evitar a morte de outra, de siliconar e “abotoar”, etc, notícias da ciência de como é possível tornar possível o que antes era impossível. Então neste contexto discursivo não soa estranho por aí que alguém, de modo legítimo (porque legitimado pela lei hoje), venha pedir, como se fosse equivalente a ir ao shopping, pedir a um especialista que o faça crescer. Nem tão estranho também que o próprio médico interroge a ciência sobre quando chegará este produto dos altos centros de produção científico-tecnológicos!

Não soa estranho por aí... isto é o que assusta. Porque para nós, psicanalistas, isto deve continuar soando estranho. Porque a ciência tem um limite e este limite é seu real.

E diante destes pedidos, nós sabemos que eles tocam o real, tocam o impossível. Há um obstáculo que se

impõe, uma pedra neste caminho. Uma pedra para todo e qualquer José, isto é, para todo e qualquer sujeito.

A ciência joga para amanhã, esperança de que o objeto será encontrado, inventado, comercializado, enfim, no futuro. Oxalá próximo. Mas, enquanto a solução não vem, encaminham estas pessoas para nós, quem sabe tenhamos algo a fazer com isso. Porque este alento de que no futuro se inventará alguma coisa para corrigir este mal...estar, não serve para aquele que é, hoje, colocado diante de seu real: sua origem filial, sua condição de não corresponder ao padrão, seu narcisismo talvez afetado por esta promessa frustrada da ciência. Este púbere, futuro adulto de baixa estatura, terá de se haver com isso. Terá que se haver com sua falta: com a falta posta em sua origem, ou em sua carga genética, seja lá onde for, haverá uma, ou muitas.

Mas para nós não importa muito se são muitas ou poucas, porque a falta que importa realmente para o avanço do sujeito, ou seja, para sua "cura", é a falta central, real. Aquela que, sim, até que pode ser maquiada diante do imaginário especular mas, cuidado, a moda pode mudar e então imediatamente aquele que estava enquadrado no padrão rapidamente poderá não mais estar. Por isso é que a falta, quando recoberta pelo simbólico, pode encontrar maior alento. E qual é este alento?

Por sorte ainda não caiu de moda a lei que nos obriga a levar um nome e um sobrenome, o que implica nada mais, nada menos do que nossa filiação, nossa origem, que nos originamos de uma mãe e de um pai, de que temos origem no Outro (o desejo deles que presidiu e comandou nossa concepção). Esta mesma lei pede ainda que seja designado nosso sexo, e então temos que pertencer a um deles. Estas balizas mínimas, ressignificadas à luz do Complexo de Édipo, são justamente os modos de situar a existência de cada um. A existência do sujeito, sua posição desejante, sua inscrição na filiação, a inscrição de sua pertença a um sobrenome, a um lugar, a uma origem, estes são os significantes capazes de sustentar o desejo e o lugar. Esta é a alienação simbólica necessária à sexuação e que, além de confeccionar pertença a um lugar como homem ou como mulher, inscreve principalmente um lugar, um lugar de sujeito desejante.

É, portanto pela intervenção do significante, ou seja, pela ordem da linguagem que estas inscrições se

fazem. São as palavras que ao mesmo tempo operam a castração e dão contorno àquilo que castraram.

Citando Jean Clavreul, e retornando à nossa baixa estatura: "(...) pela linguagem os homens conseguiram superar a fraqueza intrínseca de sua condição. E também, é sobretudo por sua arte de utilizar a linguagem que se reconhece um homem. Não nos mostra Cyrano como a arte de se servir dela é mais importante que a deformidade física?"(1)

Mas estamos na época da supervalorização do corpo. Do corpo enquanto real e enquanto imaginário. Seja porque a medicina com suas especialidades legisla sobre cada pedaço, sobre cada órgão ou metro quadrado de superfície corporal, seja porque a mídia enseja o consumo para manter girando a roda gigante do gozo do lucro, o fato é que nós psicanalistas não estamos de fora desta. Estamos situados numa fronteira em que não desconhecemos o valor estruturante da imagem, mas também não a exaltamos porque sabemos bem o que ela vela, e ela vela um real que não é especularizável, um resto. Quiça seja esta uma diferença a considerar entre o corpo narcísico, o corpo real e o corpo simbólico.

É preciso escutar a queixa da deformidade ou da falha do padrão como um deslocamento da verdadeira questão, que é fálica.

No seminário da Angústia, Lacan nos diz que não é a mãe que é desejada e, sim, o valor fálico que a criança tem para ela. Isto significa dizer que o filho deseja na mãe aquele objeto que a realizaria e que, com isso, se refecharia narcisicamente. Lacan parece nos advertir para o fato de que um dia a criança julgou ser o objeto que lhe faltaria. Os centímetros que lhe faltam para obter esta realização... faltam-lhe para realizar o Outro. Para as questões fállicas imaginárias, tamanho é documento.

Aliás, na origem latina da palavra tamanho, eis o que descobrimos: a palavra tem na raiz **magnus**, que significa grande, elevado, vasto, e também forte, alto, longo, poderoso. Tamanho, isto é, tão magno...

Percebe-se o quanto a questão da estatura é, em verdade, relativa à estatura e porte do objeto fálico, aquele que teria a qualidade de obturar a falta. Que sua magnitude aqui é, como dizia Freud, aquilo que os pais esperam de seu filho. E que, se esperam que ele seja alto, mais alto ou um pouco mais alto, isto é sempre relativo ao que Freud indicou sobre o que se ama no

outro: ama-se o que se foi, o que se quisera ser, o que se é, aquele que foi parte de si mesmo.

Ainda Freud: “Considerando a atitude dos pais carinhosos com respeito aos filhos, temos de ver nela a revivescência e a reprodução do próprio narcisismo, há muito tempo abandonado (...). Atribuem-se à criança todas as perfeições, coisa para a qual não encontraria quicá motivo algum a observação mais serena, e negam-se ou esquecem-se todos os defeitos, como demonstra a apaixonada repulsa da sexualidade infantil. Mas existe também a tendência a suspender para a criança todas as conquistas culturais, cujo reconhecimento tivemos que impor ao nosso narcisismo, e a renovar para ela privilégios renunciados há muito tempo. A vida deve ser mais fácil para a criança que para os pais.”(2)

Não se trata então de narcisificar o que é torto ou feio, mas de mostrar que o que é feio e falho está em outro lugar: na não correspondência, qualquer uma, ao padrão, também qualquer um, enquanto aquilo que perfaria o gozo, a saciedade, o todo em relação ao Outro. E, desde este ponto de vista, todos nós somos mais ou menos mancos, tortos, baixinhos. Somos faltantes porque é no pai que a mãe deve procurar o falo. Porque se ela o busca na criança, se ela vai amar no filho aquilo que se adequaria à figura e à função do falo para ela, os centímetros faltantes para a realização do falo estariam na criança.

Se não houver hormônio ou qualquer equivalente para esta realização, esta mãe teria que ser levada a enfrentar-se com a falta de falo que seu filho porta para ela. Mas se é a ela que lhe falta o falo, percebe-se que não é necessariamente ao filho que isso faz falta. Nesta perspectiva não é necessariamente ao filho que faltam centímetros, mas à mãe.

Pronto, já estamos naquilo que referimos há pouco: devemos escutar a queixa das deformidades como deslocamentos da questão fálica.

“A angústia não é o sinal de uma falta (...), é sua eminência. (...) O que é que provoca a angústia? Contrariamente ao que se diz, não é o ritmo nem a alternância da presença-ausência da mãe e, o que a prova é que este jogo presença-ausência, a criança se compraz em renová-lo; esta possibilidade da ausência, é isto a segurança da presença. O que há de mais angustiante para a criança é que justamente esta relação sobre a qual ela se institui pela **falta** que a faz desejo,

esta relação é mais perturbada quando não há possibilidade da falta, quando a mãe está o tempo todo em cima, e especialmente a lhe limpar o cu, modelo da demanda, da demanda que não poderia falhar.”(3)

Por aí percebemos a presença da angústia diante da presença e não da ausência do objeto. Presença esta que impede ou impossibilita o desejo, a falta. Quando o sujeito advém desejante, ele adquire outro porte, outra estatura.

Conforme o desenvolvimento de Lacan, a angústia não é sem objeto, entendendo que o objeto da angústia é o **a**, mas não como causa do desejo, senão como eminência de ser devorado pelo Outro materno.

Uma distinção entre alienação imaginária e alienação simbólica também se nota aí. A primeira é a alienação pela qual o eu se constitui à sua própria imagem, protótipo do objeto. A segunda é a alienação na qual o sujeito falante está na dependência do grande Outro, lugar dos significantes, isto é, dependência do simbólico, da linguagem (4). Enquanto a primeira estabelece uma incansável busca de correspondência à demanda – que, apesar dos esforços, fica frustrada – a outra vai atrás de querer saber o que se poderá arranjar com isso.

Afinal o pequeno Polegar, aquele que nasceu tão pequenino, mostrou-se nas alturas com sua inteligência e esperteza. Cyrano de Bergerac, aquele que tinha um enorme nariz e era dono de uma feiúra desmedida, ditava os mais belos poemas em nome de Cristiano a fim de conquistar Roxana. Sem contar ainda que Napoleão era baixo e ninguém duvida de que sua liderança foi ouvida desde o alto de sua autoridade. Enfim, a história está cheia de exemplos de como é que o simbólico pode ser uma saída para as disputas inerentes ao metro-padrão.

E por metro-padrão, quero finalizar lembrando Charles Melman, quando nos diz que a partir da intervenção paterna no desejo da mãe, isto é, a partir da castração, todos os objetos serão medidos, dimensionados e referidos ao padrão-mestre, isto é, ao Pai.

É esta castração imaginária que deverá ser superada pelos sucessivos cortes e simbolizações. Isto poderia dimensionar o sujeito no tamanho de seu próprio desejo, passando pelo real da falta. Que o real de seu tamanho possa ser magno em outra parte, mas não como realização fálica para o outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CLAREUL, Jean. *A Ordem Médica – Poder e Impotência do Discurso Médico*. São Paulo: ed. Brasiliense.
2. FREUD, Sigmund. *Introdução ao Narcisismo*. (1914) Buenos aires: ed. Amorrortu, vol.14, p.95.
3. LACAN, Jacques. *A Angústia – Seminário X*. publicação para circulação interna do Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1997, p.61.
4. CHEMAMA, Roland. *Dicionário de Psicanálise/Roland Chemama*. (trad.Francisco Franke Settineri) Porto Alegre: Artes Médicas Sul,1995, p.152.

CARTEL: “SUBLIMAÇÃO”

CORPO DE SILÊNCIO

André Ehrlich

Ao final da Segunda parte de Totem e Tabu (1912), Freud faz a seguinte colocação:

As neuroses apresentam, por um lado, surpreendentes e profundas analogias com as grandes produções sociais da arte, da religião e da filosofia, e, por outro, se apresentam como deformações destas produções. Poderíamos ousar dizer que uma histeria é uma obra de arte deformada, que uma neurose obsessiva é uma religião deformada, e que uma mania paranóica é um sistema filosófico deformado. Tais deformações se explicam, em última análise pelo fato de que as neuroses são formações associativas que procuram realizar, com meios particulares, o que a sociedade realiza com o esforço coletivo.

Esta colocação freudiana se torna ainda mais instigante se considerarmos que as três formas de “grandes produções sociais” mencionadas por Freud, coincidem com o que conhecemos com as formas de sublimação. Por um lado, as profundas analogias com o que Freud denomina as neuroses, por outro, a colocação freudiana que a sublimação é um dos destinos à satisfação pulsional que escapa à ação do recalque, ou seja, parafraseando Lacan: “que se caracteriza por uma mudança nos objetos, ou na libido, que não se faz por intermédio de um retorno do recalcado, que não se faz sintomaticamente, indiretamente, mas diretamente, de uma maneira que se satisfaz diretamente” (Lacan, Sem. VII, p.119).

Lacan, em seu Seminário A Ética da Psicanálise (p.164) atualiza a afirmação freudiana dizendo: “Assim como na arte em que há uma *Verdrängung*, um recalque da Coisa – como na religião talvez haja uma *Verschiebung* – é propriamente falando, de uma *Verwerfung*, que se trata no discurso da ciência”. Em “A Ciência e a Verdade” (Escritos) temos as formas de sublimação como processos de evitação da verdade como causa. Ao invés da arte, temos aqui a magia associada à religião e a ciência, e à magia, o processo de evitação da verdade teria seu correspondente no recalque.

Vemos que na afirmação de Freud, a diferenciação entre o sintoma histérico (retorno do recalcado) e a sublimação é colocado no aspecto social, coletivo da última. Não somente na sanção que a sociedade possa vir dar à obra sublimada, e ao “efeito de

sublimação” que esta mesma venha a ter na apreciação da obra, mas principalmente pela estreita relação que a obra teria com o princípio de realidade. Isto apesar de, ou talvez justamente em razão de a função do super-eu freudiana estar vinculada ao princípio de realidade.

Freud em “Das Ich und das Es” (O Eu e o Isso) apresenta como um possível trajeto da sublimação, (ele inclusive se pergunta se toda forma de sublimação não percorreria este caminho) uma dessexualização, na medida em que ocorre uma transformação da libido de objeto em libido narcísica; e esta por sua vez, seria relançada a objetivos não sexuais. Uma libido dessexualizada? Uma realidade dessexualizada? Lacan responde (Sem XI, p. 147): “Se Freud opõe o princípio de realidade ao princípio do prazer, é justamente na medida em que a realidade é aí definida como dessexualizada”. E mais adiante: “Parece-me difícil falar de uma libido dessexualizada. Mas que a abordagem da realidade comporta uma dessexualização, é isto, com efeito, que está no princípio da definição por Freud dos “Zwei Prinzipien des Psychischen Geschehens” (Dois Princípios do Funcionamento Psíquico).

Talvez em razão desta dificuldade que Lacan decide abordar o tema, a problemática da sublimação pelo viés da ética.

A ética, como não poderia deixar de ser, tem uma relação das mais estreitas com o princípio de realidade, no sentido que esta se impõe sob a forma de interdições de consciência moral. Por outro lado, Lacan (Sem. VII p. 97) lança a tese “que a lei moral se articula com a visada do real como tal, do real na medida em que ele pode ser a garantia da Coisa”. Como assim? Ao meu ver, no sentido que *das Wohl*, o Bem, se refere a *das Ding* como seu horizonte; *das Ding*, definida como o que do real padece do significante; ao nível das representações: ausente, alheia... vazio... eminentemente do campo do real.

“Em toda forma de sublimação, o vazio será determinante e toda a arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio” (Sem 7 p. 162). A exemplificação clássica quanto a organização em torno do vazio encontramos no vaso; em seu interior o vazio. O importante a colocar é que o vaso não somente se organiza em torno do vazio, mas propriamente o cria. Sem o vaso, aquele espaço por ele ocupado não seria determinado e, portanto, seu vazio central não existiria.

Lacan dá outro exemplo: “a arquitetura primitiva pode ser definida como algo organizado em torno de um vazio. Aprende-se a pintar a arquitetura nas paredes e a pintura é primeiramente, algo que se organiza em torno de um vazio”. Arriscarei dizer que na música dita contemplativa, para evitar o termo erudito, esta se organiza em torno de um corpo de silêncio. Corpo imaterial que se nem sempre encontra na obra sua representação de forma explícita, está sempre presente; se não é sempre cheio, pode-se dizer que a ele não falta nada. Vazio sonoro feito corpo pela organização sonora circundante.

Se o acima citado faz lembrar o conceito de desejo, como discutido por Lacan, afinal o fascínio do vaso está em o sujeito se engodar que em seu interior ele encontre o objeto de seu desejo, isto não é por acaso. Em seu Seminário sobre a Angústia, podemos ler: “As obras de arte representam uma certa relação do sujeito humano ao desejo” (p.260), e mais adiante (p.265) : “trata-se (na obra) de encontrar... formas de acesso à realização da beleza, isto é, à inteligência última do caráter radicalmente ilusório de todo desejo”.

O que ocorre quando o vaso oferece um breve vislumbre do que ele vem a velar? É disto que se trata nos dois exemplos que apresentarei a seguir. Trata-se de um recurso de expressão musical utilizado com especial frequência, que podemos encontrar em particular abundância, no estilo musical designado como romantismo tardio.

PRIMEIRO EXEMPLO MUSICAL (Richard Strauss: Don Juan; vírgula entre compassos 300 e 301)

Como não poderia ser diferente, nos defrontamos com um momento de angústia. Angústia esta, que por ser de curta duração, quase pré-determinada, não deixa de ter, como assinala Lacan, sua relação com o abandono orgástico. Silêncio, vazio de duração calculada (apesar de não fixada pelo compositor), pois tem que se equilibrar entre o desinteresse que sobreviria de sua excessiva duração, desintegrando a estrutura circundante; e sua não apreensão como vazio, caso não convoque aí o ouvinte, pois aí, é deste que se trata.

Não farei aqui uma tentativa de analisar a obra ou as motivações de seu compositor. Não pretendo de modo algum, através de uma intelectualização, diminuir da obra seu fascínio, mas, por outro lado, pode ser esclarecedor colocar em palavras, expressando sempre

uma posição particular minha, o contexto em que Strauss faz uso deste recurso, da suspensão. Neste primeiro exemplo, Strauss desenvolve um tema, um motivo, por ele designado de motivo feminino. Ao final deste desenvolvimento, antes de a idéia sofrer um esgotamento Strauss prepara seu arrematamento, que ao que tudo indica, será em sol maior. Neste momento, derradeiro, é que ele introduz uma vírgula. O acorde seguinte é la bemol maior (o que constitui uma surpresa), mas continua a soar um sol no grave, nota base do acorde esperado. Por meio de uma engenhosa modulação, chegaremos, cinco compassos depois, finalmente ao, a estas alturas, tão esperado sol maior, que já prepara o motivo triunfante que se segue.

Vamos ao SEGUNDO EXEMPLO, retirado da mesma obra (Richard Strauss – Don Juan: fermata compasso 585)

O segundo exemplo é, em sua estrutura, semelhante ao primeiro, mas neste uma fermata (parada, suspensão) interrompe de maneira dramática um sí maior (que pede para ser resolvido em mi maior). Ao corpo de silêncio segue um melancólico lá menor, acrescentado, no compasso seguinte de um dissonante fá nos trompetes. É a resignação à morte de Don Juan; mas também seu triunfo, pois a nota final da peça é um mi!

Com a introdução do conceito de A Coisa na articulação da sublimação, Lacan pôde retomar a afirmação freudiana de “O Eu e o Isso”, situando a problemática da sublimação na vertente da diferença entre o objeto, tal como é estruturado pela relação narcísica, e *das Ding*.

Freud nos ensina que sublimação é um conceito inseparável ao de pulsão. Portanto, sua inserção é imprescindível a esta exposição.

“A pulsão é precisamente essa montagem pela qual a sexualidade participa da vida psíquica, de uma maneira que se deve conformar com a estrutura de hiância que é a do inconsciente” (Lacan, Sem. XI, pág 167). Se imaginarmos dois extremos da experiência analítica, de um lado temos a estrutura sincrônica do recalque e do sintoma; do outro a estrutura metonímica do desejo (e da interpretação). No intervalo a sexualidade, na forma de pulsões parciais.

No início de sua análise do quadro “Os Embaixadores de Holbein”, no Seminário XI, lemos: “a esquizo entre o olhar e a visão nos permitirá, vocês verão,

ajuntar a pulsão escópica à lista das pulsões”. O olhar do qual aqui se trata não é o visto, mas o olhar como vindo do campo do Outro, intervindo no sujeito sustentado numa função de desejo.

Na apreciação de um quadro, seu efeito Apolíneo, nos diz Lacan, está em que este oferece um abandono, uma deposição do olhar.

Como podemos aqui traçar um paralelo à contemplação musical? Tanto ao nível escópico quanto invocante não estamos mais no nível da demanda, mas do desejo, do desejo ao Outro, ou do desejo do Outro; sendo que a pulsão invocadora é a que é colocada por Lacan como a mais próxima da experiência do inconsciente.

Paralelamente à esquite olho/olhar, encontramos na música uma dualidade de caráter diretamente temporal. De um lado temos o som, o timbre, o acorde, sua cor, como constructo atemporal, necessariamente sincrônico. Por outro, este é incorporado numa frase musical: modulação intonante de pontos e vírgulas que convoca o ouvinte a uma tentativa de significação inerentemente enigmática. Significação esta, que remete, que retorna à própria estrutura musical. Uma significação que em última instância elide o significante. O enigma da alienação ao som é retomado pelo enigma da significação, que implica, em seu movimento, o abandono do primeiro e desta forma denuncia uma estrutura circular. Entre o que poderíamos designar, em sentido figurado, de ida (ao som) e volta (significação que remete à estrutura) há uma heterogeneidade, que como nos diz Lacan (Sem. XI, p.183) mostra em seu intervalo uma hiância própria da circularidade da pulsão.

Em relação à pulsão invocante, lemos na lição “Do amor à Libido” do Seminário XI: “Depois de *se fazer ver*, trarei um outro, o *se fazer ouvir*, de que Freud nem mesmo nos fala. É preciso que, muito depressa, eu lhes indique sua diferença para com o *se fazer ver*. Os ouvidos são, no campo do inconsciente, o único orifício que não se pode fechar. Enquanto que *se fazer ver* se indica por uma flecha que verdadeiramente retorna para o sujeito, o *se fazer ouvir* vai para o outro. A razão disto é de estrutura, importava que eu dissesse de passagem.” Lacan se refere aqui, é claro, ao terceiro tempo da pulsão exposto por Freud em “A Pulsão e seus Destinos”. Lembrando que pulsão é sempre atividade, após os tempos ver e ser visto, vem o *se fazer ver*.

No momento da suspensão sonora, do corpo de silêncio exemplificado acima, não teríamos aí uma convocação ao sujeito ouvinte para se fazer “se” ouvir em seu silêncio? Um retorno do ouvir sobre o ouvinte? Momento em que a suspensão da flecha que se dirige ao som vindo do outro, contornando um vazio, potencializa sua significação ao infinito, ressoando no próprio corpo do ouvinte? O corpo feito caixa de ressonância à significação, por um breve momento feita infinita do *próprio* som. Lanço este pensamento como hipótese.

Todo exemplo tem limitações quanto a sua generalização. Com certeza o meu exemplo é de aplicação muitíssimo mais limitada que uma escolha feita por Lacan, mas eu acredito que este é um risco que a psicanálise aprendeu a correr, pois Freud foi o primeiro a reconhecer que em nossa disciplina o tratamento estatístico de grandes amostragens não era o melhor caminho ao conhecimento, mesmo se isto fosse viável.

Portanto, é desta relação com *das Ding*, que a engoda e ao mesmo tempo denuncia sua irreducibilidade que se trata na obra de arte. Elaborações imaginárias, ancoradas no cultural, que vem recobrir, engodar o sujeito no ponto mesmo de *das Ding*. Lacan coloca que o que diferencia a sublimação do retorno do recalcado é que naquela a pulsão pode encontrar seu alvo em outro lugar que não seja seu alvo, sem que se trate aí de substituição significativa, que constitui a estrutura do compromisso sintomático. Possível pois a criação está a velar um fora do significado.

“A Coisa faz palavra; ela é palavra, mas também silêncio que aturde a fala e tira o fôlego.” (Jacques Lacan)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. ASSOUN, Paul-Laurent. *O Olhar e a Voz*. Companhia de Freud Editora
2. FREUD, Sigmund. *Der Dichter und das Phantasieren*. (1908) (Escritores Criativos e Devaneio) In: Studienausgabe. Editora: S. Fischer Verlag.
3. FREUD, Sigmund. *Die “kulturelle” Sexualmoral und die moderne Nervosität*. (1908) (Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna) In: Studienausgabe. Editora: S. Fischer Verlag.
4. FREUD, Sigmund. *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. (1910) (Leonardo da Vinci e uma

- lembrança de sua infância) *In: Studienausgabe*. Editora: S. Fischer Verlag.
5. FREUD, Sigmund. *Zur Einführung des Narzißmus*. (1914) (Sobre o narcisismo: uma introdução) *In: Studienausgabe*. Editora: S. Fischer Verlag.
6. FREUD, Sigmund. *Triebe und Tribschicksale*. (1915) (Os instintos e suas vicissitudes) *In: Studienausgabe*. Editora: S. Fischer Verlag.
7. FREUD, Sigmund. *Die Verdrängung*. (1915) (Repressão) *In: Studienausgabe*. Editora: S. Fischer Verlag.
8. FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche*. (1919) (O estranho) *In: Studienausgabe*. Editora: S. Fischer Verlag.
9. FREUD, Sigmund. *Jenseits des Lustprinzips*. (1920) (Além do princípio do prazer) *In: Studienausgabe*. Editora: S. Fischer Verlag.
10. FREUD, Sigmund. *Dois verbetes de enciclopédia*. (1923) *In: Edição Standard das Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago. v. 18.
11. FREUD, Sigmund. *Das Ich und das Es*. (1923) (O ego e o id) *In: Studienausgabe*. Editora: S. Fischer Verlag.
12. FREUD, Sigmund. *Totem und Tabu*. (1912) *In: Studienausgabe*. Editora: S. Fischer Verlag.
13. JURANVILLE, Alain. *Lacan e a Filosofia* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
14. LACAN, Jacques. *O Seminário: livro 7- A Ética da Psicanálise* (Lições I a XVIII) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
15. LACAN, Jacques. *O Seminário: 1962-1963 - A Angústia*. (Lições XIV a XIX) Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife.
16. LACAN, Jacques. *O Seminário: livro 11- Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise* (Lições VI a XV) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
17. MEZAN, M. *Freud, Pensador da Cultura*. Editora Brasiliense.
18. POMMIER, G. *A Ordem Sexual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
19. VEGH, I. *As Intervenções do Analista*. Companhia de Freud Editora.

CARTEL: “TRANSFERÊNCIA”

A TRANSFERÊNCIA PERMITIU-ME CLAUDICAR

Cláudia Cristina Dadalt

Ao tentar transformar o estudo até aqui empreendido neste ensaio, fui tomada de um sentimento de completo vazio. O que pude traduzir por uma certa angústia, perante o fato de expor minha compreensão a sua apreciação.

Pois, trata-se apenas de uma pequena imersão que ainda não possibilitou uma clara compreensão teórica (se é que isso é possível?) de conceitos tão imprescindíveis à teoria e a práxis psicanalítica e ao mesmo tempo tão imbricados e intrínsecos entre si, impossível compreendê-los isoladamente, há que se estudar o todo, para compreender-se, conceitos isolados.

Foi então que ao revisar todos os textos freudianos até então estudados deparai-me com uma citação que Freud faz do Makamen des Hariri de Rückert, o qual diz: “Ao que não podemos chegar voando, temos de chegar manquejando”; pontuando ainda na nota de número um de rodapé à página 75 do texto “Além do Princípio de Prazer”, que o dito livro diz-nos que não é pecado claudicar. Como fui brindada ao nascer com o nome Cláudia, me permitirei claudicar, ou seja, manquejar, mas cumprir com meu propósito de escrever um ensaio sobre a transferência.

Nos primeiros textos que Freud escreve vai dizer-nos que abandona a hipnose porque vai percebendo que sua práxis engendra fenômenos que o levam a querer descobrir mais a respeito dos sintomas histéricos. Descobre então a divisão do psíquico, uma divisão em dois sistemas – o consciente e o inconsciente. E ainda que na base da formação da neurose, existe uma questão sexual, que o leva a formular a teoria da sedução, logo a seguir reformulada pela da fantasia, o que o levou a elaboração da realidade psíquica baseada no inconsciente.

Freud vai sendo obrigado a transformar sua técnica em função também do fenômeno transferencial fazer-se presente. Pensando-o inicialmente enquanto um deslocamento metonímico, ou seja, a transposição para a pessoa do analista, de desejos, os quais foram relegados ao inconsciente.

A análise que faz do caso Dora leva-o a pensar a transferência como uma repetição, dizendo-se surpreendido pela transferência, pois não a interpretou para a paciente, o que a levou a repetir com Freud suas lembranças e fantasias ao invés de expô-las em análise.

Afirma ainda que a psicanálise não inventou a transferência apenas a revelou.

Em 1912 Freud vai publicar “A Dinâmica da Transferência”, pretendendo fazer uma avaliação teórica deste fenômeno e qual sua função no processo psicanalítico. Para tanto inicia pontuando que em função da ação combinada da disposição inata e das intervenções a que foi exposto nos primeiros anos de vida, cada indivíduo criou para si uma forma específica de guiar-se na vida erótica. Evidenciando que para que isso ocorra, parte dos impulsos libidinais tornou-se inconsciente e parte chegou à consciência. Sendo que todas as relações que se estabelece na vida são determinadas por este fator, inclusive as que se estabelece com o analista. Freud vai salientar que estes eventos engendram a transferência. Dizendo que podemos distingui-la em sua forma positiva – divisível em transferência de sentimentos amistosos (consciente) ou afetuosos (inconsciente) e a forma negativa que implica sentimentos hostis.

Destacando que todas as relações emocionais de simpatia, amizade, confiança e similares, acham-se ligadas à sexualidade e se desenvolveram a partir de desejos puramente sexuais. O que leva Freud a identificar a transferência como uma resistência ao tratamento analítico. Resistência esta que incita a repetição. Levando-o a salientar que a transferência é: “(...) apenas um fragmento da repetição e que a repetição é uma transferência do passado esquecido”. (Recordar, Repetir, Elaborar p.166) Assim o paciente entrega-se à compulsão à repetição, repete ao invés de recordar.

Mas, repete o que?

Um conflito psíquico que foi afastado da consciência por uma força repressora, é o que nos diz Freud.

E o que gera um conflito psíquico?

O conflito psíquico ocorre quando um impulso libidinal não pode emergir ao consciente por estar em desacordo com este, a força que o mantém inconsciente é a repressão, sendo esta considerada o mecanismo patógeno formador do sintoma e a resistência atua no

sentido de manter o sintoma, sendo que ambas, resistência e repressão, são a mesma força. Podemos então, traduzir o sintoma como o substituto de uma satisfação sexual que o paciente se privou.

Portanto diz Freud, que a tarefa do analista consiste em tornar consciente aquilo que é inconsciente, Para tanto se deve primeiramente levantar as resistências e as repressões para que ao descobrir, comunicar e interpretar ao paciente seus conteúdos psíquicos inconscientes, com a suspensão das forças repressoras, esses conteúdos agora fazem parte do sistema consciente e podem receber a atenção da consciência, sendo assim assimilados e compreendidos, levando o sintoma a tornar-se anódino.

Todo esse processo ocorre envolto no fenômeno da transferência, que também esta intimamente ligada à própria neurose. A transferência ocorre desde o início do tratamento, é o que permite seu avanço e seu êxito. Desde que seja bem direcionada. A transferência pode ser vista como o motor da análise. Pois, ao analisar o conteúdo inconsciente, que o paciente, deixa aflorar em transferência na análise, leva-se o paciente a substituir a repetição por uma lembrança, podendo aí engendrar uma reelaboração psíquica.

Pode-se esclarecer o fato da transferência estar intimamente ligada à própria neurose, salientando que isto ocorre quando o paciente é tomado pela transferência ao analista, sua neurose que não é um bloco acabado e sim um organismo vivo e em movimento, transforma-se no que Freud vai chamar de neurose de transferência, pois o analista por ter acompanhado esse processo desde a origem dos sintomas, encontra-se colocado em seu próprio centro, sendo que os sintomas tendem a abandonar seu significado original assumindo um novo sentido frente à transferência estabelecida. O que vai permitir desatar o nó sintomal, que trava o sujeito, permitindo-lhe claudicar por outros rumos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Freud, S. *Além do Princípio do Prazer*. In Edição Standard das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1930.
2. Freud, S. *A Dinâmica da Transferência*. In Edição Standard das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1912.

3. Freud, S. *Recordar, Repetir e Elaborar*. In Edição Standard das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1914.

NO MEIO DO CAMINHO

Sandra Silva Fuga

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Por que Drumond? Bem, tudo isso começou a partir de uma interrogação que surgiu da leitura de um texto, ou seja, o capítulo III do *Mais Além do Princípio do Prazer* (Freud, 1920 p.31). Ali estava escrito que "(...) a compulsão à repetição só pode expressar-se depois que o trabalho de tratamento avançou a seu encontro até a metade do caminho, afrouxando o recalque".

Pensei muito sobre o que li, que metade de caminho é essa? Existe uma metade de caminho numa análise? Com essas questões fui ao nosso encontro de cartel. Nesse mesmo dia fui comunicada que o nosso grupo apresentaria nessa jornada um trabalho de meio de caminho, já que o nosso trabalho tem final previsto para 2004.

Não foi por acaso que pensei em Drumond, havia uma pedra no meio de meu caminho.

Não satisfeita com a tradução de Jayme Salomão, consultei um colega que fez a correção. Não se tratava de metade de caminho, mas sim que a compulsão à repetição só aparece quando o processo de cura ao longo do caminho, avançou até o ponto de afrouxar o recalque.

Bem, se não existe uma metade de caminho para uma análise, existe um momento na transferência onde a repetição aparece. Transferência e repetição não são sinônimos, mas são indissociáveis.

Quando Freud inicia suas primeiras observações acerca do fenômeno da transferência, ele a percebe como um obstáculo, um entrave ao trabalho analítico. E esta identificação da transferência como obstáculo ao tratamento, ou seja, como resistência se estabelece principalmente a partir do caso Dora (1905), um caso clínico cujo tratamento Freud reconhece não ter chegado a um bom termo, em função da transferência. Mas Freud

reconhece também que a transferência não aparece no trabalho analítico apenas como resistência, e sim como poderoso instrumento que favorece a análise.

É através da transferência que o sujeito revive os seus afetos e experiências recalçadas, tornando atual o que foi vivido num passado remoto.

Na concepção freudiana há uma disposição para a transferência na economia libidinal do paciente. Durante o processo de desenvolvimento libidinal (Freud, 1912), no caminho à procura de satisfação pulsional, uma parcela dos elementos libidinais do sujeito se desenvolve e é incorporada à sua personalidade consciente, a outra parcela sofre interrupções e permanece inconsciente, dissociada da personalidade, ressurgindo sob a forma de fantasia. A cada nova relação empreendida pelo sujeito deve-se levar em conta essas duas dimensões (cs e ics) que determinam a forma de cada um se relacionar e de agir em situações "aparentemente novas", pois na verdade estão repetindo clichês psíquicos formados ao longo da história individual - sua estrutura neurótica e o modo específico de encontrar a satisfação pulsional.

A transferência diz Freud, (1914, p.166) "é apenas um fragmento da repetição". A repetição coloca a transferência sob nova luz. O que se pode observar é que em oposição à rememoração, a repetição se apresenta de forma incansável, compulsiva, e só aparece quando se instala a neurose de transferência, momento importante e sem o qual não pode existir análise.

A neurose de transferência ocorre quando a libido se desprende dos objetos da fantasia do paciente e se prende à pessoa do analista. O analista "empresta" a sua pessoa para que o analisante, através do movimento pulsional possa se encontrar com o seu desejo, ou seja, tomando a pessoa do analista como ponto central, o aparelho psíquico alcança através dessa falsa ligação seu objetivo principal que é interromper as associações e o conseqüente resgate da lembrança afetiva dolorosa. Por ser a reprodução ou a substituição do processo neurótico primevo, e, portanto, representar a instauração de uma neurose artificial, uma neurose de transferência, ela permite que o analista possa atuar sobre a sua produção permitindo que ela receba uma nova significação (Freud,1912).

A partir dessa nova doença que se inicia, ou seja, a neurose de transferência, a repetição começa. Ao invés de lembrar, o paciente repete.

Do que fala a repetição? E qual a sua importância no tratamento psicanalítico?

Repetição nada mais é do que a revivescência dos fenômenos edípicos recalçados.

Talvez seja essa a metade de caminho citada que me fez lembrar da pedra. O tropeço é o momento onde o recalque se evidencia, e o homem sempre tropeça em seu desejo, desejo esse recalçado e inconsciente; e o recalque não é a pedra angular onde repousa toda a teoria psicanalítica?

Segundo M. Safouan, p.116, “aquilo que se repete são eventos ou lembranças de eventos que se ligam todas ao Édipo e às suas decepções. Aquilo que o sujeito teve que experimentar como rejeição e como insuficiência, em uma palavra, a infelicidade”. A sexualidade no ser humano é precoce e traumática. Ao desempenhar sua função de erotização do bebê, a mãe introduz a sexualidade, a criança ganha mas também perde. Isso que traz as primeiras satisfações será recalçado, mas as marcas ficam, e toda a sexualidade posterior será resignificada em cima do que passou. Mas a falta permanece, é de estrutura, o que é recalçado busca uma saída, a pulsão é repetitiva, assim como a repetição é pulsional.

Repetição fala, portanto, da falta, da castração, essa experiência crucial com a qual o sujeito vai ter que aceitar que não é falo, que o universo é composto por homens e mulheres e que o corpo tem limites. O efeito da castração é sempre na fantasia - não poder completar a mãe; na verdade nada lhe falta, mas é o lugar de falo imaginário.

A partir dos efeitos da castração, cada um vai construir seu fantasma, a forma como se coloca diante dela. E o sujeito se repete, é a sua posição.

De acordo com C. Melman, p.20, “o aparelho psíquico é uma máquina curiosa, em nada preocupada com a verdade, procura, ao contrário, a repetição de seus trâmites originais, de seu traumatismo inaugural, e que o aparelho usa sua atividade para conduzir o sujeito pelas mesmas vias, mesma tensão e para o mesmo malogro quanto a um possível alívio”.

Se a função da repetição é reduzir o trauma, isso não acontece, ela assume o caráter de automatismo e se perpetua.

A repetição fala, portanto, em seu constante retorno – sob a forma de sonhos ou colocações em ato – em dominar e integrar o trauma na organização simbólica do sujeito.

A transferência, por sua vez, tem algo de repetir mas não o recobre totalmente. A repetição se apresenta na análise de forma incansável e compulsiva nos movimentos transferenciais cada vez mais frequentes e intensos ao longo do processo.

O manejo da transferência define na experiência clínica a possibilidade de fazer com que a repetição encontre caminho para a recordação e a conseqüente simbolização. Sem ele a análise não se distinguiria dos outros métodos psicoterápicos. É somente através da experiência transferencial que se torna possível fazer emergir o saber do paciente sobre si mesmo, sua verdade e sua singularidade.

Uma nova organização pulsional permite que o sujeito altere sua posição frente aos efeitos produzidos pela ação do real sobre ele. Mas isso já é Lacan, fica para a metade de caminho que virá.

E quanto à pedra?

Bem, uma já foi removida, mas como estamos a caminho, outras com certeza virão, elas fazem parte dos caminhos e não são elas que nos fazem tropeçar, cair as vezes, mas também levantar e seguir adiante?

Bem vindas as pedras.

Estamos a caminho!

Até 2004.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. Andrade, Carlos Drumond. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
2. Freud, Sigmund. *A Dinâmica da Transferência*. (1912) *In: Obras Psicológicas Completas, Edição Standard Brasileira*, Rio de Janeiro: Imago, 1996.
3. Freud, Sigmund. *Recordar, Repetir e Elaborar*. (1914) *In: Obras Psicológicas Completas, Edição Standard Brasileira*, Rio de Janeiro: Imago, 1996.
4. Freud, Sigmund. Conferências Introdutórias Sobre a Psicanálise. (1916–1917) *In: Obras Psicológicas Completas, Edição Standard Brasileira*, Rio de Janeiro: Imago, 1996.
5. Freud, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*. (1920) *In: Obras Psicológicas Completas, Edição Standard Brasileira*, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

6. MELMAN, Charles. *Novos Estudos Sobre a Histeria*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.
7. SAFOUAN, Moutapha. *O Fracasso do Princípio do Prazer*. Papyrus, 1982.

CARTEL: “TRANSFERÊNCIA”

OS CAMINHOS DA TRANSFERÊNCIA

Ana Isabel Gomes de Araújo

A apresentação que se segue, versará sobre a transferência na psicanálise, processo que remete a uma infinidade de conceitos psicanalíticos como a resistência, a identificação, o desejo do analista, o inconsciente, etc.. Claro que não tenho a possibilidade, ou mesmo a pretensão de trazer todos esses conceitos nesse simples trabalho, mas como a teoria psicanalítica é uma verdadeira teia, no qual tudo se articula ao mesmo tempo, esclareço que esses conceitos estarão aí, mesmo que sem a devida atenção.

Quando pensei em escrever, imediatamente tive a vontade de começar falando da constituição do sujeito, mas vou começar por um outro viés que quem sabe me traga a possibilidade de falar desse ponto.

A transferência é uma palavra ou mesmo um conceito que nos remete a pensar numa relação, relação entre pessoas. No próprio dicionário da língua portuguesa, nós encontramos a definição de que transferência é: “a transferência de um sentimento de um indivíduo para outro”. Conceito que se apresenta bastante coerente, visto que realmente quando gostamos de alguém isso parece acontecer. De alguma forma visamos nessa pessoa querida um sentimento que diga de nós mesmos, que se relacione com o que nós temos de mais íntimo. É aí que o analista não entra.

Na relação transferencial comum existe uma reciprocidade tamanha na qual nos permitimos acreditar que aquela pessoa nos completa, ou nos entende. Nossas necessidades são por elas satisfeitas, as demandas dirigidas a elas de alguma forma nos permitem alienarmos, e assim também buscamos satisfazer suas demandas. Fazemo-nos objeto e tomamo-nas como tal. Há uma crença de completude. Uma fé, onde o outro possui algo que me falta e vice-versa.

Nessa demanda dita de amor, dirigimo-nos para esse outro que se refere a um semelhante, outro o qual falta e podemos completar. Porém outro, o qual vem da ordem do ideal, a quem podemos ser completados, o outro imaginário.

Mas não devemos esquecer que sempre se fala para o Outro, o Outro grande, por mais incompreensível que isso possa parecer. E é através do outro pequeno, que uma demanda de análise se articula ao Outro grande.

Que demanda é essa que estamos falando? Parece não ser uma só, ou melhor, parece que não se dirige para um único ponto, ela se desdobra.

Essa demanda aparente que o sujeito dirige ao analista vem revestida de uma ilusão, de um substrato imaginário importantíssimo que potencializa ao outro respondê-la. Nessa resposta se constrói uma relação dual onde o analista não entra devido ao desejo do analista que ali, não se implica. Porém é nesse lugar de resposta que o analisante o colocará, nesse lugar de potência.

Freud, em “Psicologia das massas e análise do Eu” (*In: Obras Completas, XVIII*), faz uma referência a posição de Ideal do eu, no qual o Hipnotizador é colocado pelos hipnotizados. Lacan (Sem. VIII, p.322), por sua vez afirma: “o analista assume para o analisando o lugar do seu Ideal do eu”.

Esse lugar de Ideal do eu, esse revestimento, vem denunciar uma falta, falta já embutida na demanda. É com a possibilidade de se ligar a esse Ideal do eu que o sujeito poderá se sentir satisfatório, propor-se como objeto, e ser correspondido desde aí. Sair do lugar de amante, para o lugar de amado, ou seja, visar no Ideal do eu a possibilidade imaginária do eu Ideal.

Bom, nessa busca, a direção para a completude só pode ocorrer com uma reciprocidade, tão imaginária quanto tal. Mas não é só de imaginário que vivemos, do contrário, para que então serviria a demanda realizada através do discurso corrente, através da linguagem?

O discurso que aparece, o enunciado, denuncia uma falta, falta que é estrutural. Ao enunciar, o discurso não apenas se enuncia pura e simplesmente. Ele vem transportar os significantes, que são os denunciadores da presença do objeto a como caído, como faltante. Os efeitos dos significantes, que vem articulados ao discurso que apresenta a demanda, remetem o sujeito a sua falta-a-ser. Falta que o Ideal do eu como significante também a representa.

No processo analítico há espaço para que os significantes se reenviem para aquele que fala. E isso só é possível pela não presença do analista como eu. Não respondendo desde esse ponto solicitado, o analista permite que tal demanda dirija-se, não à pessoa do

analista, que viria no lugar do outro onde as idealizações se endereçam, mas ao tesouro dos significantes, ao Outro, ao inconsciente desse sujeito que busca a análise. Ao não preencher imaginariamente essa falta, que a demanda visa, escuta-se o inconsciente. Do contrário adeus análise.

A transferência, em análise, é tomada de maneira diversa da transferência comum, isso porque o amor que se apresenta é unilateral. Essa demanda de amor cujo objetivo, já comentado, seria a felicidade. No entanto, sabemos que visamos esse objetivo a todo instante, e por mais que um objeto para determinada demanda venha a corresponder, ele se esvai rapidamente. Assim percebemos que só nos resta demandar, demandar e demandar... Pois esta demanda não implica nenhum objeto plausível de um encontro, esse encontro já era, se é que algum dia existiu. O objeto tão almejado caiu, só se pode imaginá-lo mesmo.

E a demanda virou demanda de nada, demanda intransitiva, segundo Mustapha Safouan, essa que não implica nenhum objeto. "Ele me demanda..." esse espaço indica que nenhum objeto poderia vir no lugar do complemento direto e que o fato de ser uma demanda de nada não anula essa demanda, ao contrário, mantém-na como demanda de nada, especificamente.

A demanda, mesmo articulada no discurso o qual remete a instância simbólica, como citado anteriormente, vem revestida de um imaginário bastante presente e atuante. O que acontece?

Bom, um dos efeitos da transferência é o amor, onde na relação analítica encontramos o amante (analista), e o amado (analista). O amante, no caso o demandante, busca identificar-se com o objeto de amor, o analista. Aí estamos no campo do Ideal do eu. Porém essa identificação sustenta uma outra, aquela anterior na qual ocorre a visada do espelho. Sustenta porque é aí que o sujeito dá lugar ao olhar do campo do Outro, donde o mesmo pode ser visto num aspecto satisfatório.

De acordo com Lacan, (Sem XI, p.242), "(...) é no entrecruzamento pelo qual o significante unário vem funcionar aqui no campo do *Lust*, quer dizer, no campo da identificação primária narcísica, que está a mola essencial da incidência do Ideal do eu. (...) a visada em espelho do Ideal do eu desse ser que ele viu primeiro aparecer na forma de um dos pais que, diante do espelho, o segura. Ao se agarrar à referência daquele que o olha num

espelho, o sujeito vê aparecer, não seu Ideal do eu, mas seu eu Ideal, esse ponto em que ele deseja comprazer-se em si mesmo."

Isto é, no aspecto o qual a mãe (Outro) toma o bebê como falo. Aquele imaginariamente perfeitamente dotado. Nesse instante a criança é o eu Ideal. Mas esse momento tão glorioso se perde num piscar de olhos. Encontramos aí o narcisismo primário, onde a criança se apresenta a si própria perfeitamente dotada, claro que isso só ocorre pela validação do Outro que no caso, é a mãe. Essa que inscreve a criança no mundo subjetivo, a qual delinea suas demandas, lê seus choros, seus risos, etc. Nesse instante essa mãe faltante vê na criança seu complemento, seu falo. Porém, é justamente pelo fato dessa mãe ser castrada, que esse momento mágico, o qual a mãe tem o falo, que no caso seria o bebê, se perde, cai. Aí o bebê passa pelo crivo do Nome do Pai, esse determinante da lei. Essa lei privará a perpetuação de tal completude, pois agora ele é barrado, faltante. Esse tempo corresponde à ruptura da validação do Outro, causando o afastamento do narcisismo primário e consequentemente a quebra do eu Ideal.

É importante ressaltar que desde o início a mãe tem o Nome do Pai inscrito. Ela tem essa lei interiorizada, que interdita a satisfação plena do objeto, impedindo que essa mãe goze deste bebê e que o bebê goze desta mãe, que haja uma colagem. No decorrer do desenvolvimento será um terceiro, no caso o pai, que vem resignificar isso que já vem inscrito na mãe. Claro que tal interdição só terá valor se a mãe reconhecer, autorizar esse alguém para desempenhar a função paterna. É nesse enlace, nesse processo de inscrição da falta, e na tentativa contrária que visa tamponá-la, isto é, obter a satisfação plena, que o bebê passa a se utilizar do Ideal do eu, a fim de buscar a totalidade imaginária do eu Ideal.

O segundo narcisismo é derivado do narcisismo primário, e essa passagem ocorre a partir da castração, operação pela qual o sujeito passa, que produz uma desestruturação narcísica, onde ele não pode mais se reconhecer na imagem de eu Ideal. Apesar da castração se dar desde o momento que o bebê entra no campo da linguagem, ela só será resignificada mais tarde. No narcisismo primário, o eu Ideal, ou seja, aquele identificado a imagem totalizada de si mesmo, ainda não comporta a castração. A castração propriamente dita vem destacar o sujeito da imagem do eu Ideal.

É apenas pelo fato do grande Outro intervir na ligação entre o eu e o outro pequeno, que a falta, juntamente com a onipotência narcísica aparecem paradoxalmente e vem se inscrever aí.

Para Lacan (Sem.VIII,p.342), “A satisfação narcísica que se desenvolve na relação com o eu Ideal, depende da possibilidade de referência a este termo simbólico primordial.”

O simbólico denuncia a falta através da linguagem e o imaginário faz o caminho de recobrir essa falta-a-ser, resiste ao que há de verdade, buscando aquele tempo de onipotência narcísica. O qual sempre foi ilusório.

Lacan faz inúmeras referências ao Diálogo de Platão, no qual Alcibíades se declara a Sócrates, confessando seu imenso amor e pede ao mesmo que o ame. Assim, se fosse correspondido, Alcibíades, seria o complemento essencial que tornaria Sócrates tão perfeito. Ora, seria um verdadeiro encaixe de peças perfeitas, onde a felicidade completa seria alcançada.

Aí é que está, no jogo de idealizar o outro se idealiza por tabela a si mesmo. Isso diz do narcisismo primário. Se ama é porque se propõe como amável. O outro é o máximo, justamente por eu ser o complemento certo que o deixa tão perfeito.

Essa identificação ao Ideal do eu, esse amor remete para a alienação ao Outro, por via do outro. E é ao não responder a essa demanda alienante que o analista é descoberto. Por quê? Justamente porque é na alienação que se faz possível a separação.

A estruturação subjetiva esta intimamente ligada ao processo transferencial. Retomando a situação analítica, o analisante coloca o analista no lugar de Ideal do eu, ou seja, num ponto de engano (imaginário), com um único fim que seria o de realizar, o de se fazer de eu Ideal. É disso que diz a demanda. Essa provocação inerente de tamponar a falta.

Pode-se pensar no esquema “L”, onde Lacan coloca a linha imaginária, e a linha da instância simbólica. A respeito da primeira, ele usa uma nomenclatura diferencial, que é o muro da linguagem. A linha imaginária é a tamponadora da verdade, da verdade do inconsciente, da falta inscrita. E a simbólica é aquela que aponta para a enunciação, significantes que o enunciado carrega. Nesse esquema, o sujeito que se remete ao Ideal do eu a fim de se propor de objeto para o analista, tem o intuito de cavar

uma falta aí, onde possa se encaixar como eu Ideal. Essa é a linha imaginária da qual o analista respondendo, o processo analítico não acontece, a neurose de transferência nem chega a se estabelecer. Ou se chegou, pode vir a se extinguir.

O analisante fala, de início para um “x”, uma imagem, faz uma demanda para um suposto que ele imagina como ideal, como detentor de um saber O analista permite que esse engodo aconteça, pois é justamente esse que possibilitará que o discurso dirigido ao analista se introduza. E é só quando esse se inicia que o trabalho analítico pode acontecer.

É na medida em que o analista encarna o lugar do morto, aquele ao qual Lacan faz referência ao Bridge, que o muro da linguagem pode fenestrar-se, e abrir caminho para os significantes que denunciam o inconsciente. É se colocando como vazio, que o inconsciente desse sujeito pode advir, do contrário se o desejo do analista não operar na intervenção com o sujeito em análise, o que teremos será uma relação dual, como qualquer outra, cheia de afetos e rivalidades recíprocas sem a possibilidade de abertura do inconsciente.

“Na Direção da Cura” (Escritos, p.695), Lacan afirma, “(...) mas o que há de certo é que os sentimentos do analista só tem um lugar possível nesse jogo: o do morto; e que ao ressuscitá-lo, o jogo prossegue sem que se saiba quem o conduz”.

É importante colocar que o analista se endereça não à imagem do analisante, mas para um sujeito, representado pelos significantes enunciados. Assim dá lugar para que esses enunciados se reportem ao Outro daquele que fala. Ocorre que o eixo imaginário, esse que diz de uma relação de amor, de idealizações intermináveis que o analisante busca no decorrer de toda análise, rompa-se.

A ruptura ocorrida aí, implica que ela estará sempre se estabelecendo novamente. O processo analítico se desenvolve na medida em que o laço imaginário se rompe e se estabelece, e assim por diante. É um círculo que não cessa de se desenhar, com a ilusão da unificação, que nunca chega a se concretizar. O buraco esta aí, e é a possibilidade dele existir que permite o movimento contínuo da busca. O processo analítico propicia a encarar essa verdade que é a falta, sem se perder nas idealizações.

A TRANSFERÊNCIA E SUA RELAÇÃO COM O INCONSCIENTE

Gustavo Capobianco Volaco

Nesse ponto eu volto a me repetir e a tentar clarificar para eu mesma o movimento que acontece na análise no qual esse outro pequeno que o analisante se dirige, serve de isca para emergir o inconsciente, para pescá-lo. Porém é de toda a importância que o analista esteja atento. O desejo do analista faz toda a diferença para o processo analítico, não é a toa que Lacan mesmo vai falar, "na análise quem resiste é o analista." Ao responder desde o lugar pedido pelo analisante, o analista cola. Do contrário, mesmo com as constantes resistências comuns que vem da parte do analisante, a análise vai sendo realizada e o suposto saber vai se liquidando, esse que inicialmente é imprescindível para o estabelecimento da transferência, vai aos poucos desaparecendo.

A transferência é a única ferramenta possível para que haja uma análise, apesar de seu princípio visar justamente o engano, o fechamento do inconsciente. É só através dela que o mesmo poderá advir.

A resistência é fato na transferência, mas é fato por parte daquele que fala, o analisante. Aquele que escuta, ao contrário, desempenhando a função do analista permite o engodo do Ideal almejado pelo analisante, mas não o encarna. Apenas licencia-o, presta-se a possibilidade do sujeito o colocar nos lugares que lhe são imputados pela transferência.

Assim, o analista só pode tomar direção contrária das identificações. No decorrer da análise, aos poucos vão caindo essas idealizações, na medida em que o sujeito se reconhece causado como falta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. FREUD, Sigmund. *A Psicologia das massas e análise do Eu In: Obras Completas*. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.
2. LACAN, Jacques. *Escritos. A Direção da Cura e os Princípios de seu Poder*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998
3. LACAN, Jacques. *O seminário VII – A Transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
4. LACAN, Jacques. *O seminário XI – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.

Uma questão *princeps* marca este trabalho, que se resume no seguinte: Se a transferência é o que movimenta a análise e determina a direção desta, o que é que se transfere? Foi nela que este teve início e numa resposta a ela encontra um ponto a guisa de conclusão. O que se segue parte de uma inevitável articulação entre dois conceitos fundamentais da psicanálise, ou seja, a transferência e o inconsciente, que encontra no aforismo "a transferência é a atualização da realidade do inconsciente" (LACAN, 1964, p.139) suas razões.

Na sua obra "A Interpretação dos Sonhos", Freud põe em consideração, determinadas características do inconsciente, que insurgem numa logicização bastante distinta do sistema consciente, o qual supomos habitar. Nota que partículas *conjuntivas* – "se", "porque", "como", "embora", "ou... ou" – não comparecem nos pensamentos oníricos e, quando aparecem no relato do sonho, são oriundos das conexões que o eu necessita estabelecer.

Quinze anos mais tarde, reafirma, agora de forma mais enfática que "Não há nesse sistema (inconsciente) lugar para a negação, dúvida ou quaisquer graus de certeza: tudo isso só é introduzido pelo trabalho de censura entre o Incs e o Pcs". (FREUD, 1915, p.220) Dito de outra forma, as contradições entre termos encontram expressão desde o inconsciente onde, "Pede-se que você feche os olhos" "Pede-se que você feche um olho" (FREUD, 1900, p.304) são inteiramente plausíveis e coabitáveis. O princípio aristotélico da não contradição, onde uma coisa não pode ser e não ser ao mesmo tempo e sobre o mesmo aspecto, paradigmaticamente aqui exemplificado por uma frase desse tipo: "Se estou sentado não posso estar de pé", não corresponde ao inconsciente freudiano, que por sua vez está muito mais para o lado da lógica paraconsistente do que da formal.

Contudo, cabe explicitar, que o exemplo onírico de Freud, não é correlato idêntico a aquele sistema, como ele mesmo não cessou de pontuar escrevendo que "um o sonho não é o inconsciente". (FREUD, 1920, p.95). Este se mostra muito mais pela hiância, pelo buraco entre as duas frases, que se caracterizam por serem antitéticas e não proporem por si unificação. É essencialmente

descontinuidade, incongruidade caracterizado por esse saber disjuntivo e textual, onde um significante reenvia sempre a outro não permitindo o fechamento da cadeia.

É isso, que esse emblemático sonho nos mostra, desde que o percorramos com mais apuro, levando em conta alguns outros elementos e conjecturas. Em uma primeira observação, notaremos que, tanto no relato do sonho, como na breve interpretação realizada, algo não cola, manca, e ainda insiste de forma contundente. Quer nos reportemos a primeira versão; na carta 50 a Fliess, e a comparemos com a posteriormente escrita, ou nos detenhamos nesta última que traz mais elementos, Freud nos demonstra em ato o inconsciente nesse movimento de abertura e seu sucessivo fechamento. "Tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela (...) Ali, alguma coisa quer se realizar (...) "(LACAN, 1964, p.30) como disse Lacan.

De início, podemos destacar que este sonho não ocorre em qualquer momento da vida de Freud. Na "Interpretação dos Sonhos", escreve que se trata da noite anterior ao funeral de seu pai. Porque a Fliess, relata que foi na noite posterior? Qual a razão dessa troca noturna? De qualquer modo, a morte permeia as duas sentenças que visualiza num aviso, como ao menos uma delas deixa transparecer de forma clara.

Outra diferença surge entre os escritos, pois estranhamente em 1986 somente a frase, "Pede-se que você feche os olhos" (FREUD, 1986, p.323) aparece, numa reconhecida barbearia a qual freqüentava diariamente. Em 1900 elas – agora são duas – estão numa placa "bem semelhante aos avisos proibindo que se *fume* nas salas de espera das estações de trem". (op. cit.). Sabemos pelos seus biógrafos, qual era a relação de Freud com o fumo e seu posterior falecimento por um câncer na boca. Novamente a morte surge no contexto.

Agora, quando se dispõe a discorrer sobre o conteúdo onírico, enigmaticamente omite no texto de 1900, exatamente a interpretação da sentença que é a única a aparecer naquela correspondência, que na época se relacionava a uma obrigação para com os mortos, um dever filial de fechar os olhos do pai no caixão. E quanto à frase "Pede-se que você feche um olho" (op. cit.) faz referência a fechar os olhos (1) a fazer "vista grossa" ao que poderiam considerar como simples demais o funeral organizado a Jacob por Sigmund, que não poupa

explicações sustentadas na pouca importância que o pai dava a esse tipo de preparativos.

Mas o que parece mais curioso é a afirmação freudiana de que cada uma das versões tinha um sentido próprio e levou a uma direção diferente quando o sonho foi interpretado. Porque isso aparece aqui dessa maneira, quando ele mesmo enfatizou que interpretando um sonho, nas suas mais variegadas apresentações, chegamos a um ponto comum, o umbigo ou nó? Quais direções são essas a que ele chegou que eram tão distintas? O que é que produz tantas lacunas nisso que escreve a respeito desse sonho em particular?

Não é difícil encontrar na sua correspondência com Fliess, o que surge como um desejo de morte ao pai, mesmo que tenhamos que lê-las para além do que ele supõe estar escrevendo. É esse o caso dessa seguinte carta redigida enquanto Jacob estava enfermo, meses antes de sua morte:

[...] não ousou afastar-me, muito menos por dois dias, em nome de um prazer ao qual gostaria de me entregar por completo. Encontrar-me com você em Berlim, ouvi-lo falar por algumas horas sobre a nova magia e, de repente, ter que voltar às pressas, de dia ou de noite, por causa de notícias que poderiam ser um alarme falso, eis aí algo que realmente quero evitar. (2) (FREUD, 1986, p.195).

Poderíamos dizer, no enlace dessa carta, que uma possível resposta a essas questões levantadas, seria afirmar que o que resulta insuportável a Freud é reconhecer esse desejo parricida, nunca expressado conscientemente. Porém, imputar tal pusilanidade àquele que descobriu o Complexo de Édipo e não recuou em postular um assassinato de um pai primevo, é uma distorção que não o designa. A clínica, por sua vez, demonstra que não é, de forma geral, insuportável para o sujeito, evocar seu ódio relacionado a seus pais e o desejo de morte que dele resulta. Alguns mesmo, não tardam em declará-lo, enquanto, para outros um percurso de análise se faz necessário. Portanto, não parece que a problemática resida essencialmente aí, apesar de sua quota contributiva. Devemos então considerar um contraponto.

Um pouco antes, na mesma carta onde Freud escreve pela primeira vez a respeito desse sonho em que nos detivemos, encontramos uma referência que nos lança nessa direção e, nos serve de suporte para avançarmos. O trecho é o seguinte:

Por um daqueles obscuros caminhos por trás da consciência oficial, a morte de meu velho afetou-me profundamente. Eu o valorizava muito, compreendia-o muito bem e, com sua mescla peculiar de profunda sabedoria e fantástica despreocupação, ele teve um efeito significativo em minha vida. (FREUD, 1986, p. 203). (3)

Se constatamos em seu devido momento, o ódio como participante nas relações entre filho e pai, esse outro exemplo nos demonstra que o amor também faz a sua aparição. Temos então, dirigidos para o mesmo indivíduo, dois afetos como consequência da duplicidade de um saber, que são totalmente contrários. Acontece que, mesmo sendo pólos antagônicos, são inseparáveis, dado que o amor engendra o ódio, isso para qualquer sujeito. Frente ao amor materno o ódio inevitavelmente se seguirá, pela constatação do impossível preenchimento do que lhe é demandado ser. No caso do pai, ama-lo-á na medida em que interdita o gozo materno, função salvadora, mas mutuamente surgirá o ódio porque isso o faz castrador. Como poderia o sujeito enunciar ao mesmo tempo e sobre o mesmo aspecto essas duas condições? Seriam essas as direções, que as associações levaram Freud a não se deter mais nisso que se evidenciava? Não será também isso que sulca sua escrita a cada linha que produz?

Associação entre termos contrários. É isso que resulta insuportável à consciência, pois segue uma lógica que não é sua. É aí que o recalque impõe sua barra, não sobre um dos termos dessa ambivalência pura e simplesmente, mas sim pelo encadeamento entre eles, que os faz ocupar o mesmo espaço. Um espaço topológico, que a banda de Moebius dá seu modelo e, a utilização por Lacan de seu esquema L esboça brilhantemente. Quando alguém enuncia um "Tu és meu mestre" ignora de imediato que nisso que formula, declara aquilo que ele próprio é, ou seja, "Eu sou teu aluno", ignorância, vale dizer, apenas latente. Mais ainda - infelizmente só na língua francesa fica evidente - o "Tu es", é homófono ao "Tue" (Mate), onde então o que se evidencia é "Mate teu aluno", "Mate meu mestre", o oposto as declarações supracitadas.

Temos então um conceito que difere amplamente de sua tomada pré-freudiana, e porque não dizê-lo neofreudiana. "O inconsciente não é uma espécie que defina na realidade psíquica o círculo daquilo que não tem o atributo (ou a virtude) da consciência". (LACAN, 1960, p.844). Não o consideramos como um porão, onde

estariam enterrados sei lá quais elementos que se mostrariam por uma desorganização inerente a seu estado, em troca do modo elaborado em que a consciência se demonstraria. Muito pelo contrário, ele funciona como um saber articulado, onde cada uma de suas seqüências contradiz a que a precede. Mas essa contradição não é mera oposição significativa, como para fundar o que é forte a referência é o fraco, ou dizer, esta caneta está perto ao contrário daquele papel que está longe, etc. Também não é um significante único onde seu sentido é extraído da palavra ou sinal postos a sua frente. Nesses casos, verificamos uma complementaridade entre termos que, permite explicar a designação de cada um em questão. Essa fraternidade não a verificamos quando o acento é posto sobre o saber inconsciente. Se alguém pode estabelecer para si, que odeia determinada pessoa porque não a ama, ou mesmo num paroxismo dizer que ama por que odeia ou vice-versa, como fazê-lo nas proposições onde uma partícula conjuntiva de qualquer espécie falta e o que resulta é amo/odeio, odeio/amo?

Trata-se, portanto de um saber essencialmente binário que disjunta a cada vez que é exposto porque o recalque operará sobre um de seus termos pela própria inaceitabilidade deles coexistirem perante a consciência e que o par amor/ódio apenas esboça sem implicar a totalidade de suas formas de apresentação. E na mesma medida, um saber que não se sabe, pois a metade que o complementar e daria seu sentido lhe falta fundamentalmente.

Éxatamente esse saber insabido e extirpado de sua metade pelo recalque que o analista vem a representar na transferência. "Quando o analisante enuncia um termo deste saber disjuntivo, a seqüência que lhe é acoplada no inconsciente se transfere para o lado do analista". (POMMIER, 1998, p.85). Contrariamente a uma lei da dialética - para evocar mais uma vez a lógica clássica - que prega que quando um dos opostos se manifesta o outro se aniquila, na análise, ao aparecimento dessa bífida quando um surge o outro é transferido. Será então aí, no lugar do Outro do saber, que o sujeito irá buscar isso que desconhece quando fala, na tentativa de que enfim o inconsciente se realize. Daí Freud e Lacan tanto enfatizarem que a essência da transferência reside na resistência. Pois se ela tem a característica de colocar o inconsciente em ato, só o faz pelo viés de seu fechamento.

É o que esse recorte clínico, de uma das primeiras entrevistas de um analisante nos demonstra. Dentre as coisas que fala, queixa-se de não conseguir achar uma mulher para namorar. Sofre de inibições quando se dirige a uma delas e por mais que procure, nunca encontra afinal aquela que ele deseja. A frase que utiliza em seguida é:

- Eu quero encontrar *alguém* que eu ame de verdade.

Ao que lhe pergunto: Alguém?

Imediatamente ele diz:

- Eu já pensei sobre isso, sobre ser homossexual. Mas não, meus sentimentos são femininos.

- Femininos?

- Quer dizer, voltados para as mulheres.

Encerro a sessão neste ponto.

Num primeiro momento, constatamos que este analisante vem discorrendo, pelo viés diacrônico, a respeito de mulheres e como consequência diz de sua posição masculina frente a elas. Eis que, na tentativa de enfatizar o que vinha dizendo, um lapso irrompe na frase. A interpretação incidindo neste ponto de claudicação discursiva faz surgir logo após o oposto do evocado, ou seja, uma posição homossexual. Isto porque ao enunciar "alguém", uma binariedade inconsciente, masculino/feminino é evocada, e um dos termos, passa para o lado do analista, verificado na seqüência seguinte no: "Eu já pensei sobre isso, sobre ser homossexual".

Nessa operação de transferência de um dos termos desse saber inconsciente, a lacuna que o lapso forma no sentido da falta-a-ser do sujeito fica apagada pela própria resistência interna ao saber. Pois quando o analisante intenta dizer que gosta de mulher e surge no lugar desta, "alguém", para ele manter aquela posição e tamponar o buraco que se abre, transfere para o analista a metade contrária, gostar de homem. Com a intervenção produzindo sua aparição, é o gostar de mulher que agora se vetorizará, como os sucessivos equívocos nos demonstram. "Quando algo do material complexivo serve para ser transferido para a figura do médico, essa transferência é realizada, ela produz a associação seguinte e se anuncia por sinais de resistência". (FREUD, 1912, p. 138).

Essas constatações abrem o fenômeno da transferência naquilo que tem de imaginário e estabelecem sua apresentação estrutural simbólica. Isto, todavia, não elimina que as imagos sejam também

transferidas, mas sim faz incidir sobre o próprio conflito neurótico sua base fundante.

NOTAS

(1) olho no plural, seria um *lapsus calami*?

(2) O grifo é meu.

(3) Notar-se-á que ambas as cartas carregam um grau de ambigüidade marcante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.
2. FREUD, Sigmund. *O Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.
3. FREUD, Sigmund. *O Sentido Antitético das Palavras Primitivas*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.
4. FREUD, Sigmund. *Carta número 50 a Fliess*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.
5. FREUD, Sigmund. *A Psicogênese de um Caso de Homossexualismo numa Mulher*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.
6. FREUD, Sigmund. *A Dinâmica da Transferência*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.
7. FREUD, Sigmund. *Correspondência de Sigmund Freud - Wilhelm Fliess*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1986.
8. KELLER, Vicente, BASTOS, Cleverso L. *Aprendendo Lógica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.
9. LACAN, Jacques. *O seminário XI – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.
10. LACAN, Jacques. *O seminário XVII – O Averso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1992.
11. LACAN, Jacques. *Posição do Inconsciente*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.
12. LACAN, Jacques. *Escritos. A Direção da Cura e os Princípios de seu Poder*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.
13. POMMIER, Gerard. *O Amor ao Averso*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud Editora, 1998.

SEMINÁRIOS

Antes de começarmos nosso trabalho, eu quero fazer público o meu agradecimento a Maria Angélica Carreras pelo convite. Estou muito contente de trabalhar com vocês e, principalmente, de trabalhar uma das mais enigmáticas tragédias gregas como é a Medéia de Eurípidés.

Por que "Medéia"? Por que nós, os psicanalistas, trabalhamos "Medéia"?

Que nós psicanalistas nos dirijamos à tragédia grega não é uma aspiração de erudição nem de extravagância. A tragédia como conceito extraído do gênero teatral é inerente ao campo da psicanálise porque nele, precisamente, se subjetiviza a experiência trágica da vida, ou seja, a emergência do sujeito que se realiza na análise, sujeito fundado no campo do Outro, alienado no campo do Outro e do qual mediante a operatória da separação encontra um significante que vai representá-lo para outro significante, deixando um pequeno resto desta operação que chamamos objeto "a".

Quando Édipo morava em Corinto com seus pais Pólibo e Mérope, a injúria que lhe foi dita "Filho da fortuna", ou seja, "Filho da *týchē*" (2), do "acaso", fez com que ele fosse ao oráculo de Delfos para conhecer seu destino.

Por mais que nossa soberba do ego se escandalize, nós, todos nós, somos também filhos da *týchē*. A psicanálise confronta o sujeito com este ponto irreduzível do encontro com o Outro do desejo que nos cabe por acaso. Com este Outro do desejo que a *týchē*, o "azar", nos depara, com esse Outro temos que nos virar. Nesse sentido, a nossa chegada ao mundo tem uma conotação trágica, dada pela estrutura própria do "parlêtre": sua chegada ao mundo vem antecedida por um desejo que o determina e ante o qual se deverá levar adiante uma ação.

Para nos introduzirmos ao tema da tragédia, e já mais especificamente à tragédia grega, no tempo de espera, vocês escutavam uma música de boas-vindas. Tratava-se de uma reconstrução da música grega do século V AC, feita por Christodoulos Halaris, especialmente para ser utilizada no teatro do Pireo, em

Atenas, e compilado por uma cantora que se chama Nena Benetsanou.

Para vocês não se cansarem, vou dividir a exposição em três módulos, separados por um pequeno intervalo, pois sei que o tema é árido e dificultoso.

No primeiro módulo, vamos começar pela caracterização da tragédia grega, suas coordenadas e finalmente vou lhes apresentar a maneira como penso o fenômeno de tragédia grega como gênero teatral institucionalizado na Grécia Clássica, partindo da escritura topológica dos nós.

No segundo módulo, trabalharemos a Medéia de Eurípedes procurando estabelecer propriamente sua ação trágica e situando o seu conflito trágico.

Finalmente, no terceiro módulo, tentaremos decifrar as implicações de Medéia em nossa clínica psicanalítica. Tentaremos dar respostas às perguntas que Medéia formula para a psicanálise no que se refere à maternidade e à feminilidade.

Eu tenho muito respeito pelos artistas porque com Lacan aprendi que os artistas antecipam o psicanalista. Não se trata de tomar as obras de arte como exemplificação da teoria, mas como a formulação de perguntas das quais o psicanalista pode extrair as ferramentas para sua prática e sua teorização.

Coordenadas da tragédia grega

Vamos ao fenômeno teatral trágico grego, fenômeno que nasceu formalmente em Atenas no fim do século VI AC, teve seu apogeu no século V AC, no chamado século de Péricles, onde foi institucionalizado sob a forma de espetáculo teatral, e neste mesmo século caiu. Digo, com isto, que, quando Aristóteles trabalhava a tragédia grega no século IV AC em "A Poética" (3), a tragédia não tinha o estatuto, a função e o lugar que tinha tido no século de Péricles.

As origens da tragédia não são claras e deram lugar a muitas hipóteses. Suas raízes podem se encontrar nos *dithýramboi*, "os ditirambos" (4), cantos e danças em honra ao deus Dionísio em rituais de festividades agrárias (5).

Eu vou deixar de lado o ponto de abordagem diacrônica da tragédia, ou seja, suas origens, sua

evolução, seu ponto de acme, sua queda. Fazendo um corte sincrônico, vou tomar a tragédia, tal como foi institucionalizada no século V AC, quando foi integrada às atividades das *póleis*, ou "cidades-estado". Neste sentido, a tragédia foi uma inovação no campo das artes, das instituições sociais, e inclusive da ética. Como gênero literário foi um fenômeno único e irrepetível, com regras próprias, estabelecendo nas festas públicas da cidade um novo tipo de espetáculo. Ao mesmo tempo, inaugurou uma nova forma de pensar a experiência humana e foi o meio precursor da concepção do sujeito responsável. Os certames teatrais eram uma atividade política, religiosa e estética que tinham efeitos na inserção política dos cidadãos e conformaram um ensino ético.

Ou seja, a tragédia aparece num contexto específico, num momento histórico preciso, circunscrito e datado. Nasceu em Atenas, e nesta mesma cidade floresceu e declinou no espaço de um século.

Como gênero literário, a tragédia foi um drama baseado nos mitos clássicos que pôs no palco a figura do herói, não para fazer dele uma apologia nem uma louvação, mas para questioná-lo a partir dos valores cívicos e morais que estavam em gestação. Trata-se de um debate entre o passado do mito e o presente da cidade, expresso a partir de um questionamento do homem enquanto agente de uma ação e de suas relações subjetivas com esta ação. O surgimento do gênero trágico no fim do século VI coincide com o momento mesmo em que o direito começa a elaborar a noção de responsabilidade.

Em geral, poderia se dizer que a tragédia põe no palco o problema da relação do sujeito com a ação e as conseqüências e responsabilidades dele nesta ação.

Os três trágicos maiores: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, diferentemente de Homero, situam seus heróis no umbral da ação, diante da necessidade de agir. O herói trágico se mostra comprometido na ação e enfrentado as conseqüências dos seus atos.

Um helenista muito reconhecido, um estudioso do teatro grego, o Padre André Jean Festugière, consultado inclusive por Lacan, escreveu um livro que se chama "A essência da tragédia". Neste livro, afirma o seguinte:

Só existe uma tragédia no mundo, a grega, a dos três trágicos gregos, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes. É a única que conserva efetivamente o sentido trágico da vida, porque conserva seus dois elementos. Por um

lado, as catástrofes humanas, que são constantes, em todo tempo e em todo país. Por outro, o sentimento de que estas catástrofes se devem às potências sobrenaturais que se escondem no mistério, cujas decisões nos são ininteligíveis, ao ponto que o miserável inseto humano se sinta esmagado sob o peso de uma Fatalidade desapiedada da qual tenta em vão alcançar o sentido. Caso se suprima um destes dois fatores, já não existirá tragédia (6).

Então, já temos uma primeira aproximação ao sentido trágico. Trata-se de um encontro, de uma colisão. Uma terrível colisão entre dois planos radicalmente heterogêneos. O plano do humano e o do não humano, do divino, do outro, do radicalmente outro. E nesta colisão, uma ação se realiza. Uma ação que não reconhece sua estrita pertinência nem exclusivamente ao campo humano, nem exclusivamente ao campo divino. É justamente esta ação chamada trágica, na qual o campo humano e o campo divino se misturam, que desencadeia o que chamamos catástrofe.

É claro que o fenômeno trágico, em si mesmo, é independente da tragédia como gênero teatral. A épica, a lírica, tomadas pelo chamado pessimismo grego, já eram conhecidos. Só no século V AC, quando a pólis grega, a “cidade-estado”, inventou o espetáculo teatral é que este fenômeno foi incorporado e ficou como gênero teatral totalmente diferenciado da epopéia e da lírica.

Mas acho que convém estabelecer suas coordenadas.

Os poucos testemunhos que restam da tragédia grega, não tem para nós, leitores do século XXI, a mesma dimensão e implicações que tinham para o cidadão ateniense do século V AC. Para nós, só chega um texto para ler, quando muito, um espetáculo para ver sobre a base daquilo que alguém imagina que se pode levar ao palco desse texto.

Para os gregos tinha outra dimensão. A tragédia era um espetáculo. Era um drama musical com algumas partes faladas. Um drama onde havia canto e dança. Era um espetáculo que tinha muito de ato cívico e muito de ritual religioso. O problema é que nós não temos parâmetros para medir o que era isso para os gregos. Com o nosso sistema de referências, temos dificuldades para pensar um espetáculo que misture o religioso, o político, e o estético. Só contamos com alguns testemunhos do que esse acontecimento produzia no povo. Pelos concursos de tragédias, desencadeavam-se paixões violentas.

Existem múltiplos elementos que entram em jogo na tragédia como gênero teatral institucionalizado no século V. Eu vou destacar três elementos principais e outros anexos. De início, eu poderia situar os elementos religiosos, os elementos políticos e os elementos de uma intensa reflexão e ensino ético.

Vamos aos elementos religiosos. Vocês sabem que o surgimento do teatro esteve ligado ao culto de Dioniso, deus de uma grande aceitação popular e de um culto alegre e festivo. Precisamente Dioniso fica no centro da atividade teatral. Os concursos trágicos tinham lugar nas festas consagradas em sua honra. O espetáculo começava com uma procissão dedicada a Dioniso, e no centro da chamada *Orchestra* do teatro, estava a *thýmele*, o “altar” de Dioniso (7).

Mas outros elementos do que poderíamos chamar “religiosos” (8) também tinham importância.

Se tomarmos as tragédias uma a uma, vamos verificar que em todas elas se expõem dois elementos: a ação humana e um fator não humano determinante, a incidência das divindades.

Cada tragédia tem uma divindade que determina e incide na catástrofe. Em cada tragédia fica claro qual é a divindade que impera nela. Por exemplo, no “Hipólito” (9) de Eurípides, a divindade é Afrodite, o sexo. Em “Sete contra Tebas” (10) de Ésquilo, a divindade é Ares, a guerra. Na “Antígona” (11), a divindade é Hades, a morte. Nesta tragédia, tudo gira em torno da morte, do destino dos mortos e do que se faz com os cadáveres. Em “Édipo Rei” (12) é Apolo ligado a toda a simbólica da sabedoria.

Então, a partir desta dupla vertente, a incidência da divindade no drama e a formalização da atividade ligada a Dioniso, pode-se dizer que a tragédia é um fenômeno religioso.

Mas este fenômeno religioso era patrimônio exclusivo da *pólis*, da “cidade-estado”.

Vocês sabem que um acontecimento revolucionou a história cultural do ocidente no século V AC. Este acontecimento foi a criação da *pólis*, da “cidade-estado”. A *pólis* é por em ato o descobrimento da preeminência da palavra sobre outros elementos do poder. Junto com a eficácia da palavra, o estabelecimento da lei e a criação da moeda, a *pólis* configurou um modelo de laço social entre os homens.

Um helenista muito rigoroso como é Jean-Pierre Vernant, dizia que no século V AC, a cidade se converteu em teatro. Tudo passava pelo teatro.

E o teatro era uma atividade que demandava os esforços das instituições da *pólis*, do Arconte que designava os coros; intervinha a Assembléia e o povo todo participava da atividade.

Então, o outro pilar ou campo de tragédia grega no século V poderia se pensar em termos de *pólis*. Um dos três pilares que nomeei, então, é a função própria da *pólis* que era o âmbito onde a tragédia se fazia. A tragédia era uma atividade exclusiva da *pólis*. Se alguém faz disto uma versão reducionista, poderia se dizer que, neste sentido, a tragédia é um fenômeno político. Transcorre na *pólis*.

O terceiro pilar poderia ser situado no campo do que chamaremos "o pensamento grego". Digo com isto que toda tragédia toma como trama argumental, mitos que os gregos conheciam. Personagens míticos e mitos já conhecidos, mas reformulados à luz do racionalismo. Já não se trata da apologia do herói homérico que leva adiante o seu destino, senão a quebra do herói que não pode se afastar do seu destino.

Cada tragédia provoca um juízo, uma reflexão que faz com que o espectador pense e extraia dela um juízo ético. Partindo desta perspectiva, alguém poderia dizer que a tragédia é um fenômeno racionalista.

Então, tínhamos dito que além destes três pilares, a tragédia é a reformulação do emaranhado mítico feito à luz do racionalismo do Século de Péricles. Mas além do mito, outro elemento incide na tragédia: o rito. As tragédias formam parte de um complexo ritual que requer passos determinados e reiterados. Finalmente, outro elemento que no século V começa a ter importância é o *Lógos*, a razão, princípio da filosofia. Muitos autores estabelecem a passagem do mito ao *lógos* como o início do pensamento grego pré-filosófico.

Assim, não se deve pensar de uma maneira reducionista que a tragédia grega é um fenômeno religioso, ou um fenômeno político ou um fenômeno racionalista, nenhum destes fenômenos isolados pode dar conta da função e do estatuto da tragédia. Acho, porém, que fazer essas reflexões parciais nos deixam sem saída diante do enigma da tragédia porque os três pilares (o religioso, o político e o racionalista), os três campos, e esses três elementos (o rito, o mito e o *Lógos*) não estão

desarticulados. O fato de que eles se recubram não quer dizer que eles se confundam. Estão diferenciados, mas articulados.

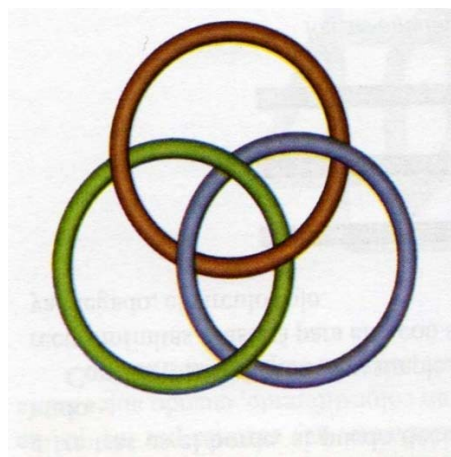
Como é que eu penso estes três pilares?

Vocês sabem que Lacan avança sobre a demonstração lógica; avança sobre o limite da simbolização do real que leva à lógica como ciência do real, para passar a uma lógica que não renuncie ao Imaginário. Ou seja, passa da demonstração lógica à mostração topológica, uma lógica oferecida ao nosso olhar e finalmente à escritura dos nós.

Os nós são muito simples em seu princípio. Trata-se, no caso da cadeia borromeana clássica, de três anéis, três cordas no espaço tridimensional, mais rigorosamente falando, três consistências, que se entrelaçam de tal maneira que quando se corta uma delas, as outras duas se separam.

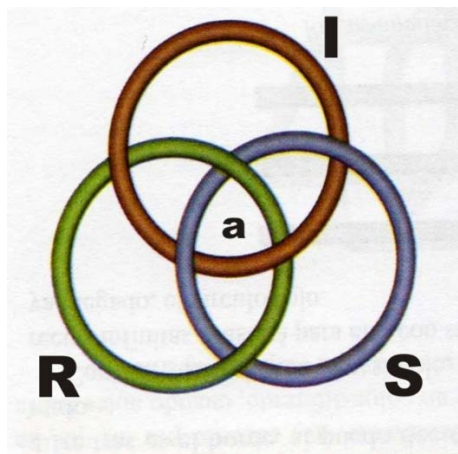
Vou fazer uma pequena mostração. Eu tenho aqui três anéis, três consistências. Sobreponho um anel sobre o outro e o terceiro faz o nó. Para isso, passa por cima daquele que está em cima e por baixo do que está embaixo. Vocês podem comprovar o que eu digo. Nós temos aqui uma cadeia borromea de três consistências. Se fizéssemos a experiência de cortar um deles, o nó se desmancharia.

Vou levar este nó posto no espaço, ao plano bidimensional, ou seja, vou desenhar a sombra que o nó posto no espaço tridimensional projeta no plano, o que dará a posta no plano do nó. Para isso eu tenho que fazer uma convenção para marcar a passagem de um anel sobre o outro. A convenção é um traço interrompido, o que faz com que o desenho seja propriamente uma escritura.

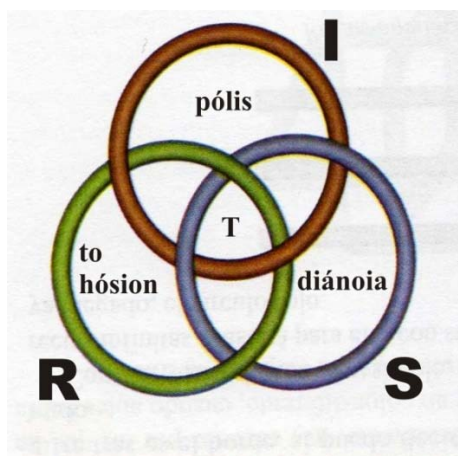


Eu poderia dizê-lo de outra maneira: cada anel fica enlaçado ao outro por um terceiro. Não há primazia nenhuma de um anel sobre outro, mas equivalência, homogeneização das três consistências, de maneira que pouco importa como fazemos a distinção ao fazer a nomeação, dado que equivalem entre si.

Então, posto no plano, designados como Real, Simbólico e Imaginário, temos a escritura da estrutura: R - S - I e no que se chama *coincidência*¹³, no ponto de cerramento, o objeto "a".



Agora, eu vou nomear cada uma das consistências, como os campos pelos quais acontece o fenômeno trágico como gênero teatral na *pólis* do século V AC.



Tínhamos dito que a tragédia acontecia no marco cívico, no marco político. Nomeio uma consistência como *Pólis*. Acho que convém fazer coincidir a consistência que nomeio como *Pólis* com o registro do Imaginário, dado que a função que a palavra toma do campo da linguagem e que é a ferramenta da organização da *pólis*, configura

as relações entre os indivíduos e funda o que conhecemos como a isonomia. Todos e cada um dos cidadãos é semelhante aos outros no marco da *pólis*.

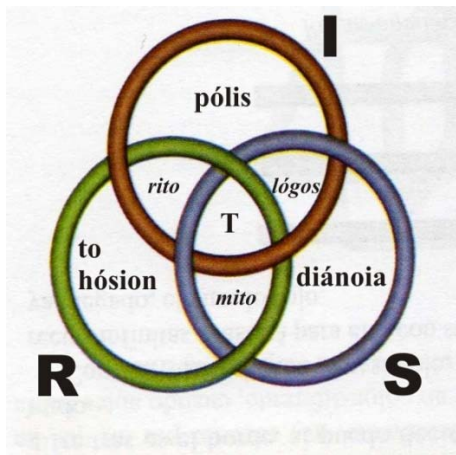
Tínhamos dito também que a tragédia era um fenômeno religioso. Nomeio este campo como *To Hósion*: "o sagrado", dado que para os gregos não existia o conceito de "religião". E situo este campo no Real. Vocês sem dúvida se lembram do aforismo de Lacan do Seminário VIII: "Os deuses gregos são do real" (14).

Os deuses gregos não eram sobrenaturais. Não estavam sobre a natureza, mas eram parte da natureza mesma. O raio não simbolizava Zeus; era Zeus. A rosa não era o símbolo da Afrodite, era Afrodite mesma. Se no jardim de uma casa florescia uma rosa, Afrodite tinha se apresentado. O corpo morto do irmão de Antígona, o cadáver de Polinices não representava Hades, era o próprio Hades presentificado.

Na consistência do simbólico vou situar tudo o que pertence à esfera do pensamento. Isso que Aristóteles na sua "Poética" chama *Diánoia*, literalmente, o que se faz mediante o *noús*, a "inteligência", a "razão", e figuradamente, o pensamento em geral.

Temos agora esses três campos do fenômeno trágico em um nó. Se cortar um deles, o nó se desmancha.

Então, no campo determinado pela inmixão (esta palavra não existe no português, sugiro intersecção, ponto em que se cruzam duas linhas ou superfícies) do Imaginário e do Real, entre a *Pólis* e *To hósion*, situo o "Rito", enquanto a tragédia tem um aspecto ritual. Entre o Real e o Simbólico situo o "Mito", enquanto toda tragédia toma um mito tradicional e o reformula desde o racionalismo. No campo determinado pelo Simbólico e o Imaginário, situo o *Lógos*, a razão enquanto toda tragédia suscita reflexões.



Finalmente, no ponto de encurralamento das três consistências que fazem nó, situo o fenômeno teatral trágico, como um efeito da amarração do nó. O real do nó.

Um real sempre aberto a uma nova reflexão, a uma nova revisão. Como nesse real se trata de uma ação que suscita a reflexão, precipita uma ética. Ali temos então o fenômeno trágico do gênero teatral.

Vejamos, então, qual é o estatuto dessa ação que está no centro da tragédia, essa ação trágica em si mesma e que precipita a catástrofe do herói trágico.

Quando Aristóteles aborda a tragédia (15), ele diz que a tragédia se diferencia da Épica e da Lírica porque nelas as ações são relatadas. Na tragédia a ação é imitada, ou seja, tem *Mímēsis*, "mimese", "imitação" (16). *Mímēsis* de *Práttontas* (17), "imitação de seres humanos que fazem ações". Mediante esta mimese, se faz a *kátharsis*, a catarse, a purificação das paixões, a paixão do medo e a paixão da compaixão.

Assim como a ação está no centro da concepção aristotélica da tragédia, também está no centro de sua concepção da ética. Efetivamente, em "Ética a Nicómaco" (18), Aristóteles coloca a ética como a reflexão sobre a *praxis* humana, sobre as ações humanas.

Vocês se lembram que comecei nosso trabalho com uma citação do Padre Festugière. Ele sustentava que uma colisão, um terrível choque se fazia no centro da tragédia. A colisão entre um plano divino e um plano humano que se fazia patente pela ação trágica.

Vamos estabelecer que tipos de elementos incidem nas ações, para que uma ação possa ser considerada trágica e produzir a catástrofe. Vamos tomar um exemplo clássico para ver o entrecruzamento entre a ação humana e o plano divino que a determina.

No Canto XIX de "A Ilíada", Agamêmnon explica a Aquiles o que fez com que ele raptasse a sua namorada

Briseida, motivo que levou Aquiles, ofendido, a não querer participar mais da luta. Como a guerra não estava tendo êxito para os gregos, Agamêmnon tinha que conseguir que Aquiles voltasse à luta. Então, ele teria que pedir desculpas pela ação de raptar sua namorada e dar a justificativa do seu ato. E precisamente justifica seu ato assim:

Mas não sou eu o culpável. Senão Zeus, o Destino e as Erinias, as que caminham nas trevas, que na assembléia infundiram na minha mente uma feroz ofuscação naquele dia em que eu em pessoa arrebatei a pilhagem a Aquiles. Mas, o que podia eu ter feito? A divindade tudo cumpre. (19)

Um pouco de léxico: o texto homérico fala de três agentes exteriores da ofuscação da mente de Agamêmnon. Zeus o primeiro. O segundo, o que foi traduzido como "Destino", é a *Mória*. É um termo que pertence – entre outros - ao campo semântico do que conhecemos como Destino. *Mória* são as marcas existenciais de cada um, a parte que a cada um lhe toca. E as *Erínys*, as Erinias, no contexto homérico, não só são agentes cumpridores de vingança, senão os agentes que asseguram o cumprimento da *Mória* (20).

Quero dizer com isto que Agamêmnon atribui a causa dessa ofuscação da sua mente a três agentes exteriores e não humanos, a três agentes do campo do divino: Zeus, *Mória* e *Erínys*.

Por "ofuscação da mente" foi traduzido o termo *átē*, que no contexto homérico pode se pensar em termos de "obnubilação" ou "enfaturação". Trata-se de um estado transitório e parcial da consciência que pode ser pensado também como loucura passageira, mas uma loucura não atribuída às causas fisiológicas ou psicológicas, senão a uma exterioridade de origem divina. É um estado parcial e momentâneo que se caracteriza por uma cegueira do entendimento. Na "Ilíada" Zeus opera como causa primeira da *átē*, o único deus com este poder. Por isso se descreve alegoricamente a *Átē* como sua filha maior.

Além disso, podemos dizer que a *átē* que se registra no ser humano, reconhece dois agentes: um agente objetivo que é a divindade, neste caso Zeus, e um agente subjetivo que é a *Moirá* e que também pertence ao campo do divino.

Com estes elementos, como é que podemos pensar a justificativa de Agamêmnon? Trata-se da justificativa de um canalha? É uma escusa simples com a qual tenta evadir-se de sua responsabilidade no ato do

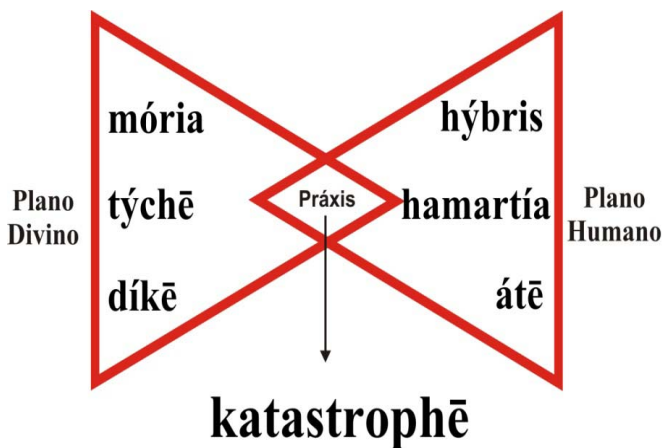
rapto de Briseida? Não se implica em seu ato e se propõe como vítima da fatalidade, do agir da divindade?

Se for assim, não era preciso a compensação que oferece: "Mas já que cometi um grave erro e Zeus me fez perder o juízo, estou disposto a repará-lo e a entregar imensos resgates". (21)

E por que é que Aquiles aceita essa justificativa? Só para validar as palavras do réu? Acontece que na justificativa de Agamêmnon está presente a lógica e a concepção da ação.

Temos, então, que determinadas ações dos humanos, misturadas com um plano não humano, um plano divino, produzem efeitos dos quais o sujeito humano não se reconhece como agente, mas se responsabiliza por essas ações.

Então, vejamos estes elementos do plano divino que se misturam com a ação humana.



Eu costumo pensá-lo sob a forma de uma estrutura de quiasma, em que os planos divino e humano se intersectam.

Deste lado, à esquerda, temos o plano divino para situar os diferentes elementos que constituem o campo semântico do que nós entendemos como "destino". Deste outro lado, à direita, temos o plano humano onde vamos situar os diversos tipos de ações que, intersectadas com o campo divino, precipitam a catástrofe.

Como já tínhamos dito, um primeiro elemento com o qual os gregos explicavam o destino é a palavra *Mória* que habitualmente costumamos tanto em espanhol como em português a traduzir como destino. Por exemplo, a *Mória* de Édipo foi que ele nasceu num palácio, e teve pais reais. Em Tebas, o seu nascimento estava precedido

pela sanção de um oráculo, que disse que o filho de Laio assassinaria seu pai e faria incesto com a mãe.

O outro elemento do plano divino que faz parte do campo semântico do destino é as *Erínys*, as Erínias: são agentes que fazem cumprir tudo o que corresponde a uma ordem ou princípio. São as que impedem que alguma coisa saia de uma ordem prevista e necessária. Por exemplo, as *Eryniás* de Édipo são as que impedem que o assassinato de Laio fique sem culpado e depois que Jocasta, que cometeu incesto, não fique impune.

Outro elemento é a *Dikē*. É a lei divina, o princípio cósmico de ordem e justiça. Em Édipo, a *Dikē* proporciona que a transgressão de uma lei não escrita, como o assassinato do pai e o incesto com a mãe, tenha punição. Ninguém pode assassinar seu pai e nem cometer incesto. É um princípio de justiça divina, de lei não escrita.

Finalmente, o outro elemento divino é a *Týchē*, traduzida habitualmente por "azar", "fortuna". Por exemplo, em Édipo, mesmo que estivesse estabelecido pelo oráculo que ele mataria seu pai, o encontro de Édipo com Laio na encruzilhada dos três caminhos, foi uma coisa da *Tyché*.

Vamos ao plano humano. Temos ali três tipos de ações que, misturadas com o plano divino, podem resultar trágicas.

A primeira delas é a *átē*, da qual já falamos. Por exemplo, em "Ajax", quando ele quer se vingar de Ulisses e quer assassiná-lo, Atena introduz *átē* no seu juízo. Ele pensa que está matando Ulisses quando na verdade está matando ovelhas. Depois repensa e constata seu erro. Ele reconhece que sua ação foi feita no estado de *átē*, embora não soubesse qual foi a divindade que interveio.

Outro elemento do campo humano é a *Hýbris* que traduzimos por "soberba", "insolência", "desmesura". Exemplo disto: Hipólito pensa que um mortal pode prescindir do sexo, pode prescindir de Afrodite. Ele, devoto de Ártemis, a deusa dos adolescentes, a virgem, pensa que pode se esquecer do sexo. Essa *Hýbris* vai ser castigada pela divindade.

O último elemento trágico de uma ação humana é o que Aristóteles situa como o tipo principal de ação trágica: a *Hamartía*. Habitualmente se traduz como "erro trágico". Na verdade é um "erro involuntário", um tropeço. Séculos depois, quando São Gerônimo traduz o Antigo Testamento e tem que traduzir para o latim a *Hamartía* de

Adão, traduz como *peddicatus*, "tropeço"; ali está a raiz "pé". Depois fica como "peccatus", "pecado".

No Antigo Testamento se fala todo o tempo de *Hamartia*. A primeira *Hamartia*, a protohamartia é o que nós conhecemos como pecado original. Um exemplo: Em "Antígona", quando Creonte depois de escutar o adivinho, sente medo. Ele pergunta ao Corifeu o que é que ele tem que fazer. O Corifeu lhe diz que primeiro tire Antígona da caverna e depois sepulte o cadáver de Polinices. Creonte diz que fará tudo o que o Corifeu disser, mas como tem medo pelo que vai acontecer, faz tudo ao contrário. Sepulta primeiro o cadáver e chega à caverna tarde demais e Antígona já tinha se suicidado. Essa é sua *Hamartia*. A *Hamartia* de Édipo foi assassinar o pai, mas sem saber que Laio era o seu pai.

Então, quando uma ação humana deste tipo se entrecruza com um destes elementos do campo divino, se precipita a catástrofe. Ou seja, o humano cai de um estado de felicidade a um estado de desgraça. Não só cai e muda seu estado, mas descobre o seu erro, compreende o seu erro. É o que se chama *anagnōrisis*, "reconhecimento" de sua implicação na catástrofe e sofre por isso. Este sofrimento é o que inspira temor e compaixão no espectador; é o que produz a catarse, a purgação das paixões de temor e compaixão, catarse ineludível do fenômeno trágico.

Com estes elementos, acho que podemos ler então a definição da tragédia que Aristóteles dá em "A Poética", no livro VI. Ali nos diz:

A tragédia é, então, uma imitação (*Mimesis*) de ação digna e completa, de amplitude adequada, com linguagem que deleita por sua suavidade, imitação que se faz mediante personagens em ação (*Práttontas*) e não narrativamente, conseguindo mediante a compaixão (*Éleos*) e o temor (*Phóbos*), a purgação (*Kátharsis*) dessas duas paixões.

Digo, então, que Aristóteles distingue a tragédia da narrativa, porque é preciso para que seja uma verdadeira tragédia que a ação não seja cantada, mas feita por seres que fazem imitação de seres que fazem ação. Não é uma imitação muda. Requer que seja expressa por uma linguagem suave, poética para produzir o impacto estético e gerar uma particular emoção identificatória.

A expressão do sofrimento do herói trágico deve produzir o que se chama em grego *Sympátheia*. Desta palavra ficou a palavra "simpatia". Literalmente, a

sympátheia é um substantivo composto de um prefixo *sym* que quer dizer "acompanhar", "estar junto a", "ter com" e a palavra *páthos*, que seria "ter *páthos* com", "compartilhar o *páthos* com", "acompanhar o *páthos* de". Quando se produzir a *sympátheia* acontecerá no espectador o temor e a compaixão. Temor de que nos aconteça a mesma coisa que está sofrendo o personagem e compaixão por ele. Mediante a *sympátheia* que produz o temor e a compaixão, se fez a catarse, a purgação do temor e da compaixão, como se fosse medicina homeopática.

Mas esta *sympátheia* tem que fazer com que o espectador pense sobre o que está assistindo e extraia um juízo ético. Por isso mesmo é que Aristóteles indica aos jovens que assistam a peças de teatro, para se formar eticamente.

Vamos dar mais um pequeno passo. Essa divisão entre o mundo humano e o mundo divino, cada trágico resolve-a de uma maneira diferente.

Por exemplo, Ésquilo pensa o fenômeno trágico como uma *hamartia*, como uma falta que se transmite de uma geração a outra. A falta de uma geração cai sobre a seguinte, e o conflito é puramente, não digo religioso, mas sagrado.

Sófocles acrescenta um outro elemento. O trágico mostra que não se pode transpassar o limite do campo humano. Para ele trata-se de manter bem separados estes dois campos.

O problema apresenta-se com Eurípides. Dos três trágicos, é o mais enigmático e é o que mais juízos contraditórios precipitou. Aristóteles o chama "o mais trágico dos trágicos", Nietzsche considera que é o covarde da tragédia porque com ele se termina o efeito dionisíaco da tragédia. Alguns dizem que ele foi um racionalista, porque a reformulação dos mitos a partir do enfoque racionalista acabou com a mística grega. Alguns outros o chamam de "o filósofo da cena" porque as reflexões que ele faz são pura filosofia. Alguns dizem que é feminista por que a maior parte de suas tragédias está consagrada a personagens femininos. Outros dizem que é misógino porque alguns parlamentos são gineco-fóbicos.

Eu acho que é preciso ter cuidado com estes juízos rígidos. É verdade que a maior parte de suas tragédias foram consagradas às mulheres, mas não só a elas; também a maior seriedade e rigor das sentenças são ditas pela boca de escravos e servidores, pelos vencidos das guerras que os próprios gregos ganharam. Eurípides,

neste sentido, era um inovador. Ele não refletia a sociedade da época, mas a questionava.

É verdade que muitos parlamentos das suas tragédias são misóginos, mas tem a função de fazer ressaltar a injustiça grega contra as mulheres.

Acho que a verdade de Eurípides se encontra em Aristófanes, o cômico. Em uma de suas comédias, “A Tesmosforias”, Aristófanes fez Eurípides intervir como um personagem. O argumento é que o trágico Eurípides queria saber o que as mulheres diziam dele. Por isso, fez um parente dele se disfarçar como mulher, para que espiasse e ouvisse o que as mulheres diziam nas reuniões exclusivas de mulheres, nas festas femininas das “Tesmosforias”.

O fato é que no cômico uma verdade se diz parcialmente. Eurípides é um espião; um espião sutil, agudo do campo feminino.

Vocês conhecem que o lugar da mulher na *pólis* grega do século V foi muito difícil. A mulher era considerada juridicamente uma eterna menor. Sempre tinha que ter um homem ao qual se referir. Filha de cidadão, mãe de cidadão, esposa de cidadão, nunca foi reconhecida como cidadã. A sua tarefa na sociedade era ficar dentro da casa, custodiando os tesouros, cuidando dos filhos, sem participar na vida produtiva e política da *pólis*.

No texto "Econômico" de Xenofonte, um jovem marido louva sua mulher, usando estes termos: “Pois ela ainda não tinha quinze anos quando veio comigo e até esse momento tinha vivido sob uma estrita educação, de maneira que assim visse o menos possível, ouvisse o menos possível e perguntasse o menos possível”. (22)

Esse era o ideal da mulher, ideal nomeado como *Sōphrosýnē*, "moderação".

Então uma pergunta cabe a partir das tragédias. Como é que esse ideal feminino da *pólis* passa à cena teatral onde as mulheres fazem exatamente o contrário? Ali, no palco, elas falam, gritam, choram, clamam, vêem, ouvem, assassinam.

Eu digo que o que foi uma palavra feminina silenciada no campo social, retorna como um rugido no palco teatral. Essa é a força e o mérito de Eurípides. Ele sacode, bate aos integrantes dessa *pólis* que era um grande clube de varões, para lhes mostrar a caducidade desse ideal feminino.

Das dezessete tragédias que restam de Eurípides, muitas estão consagradas às mulheres: "Hécuba", "As troianas", "Electra", "Helena", "Andrómaca", "Hipólito", "As bacantes", "Alceste", "Ifigenia em Táuride", "Ifigenia em Áulide", "As fenicias", "As suplicantes", "Medéia" e a recentemente descoberta "Hypsípolis".

Geralmente, se diz que Eurípides acentua a *hýbris*, a "desmesura" das suas personagens. Precisamente, esta desmesura foi o que desencadeou o escândalo no público. Por exemplo, ele apresentou uma primeira versão da tragédia Hipólito que não foi aceita pelo público, porque no palco se mostrava uma mulher *erōstikē*, "erotizada": Fedra. Por este motivo, Eurípides escreveu mais uma versão do Hipólito: "Hipólito coroadado", que é a versão que todos nós conhecemos, em que Fedra se apresenta mais moderada e na qual ela e Hipólito nunca se encontram no palco.

Mas dentre todas as mulheres em plena *Hýbris*, a mais desmesurada é sem dúvida Medéia.

Então, vamos ao encontro dela.

NOTAS

(1) Este seminário – ditado na Biblioteca Freudiana de Curitiba no ano 2003 - reconhece seus antecedentes nos meus trabalhos apresentados em Buenos Aires e sintetizados no artigo “Medea: nuestra terrible extranjera”, publicado no texto de Isidoro Vegh: “El prójimo. Enlaces y desenlaces del goce” – Ed. Paidós – Bs.As. – 2001. Há versão em português: “O Próximo. Os enlaces do gozo” – Ed. Companhia de Freud – Rio de Janeiro – 2001.

(2) De agora em diante, os termos do grego clássico serão escritos em uma tradução livre. Quando a palavra for de uso cotidiano em nossa língua, será transcrita. Nos dois casos, se for possível, os termos gregos usados serão traduzidos.

(3) ARISTÓTELES: “A poética” – Tradução de Horácio Longino - São Paulo - Cultrix - 1990.

(4) O ditirambo era um canto coral de caráter apaixonado, com uma parte narrativa, recitada pelo cantor principal, ou corifeu, e com outra propriamente coral, executada por personagens vestidos de sátiros, considerados companheiros do deus Dionísio. Ainda que tivesse um caráter mimético, era um ritual pre-ficcional.

(5) Cfr. RODRIGUEZ ADRADOS, José – “Fiesta, tragedia y comedia” – Alianza Editorial – Madrid – 1998.

(6) FESTUGIERE, J. A.: “*La esencia de la tragedia griega*” – Ed. García Novo - Barcelona 1985. Tradução do autor.

(7) O teatro, *Théatron*, literalmente “lugar onde se mira”, estava composto por três espaços principais: o *koilón*, espaço de arquibancadas onde se sentavam os espectadores, a *orchēstra* que era um espaço circular ou semicircular onde se deslocava o coro e a *skēnē* que era uma plataforma retangular atrás da *orchēstra* e em frente ao *koilón*, onde estavam os atores. O altar de Dionísio estava originalmente no centro da *orchēstra* e aos poucos foi reduzindo suas dimensões até desaparecer.

(8) É preciso esclarecer que os gregos não conheciam o sentido de nosso termo “religião”, que remete ao *religare* latino. O mais próximo era o termo *eusébeia*, “ter consideração pelos deuses”, “tê-los em conta”. Os deuses conformavam o terreno do *to hósion*, “o sagrado”.

(9) EURÍPIDES: “Hipólito” – Biblioteca Clásica Gredos – Madrid – 1985.

(10) ÉSQUILO: “Los siete contra Tebas” – Biblioteca Clásica Gredos – Madrid 1987.

(11) SÓFOCLES: “Antígona” – Biblioteca Clásica Gredos – Madrid 1985.

(12) SÓFOCLES: “Edipo Rey” – Biblioteca Clásica Gredos – Madrid 1985.

(13) O termo francês *coiçage* é um termo de difícil tradução tanto no espanhol como no português. No espanhol e, sobretudo, na literatura psicanalítica, é traduzido como *calzadura* ou *calce*, mas perde a referência ao *coiç* francês, (rincão) que a palavra porta e que dá a idéia de um certo encurralamento do objeto no triplo ponto que o nó produz.

(14) LACAN, Jacques : Seminario VIII – “*La transferencia en su disparidad subjetiva, su pretendida situación, sus excursiones técnicas*” – Traducción Ricardo Rodríguez Ponte – Para circulación interna de la EFBA – Sesión del 30/11/60.

(15) ARISTOTELES – Poética – Libro II – (1448a) – Ed. Leviatán – Bs. As. 2002.

(16) O termo grego clássico *mímēsis*, geralmente transcrito por “mimese”, aceita a tradução de “imitação” e também “representação”. Deriva do verbo *miméomai* e reconhece e se enlaça ao substantivo *mimō*, “macaco”.

(17) *Práttontas* é o particípio presente ativo, masculino e plural do verbo *práttō*, “realizar”, “fazer”, “executar”. Trata-se de imitar não só as ações, mas também aos

executantes, realizadores; aqueles que realizam, fazem e executam as ações.

(18) ARISTOTELES – “Ética a Nicômaco” – Ed. Martin Claret – 2000.

(19) HOMERO – “Ilíada” Canto XIX – 85 ss. – Biblioteca Gredos – Madrid – 1982 – A tradução ao português do texto grego do autor.

(20) Cfr. E. R. DODDS: “Los griegos y lo irracional” – Editorial Alianza - Madrid – 1993. Há versão em português: “Os gregos e o irracional” – Ed. Escuta.

(21) HOMERO: “Ilíada” – Canto XIX – 137.

(22) XENOFONTE – “Econômico” VII – 5, 2 – A tradução do texto grego do autor.

MEDEIA: A IMPURA DENTRE AS OUTRAS MULHERES

Carlos Horacio Bembibre

Se este módulo tivesse um título, seria – com todo o poder antecipatório de um título - "Medéia: a impura dentre as outras mulheres" (1); espero que esta sorte de subtítulo enigmático da segunda parte deste seminário seja resolvida ao longo de nosso trabalho.

Vamos ao texto da Medéia, de Eurípides, tragédia que foi apresentada no ano 431 AC. Mas antes quero dizer duas coisas preliminares de ordem metodológica no que se refere às fontes de referência.

A primeira delas: o meu trabalho de leitura do texto está baseado sobre o texto grego estabelecido no ano de 1938 por D. L. Page da Universidade de Oxford, OUP, 3ª. Edição e corrigida no ano de 1961 e o texto estabelecido por Gilbert Murray (Oxford, Clarendon Press, Vol III, 1902).

Desse mesmo estabelecimento, eu tenho trabalhado a versão espanhola de Editorial Gredos, que é a mais conhecida no idioma espanhol, traduzida por Alberto Medina González (2) e a versão portuguesa do Editor Jorge Zahar traduzida por Mário Da Gama Kury (3), que é a que acho que vocês têm, e que foi enviada por correio por Maria Angélica Carreras. Obrigado Maria Angélica. Esta versão também está baseada no texto estabelecido por Murray.

Segunda questão de método. Todo estabelecimento de um texto trágico grego tem uma numeração nos versos, contados de cinco em cinco, que corresponde a um critério de numeração internacional, historicamente datado, para poder situá-los.

Toda boa tradução tem a notação dos números de versos que corresponde ao texto estabelecido e a respeita. A versão portuguesa que tenho em meu poder, ou seja, a tradução da Editorial Jorge Zahar apresenta os versos numerados, mas não coincide esta numeração com o estabelecimento do texto grego original. Eu não sei por que é que aconteceu isso. Não sei se vocês todos têm essa mesma versão portuguesa. Para evitar problemas, quando eu citar um parágrafo do texto, situarei os números dos versos da versão original e da versão portuguesa, para evitar erros.

Outra coisa preliminar: quando eu citar um verso ou alguma palavra importante, eu a transcreverei, logo a

transliterarei e, se for possível, a traduzirei. Além disso, as citações da tragédia serão feitas na base do texto em português e se considerar necessário com as modificações da minha tradução (4).

Acho que de todas as mulheres trágicas do corpus trágico que temos, Medéia é a mais difícil. É muito difícil aceder a ela, abordá-la; ainda mais porque nós, leitores do século XXI, temos outros sistemas de referências e de valores.

É preciso vencer preconceitos de leitura, pois à simples vista, Medéia é um personagem antipático, ou seja, gerador dum *pathos* contrário que pode nos levar a um juízo condenatório, a uma repulsa e finalmente a um não querer saber nada dela.

O maior preconceito de leitura é o seu crime: o filicídio. Crime que ataca o mais sagrado vínculo da história da civilização ocidental: o vínculo materno-filial. Outras mulheres trágicas, no entanto, também assassinam seus filhos; por exemplo, Agave em "As Bacantes" (5); possuída por Dioniso, enlouquecida, assassina seu filho sem saber que era ele. É também uma mãe assassina, mas não produz a antipatia que Medéia produz. Qual é a diferença?

Primeira pergunta a resolver: Medéia é simplesmente uma assassina? O que apresenta Eurípides é simplesmente a crônica de um crime? Se a resposta fosse afirmativa, onde estaria o sentido trágico desta mulher? Já que não é uma canalha, não é uma assassina, como é que podemos pensar o seu crime? É uma louca como Agave? Então se ela fosse louca, não seria culpada? Seria inimputável? Qual seria o sentido da sua ação e que ressonâncias subjetivas teriam pra ela e para o destinatário da sua ação, ou seja, Jasão, e para nós, leitores separados dela por vinte e cinco séculos?

Proponho deixar em suspenso a sanção moral da sua ação, pois a mesma sanção moral pode gerar antecipadamente um preconceito de leitura produtor de resistências subjetivas.

Eu tive que vencer muitas dessas resistências subjetivas para aceder a Medéia e descobrir nela um terrível sofrimento; descobrir o seu *pathos*. Sua posição trágica é tal que sua ação não só era a única possível, mas necessária. Não podia ser de nenhuma outra maneira.

Quando vocês descobrirem o tremendo sofrimento de Medéia, ela lhes parecerá simpática;

simpática no sentido da *Sympátheia* grega, "ter *pathos* com". Justamente, a partir dessa *sympátheia*, Medéia oferecerá alguns de seus segredos; não todos; não se esqueçam que ela é mulher.

Primeiro preconceito de leitura, então, o estatuto do seu crime, ato que faz com que ela se nos apresente antipática. Desde esse preconceito, não há leitura possível. É preciso restituir o sentido da plena responsabilidade do seu ato, ainda que fosse muito enigmático, para não fazer dela uma louca inimputável. Sem o conflito subjetivo, não há tragédia. Só podemos ter uma crônica de uma ação assassina.

Segundo preconceito de leitura: o estatuto do filho para uma mãe. O filho é redutível ao estatuto de *ersatz*, de "substituto" do falo, freudianamente entendido? Ainda que fosse assim, não deixaria de ser um enigma a resolver quando do que se trata é da eliminação de um filho. Talvez a partir de Medéia nos seja apresentada uma outra versão do estatuto do filho.

Situo estes preconceitos porque acho que são geradores de resistências subjetivas que impedem uma leitura adequada do texto; mais que de uma leitura, da experiência da leitura do texto; e digo experiência, pois o texto reclama a participação do leitor. Não se lê uma tragédia como se fosse um jornal.

Então, vamos ao texto, façamos a tentativa de situar o seu *pathos*, para pesquisar a ação propriamente trágica dela, segundo os termos que tínhamos trabalhado e deixemos que Medéia faça as perguntas que ela tem para fazer à psicanálise.

Tem tanta força o tema do filicídio para nós, que pode nos levar à suposição de que Eurípides quis expor esse tema na sua tragédia. Acho que é um erro. O terrível conflito de Medéia não é a maternidade, senão o amor. O filicídio é um ato que tem a ver com o problema do amor.

O fato é que para dar conta do perigo de um amor sem limites, pra dar conta da desmesura amorosa que pode chegar ao ato mais abominável como é o filicídio, Eurípides escolhe, do mito, uma figura que acarreta três traços de mais absoluta alteridade.

Não vou expor o complexo mito do qual Medéia forma parte. Trata-se do mito de Jasão e os argonautas e da procura do velocino de ouro. Temos muitas referências ao mito: em Homero (6), na poesia lírica de Píndaro (7), fundamentalmente no poema épico de Apolônio de Rodas (8), na reformulação racionalista do mito feita por Diodoro

Sículo (9), na tragédia de Sêneca (10), nas referências tardias do mito em Ovídio (11), entre as mais importantes.

O mito não reconhece um autor. Trata-se de relatos anônimos que ninguém sabe de onde surgiram e que são contados oralmente e passam de geração em geração. Os diferentes autores citados recolhem o mito e fazem modificações nele, mas sempre modificações parciais. O mito tem alguns mitemas que operam como invariantes, ou seja, que correspondem à estrutura própria do mito.

Por exemplo, o mito de Édipo: Sófocles o apresenta com o suicídio de Jocasta, a cegueira de Édipo e o desterro final. Eurípides o apresenta de outra maneira. Após descobrir que ele tinha assassinado seu pai e casado com sua mãe, Édipo cego, não vai ao desterro e Jocasta não se suicida. Eles moram juntos no palácio e Creonte governa Tebas. Além dessas variantes, o mito mantém sua estrutura: o assassinato do pai e o casamento com a mãe são as invariantes do mito. Seja o que for, Édipo sempre é aquele que assassinou o seu pai e se casou com a sua mãe.

No caso de Medéia, o assassinato dos filhos não é uma invariante plena. Há versões do mito que dizem que os filhos morreram lapidados pelo povo de Corinto, raivoso porque eles levaram à princesa os vestidos que produziram sua morte. Mas é uma invariante do mito que os filhos morreram por consequência da vingança de Medéia, sejam assassinados pela mãe ou pelo povo. É fundamentalmente uma invariante que Medéia é uma mulher traída no seu amor e que procura se vingar do seu marido. Sublinho isto, porque convém nos desapegar do impacto do filicídio como chave da tragédia e por o acento no fato da vingança de uma mulher ferida e traída que não reconhece limites no seu ato.

Assim o reconhece o helenista H. D. F. Kitto, ao afirmar:

Medéia, traída por seu marido Jasão, mata não só a nova mulher coríntia de Jasão, mas também seus próprios filhos que tinha tido com ele. Este incidente central, o assassinato dos meninos feito por sua mãe, foi uma invenção de Eurípides, nas versões primitivas da história eles são mortos pelo povo de Corinto. Vemos assim que, para expressar sua própria concepção, Eurípides altera o mito completamente, mas com isto não pretendia, como parece supor alguns empresários modernos, criar um papel para uma atriz trágica, nem tampouco escrever um estudo psicológico um tanto improvável, senão demonstrar qual devastadora é, para aquele que a padece e para a sociedade, uma paixão que não é regida pela razão. (12)

Então, das diferentes versões do mito, vou tomar elementos básicos que vão permitir o encontro com a reformulação de mito de Medéia que Eurípides faz e com o momento em que sua tragédia começa.

Mas acho que temos que tomar o mito num tempo anterior ao encontro de Medéia com Jasão; um tempo anterior à expedição dos argonautas.

Primeira abordagem ao mito: podemos partir dos irmãos Frixo e Héle, órfãos de mãe e que tinham uma madrasta muito ciumenta e terrível, como as boas madrastas dos contos, que tentou convencer seu marido de que era necessário sacrificar os filhos aos deuses, ou seja, a morte sacrificial dos filhos. Vejam como é que começa o mito: uma mulher ciumenta propõe a morte sacrificial dos filhos.

No momento em que vai se produzir a morte dos irmãos chega um carneiro divino de pele dourada, enviado pelos deuses. Frixo, o menino, monta no carneiro e detrás dele Héle, sua irmã, mas mal montada. O carneiro empreende vôo para o leste. No meio da viagem a menina cai e morre no mar, que a partir deste momento passa a se chamar de “Helesponto”, literalmente, “mar de Héle”.

O menino segue a viagem e chega à região da Cólquida, no extremo oriental do Mar Negro, uma região governada pelo rei Éetes, pai de Medéia. Frixo, agradecido aos deuses, sacrifica o carneiro e tira sua pele, ou seja, o que conhecemos como o velocino ou o tosão de ouro, que fica na Cólquida, ao cuidado do pai de Medéia.

Temos então uma primeira aproximação ao mito que começa com uma mulher ciumenta e terrível e com o sacrifício dos filhos. Vamos à segunda parte do mito: Jasão.

Segunda abordagem ao mito: Iolcos era uma cidade de Tessalia governada pelo rei Creteo. Morto Creteo, o sucessor legítimo era seu filho Esão.

A mulher de Creteo tinha outro filho, Pélias, ou seja, o meio-irmão de Esão. Como um oráculo tinha dito que um descendente de Eolo o mataria, Pélias matou todos os eólios proeminentes, menos Esão porque lhe perdoou a vida, mas ficou prisioneiro no palácio.

Esão tinha um filho, o Diomedes. Sua mãe tinha medo de que fosse assassinado por Pélias e por isso o fez chorar como se seu pai estivesse morto e o levou ao monte Pelião para ser criado pelo centauro Quíron, que o chamou de Jasão, dado que o menino era muito pequeno

e desconhecia sua origem. Além disso, não convinha que o soubesse.

Um novo oráculo disse ao Pélias que era preciso se cuidar com um homem que tivesse uma só sandália.

Quando Jasão era um jovem, encontrou na ribeira de um rio uma mulher muito velha que queria atravessar o rio, mas não podia. Jasão atravessou o rio com ela e perdeu no rio uma sandália. A velha era a deusa Hera.

Pélias se encontrou com o jovem que tinha só uma sandália, perguntou-lhe seu nome e ali se informou que Jasão era o Diomedes, o filho de seu meio-irmão. Pélias disse quem era e o jovem reclamou o trono do seu pai. Pélias aceitou, mas pôs como condição que primeiro deveria procurar o velocino de ouro, porque segundo o oráculo, Iolcos não poderia prosperar até não ter o velocino.

Jasão encontrou voluntários para a expedição, e fez construir um barco, o Argos, e partiu pra Cólquida. Hera e Atena pensavam em como poderiam fazer para ajudar ao jovem e chamaram a Afrodite apaixonar a Medéia.

Terceira abordagem: a princesa Medéia. Cólquida estava governada pelo rei Eetes, que era um filho de Hélios, o sol, e da feiticeira Circe. Eetes tinha duas filhas: Colcíope e Medéia. Também tinha um filho com outra esposa: Apsirto. Há versos que dizem que Medéia era a filha da deusa Hécate, padroeira da magia e dos feiticeiros. (13)

Quando Jasão chegou a Cólquida, reclamou o velocino a Eetes e o rei lhe impôs condições impossíveis: jungir os touros selvagens de Hefesto que tinham cascos de bronze e exalavam fogo e logo de arar com eles os campos de Ares, semear com os dentes que ficavam da serpente de Cadmo em Tebas.

Sintetizo: Medéia, apaixonada por Jasão, se comprometeu a dar sua ajuda, se Jasão a levasse com ele no seu barco “Argos” e a fizesse sua esposa. Como Jasão jurou por todos os deuses do Olimpo que lhe seria eternamente fiel, Medéia lhe deu uma poção mágica para se proteger do fogo dos touros e destruir aos guerreiros que brotariam dos dentes semeados.

Jasão realizou com êxito a empresa, mas como Eetes não cumpriu seu pacto e não quis devolver o velocino, Medéia adormeceu ao dragão que cuidava o velocino e assim pôde resgatar o velocino.

Jasão e Medéia fugiram no Argos com o irmão Apsirto em qualidade de refém, sabendo que seu pai iria ao seu encaço. Para retardá-lo, matou o irmão e o despedaçou dispersando os restos mortais pelo caminho, coisa de que seu pai se detivesse para recolher cada pedaço e lhe dar uma sepultura digna.

Salteio alguns mitemas. Voltados a Tessalia, o tirano Pélias recusa-se a deixar o poder e isso fez com que Medéia engendrasse uma nova forma de ajuda para Jasão. Fazendo-se amiga das filhas do rei, disse-lhes que era capaz de rejuvenescer o pai com uma poção mágica. Mandou ferver água num caldeiro y pôr ali o corpo esquartejado de Pélias para rejuvenescê-lo. Depois deste incidente, Medéia e Jasão fugiram para Corinto.

Em Corinto ela teve dois filhos com Jasão: Feres y Mérmero. O rei de Corinto, Creonte, propôs a Jasão o casamento com sua filha, a princesa Creúsa ou Glauce, com a condição de abandonar Medéia.

Antes de deixar a cidade, Medéia conseguiu vingar-se. Fez chegar a Creúsa um vestido e jóias envenenadas. Assim que a princesa se vestiu, um fogo terrível invadiu seu corpo e logo se espalhou para o seu pai, que tentou socorrê-la.

Depois ela assassinou seus filhos antes de fugir para Atenas, para reencontrar-se com o rei Egeu que lhe tinha prometido proteção em câmbio de que com seus filtros mágicos ela fizesse com que ele pudesse ter filhos. Em Atenas, ela teve um filho com Egeu, Medo, e quando voltou Teseu, o filho mais velho de Egeu, ela fez a tentativa de assassiná-lo, mas foi descoberta e fugiu com seu filho para Corinto.

Esta é uma síntese muito abreviada do mito, mas conserva os mitemas mais importantes que estão presentes na tragédia de Eurípides.

Eu quero resgatar três traços importantes do mito de Medéia e que fazem a especificidade do personagem escolhido por Eurípides.

O primeiro traço é muito simples, mas tem toda importância no contexto sócio-cultural e representacional do imaginário grego do século V AC: Medéia é uma mulher.

Já tínhamos falado da mulher na Grécia Clássica. Sempre excluída das duas atividades mais importantes da vida dos homens: a política e a guerra. Juridicamente, sempre considerada uma menor. Mãe de cidadãos, filha de cidadãos, esposa de cidadãos. A

mulher sempre tinha um referente no social, no cultural e no jurídico: o *kýrios*, o "senhor". (14)

Sempre centrada no espaço privado, no *oikos*, no "lar", encarregada das tarefas domésticas, sua aparição no espaço público era ligada só em alguns acontecimentos culturais de tipo religioso. Era um traço de respeitabilidade a sua não assistência aos banquetes e manter-se em silêncio, sem fazer uso da palavra em público.

Em contraposição, sua presença efetiva na epopéia e no teatro é enigmática. A helenista francesa Claude Mossé afirma que na epopéia e fundamentalmente no teatro, se trata de representações da mulher e do lugar que estas ocupavam no mundo ideal dos gregos da Antiguidade.

Assim ela intitula a segunda parte do seu texto (15) "As representações da mulher no mundo imaginário dos gregos". Trata-se de uma imagem que uma sociedade se faz e se dá a si mesma e especialmente no teatro ao qual ela chama de "espelho da cidade"; um espelho que envia sua própria imagem de quem nele se contempla, mas uma imagem virtual que não é a real. E nos diz:

Por conseguinte, não temos que procurar no teatro, como às vezes se tem feito, informações sobre a condição real da mulher ateniense, mas sim é permitido procurar nele imagens da mulher. (16)

Digo com esta citação que o ideal feminino da sociedade ateniense, esse "club de varões", centrado na *sōphrosýne*, na "moderação" e no silêncio, retorna desde o teatro como *hýbris*, "desmesura" e grito. O teatro lança ao público como um grito, como um rugido, o que foi uma palavra de mulher silenciada.

Nesse sentido, nada mais enigmático que a figura de Medéia, uma mulher que faz saber ao público ateniense as misérias e o sofrimento feminino.

Segundo traço da figura de Medéia: trata-se de uma mulher estrangeira. Medéia é bárbara; é uma *xénē*, feminino de *xenós*, "o estrangeiro". Assim ela mesma se reconhece e se nomeia (17).

Xenós é um termo que apresenta algumas dificuldades por sua ambigüidade. Num princípio, tem duas acepções articuladas entre elas e forma parte do campo semântico oposto à figura do *philos*, o "amigo" e também "o parente mais próximo". Em oposição o estreito círculo familiar onde pais, filhos, irmãos ficam apelados

pela nomenclatura de *philois*, “parentes”, aqueles que se reconhecem comprometidos pelo laço da *philia*, se pertencendo reciprocamente e se sentindo idênticos uns aos outros, o *xénos* é aquele que não pertence a essa constelação. É o “forasteiro”, mas também o “estranho”, o “fora do comum” o “alheio” (18).

Eu dizia que era um termo que formava parte do campo oposto a *philos*, “o amigo”, “o parente”. Neste campo oposto é importante também o termo *othneios*, o radicalmente estrangeiro em sua oposição com o parente. Platão o distingue como diferente do que é a parentalha de origem comum, referindo-se como *allótrion kai othneion*, o “diferente e estrangeiro” (19). É um termo muito mais apropriado para se referir a aquele que não é grego, ao bárbaro, do que *xénos*, que pode formar parte do conjunto de homens que têm o mesmo sangue, a mesma língua e compartilham os mesmos sacrifícios e têm, porém, uma certa cota do estranho e alheio. (20)

Nesse sentido, Medéia está muito mais próxima, porém, de *othneios* do que de *xénos*. Mas ainda na proximidade mantém, junto ao “alheio”, ao “estranho”, a outra acepção de *xénos*: o hóspede. Efetivamente, Jasão e ela são hóspedes em terra coríntia, na terra de Creonte. E enquanto hóspede, se espera dela determinados atos, determinados códigos que não se podem quebrar.

É muito sutil o fio de estranheza que separa o *xénos* e que, pela inquietude que gera o diferente e o estranho, pode virar rapidamente à categoria de *othneios*, do mais radical do estrangeiro, do inquietante e hostil e dali ao inimigo.

Primeiro traço, então, Medéia é uma mulher. Segundo traço: ela é uma estrangeira. Terceiro traço: é uma feiticeira.

O mito faz dela, seja neta, sobrinha ou irmã, parente da deusa Hécate e da maga Circe. Hécate é uma deusa que não faz parte do panteão dos Olímpicos. É uma deusa que não tem um mito específico, não tem lendas que dêem conta de sua especificidade. Invocada nas encruzilhadas dos caminhos, é uma doadora de prosperidade, de fortuna, mas também de desgraças.

Com aristas próximas da deusa Ártemis Táurica, a deusa bárbara que reclama o sacrifício dos estrangeiros, especialmente gregos, Hécate tem conexão com as sombras, com a escuridão, com os matizes infernais.

Nesse campo, Medéia, a maga; é possuidora de um saber que escapa do saber constituído pela palavra, pela eficácia do *logos*, da razão, da ferramenta preeminente e fundadora da pólis e ordenadora das relações dos homens. Na peça de Eurípides, ela é convocada pelo saber que possui, um saber que os homens não alcançam, ela é conhecedora de remédios mágicos e também é profetizadora.

Então, temos três traços que se sublinham deste personagem mítico: a mulher, a estrangeira e a feiticeira. Três figuras que tem em comum o que podemos chamar de alteridade, do outro, do que Platão chama *to héteron* como aquilo radicalmente diferente, o heterogêneo; não só o oposto ao “mesmo”, mas constitutivo da identidade (21).

Num eixo horizontal, Medéia leva consigo estes três traços de *to héteron*: a sua condição de estrangeira (do não grego) sua condição de mulher (para a cidade modelada pelo ideal do cidadão e varão) e a condição de sábia (com uma sabedoria que não passa pelo *logos*). Tripla determinação da alteridade no eixo horizontal dos humanos.

Mas também, num eixo vertical, uma alteridade muito mais inquietante e perigosa que a separa totalmente dos humanos e a leva aos limites do indizível: a tragédia a apresenta no final, num carro alado de Hélios, o Sol, puxado por dragões ou serpentes. Máximo ponto de uma radical alteridade.

Insisto: Medéia, além de ser estrangeira e mulher, traços tanto do inquietante quanto do *héteron*, é também uma feiticeira. Ela tem uma sabedoria que vai além do campo da palavra. Triplo traço que faz dela uma figura inquietante e ameaçadora.

A mulher não reconhecida como cidadã, a estrangeira, a que não tem os mesmos traços identificatórios do resto dos cidadãos, a que deambula dentre leis e costumes novos e bruxa a que tem um saber colateral à função que a palavra toma do campo da linguagem. Justamente essa estrangeirice no campo do Simbólico, essa errância no campo do Real e esse saber do real fazem dela o que Lacan chama de um certo extravio do campo feminino.

Neste personagem mítico escolhido por Eurípides, neste personagem que condensa traços da alteridade é que estoura um amor desmesurado. Mas acho que temos que fazer uma distinção essencial sobre

nosso termo “amor” que não tem uma correspondência unívoca com o termo grego empregado.

Temos então em Medéia, na convergência das três figuras da mulher, da estrangeira e da feiticeira, os paradigmas da alteridade, segundo os gregos tinham feito a experiência do outro, do radicalmente *héteron*, do diferente ao ideal identificatório constituído pelo modelo do varão grego, do cidadão, do homem racional.

E precisamente nesta figura de máxima alteridade, Eurípides toma do mito um amor levado ao limite, um amor desmesurado. Mas neste ponto, temos que fazer um alto porque é imprescindível nos situar diante do campo e da experiência do amor que tinham os gregos e que não tem uma correspondência unívoca conosco.

Lembro-me do aforismo de La Rochefoucaud que evoca Lacan no Seminário “A Angústia” para se referir ao amor:

“Quantas pessoas não teriam amado jamais, se não tivessem ouvido falar dele”. (22)

A esse aforismo, Lacan agrega:

“Não seria questão de amor se não houvesse a cultura.”

Se entendermos a cultura como a efetuação da função que a palavra toma do campo da linguagem, pode se dizer que não se ama da mesma maneira em todas as culturas nem da mesma forma através dos tempos. Ama-se de acordo com as palavras de amor nas diferentes culturas e nas distintas épocas.

Se o amor numa mulher estrangeira e feiticeira é o que o mito oferece, é preciso penetrar no léxico amoroso grego antigo para captarmos os matizesamatórios imperantes e, fundamentalmente, para não fazer da tragédia “Medéia” uma leitura simplista que apague as diferenças que nos separam dela no que concerne ao modo em que dizemos e fazemos amor.

Um helenista espanhol muito importante, Francisco Rodríguez Adrados, o diz muito melhor do que eu e por isso faço a citação:

“Não se pode compreender as coisas da Grécia antiga sem as palavras da Grécia antiga. Não se pode nem se deve evitar”. (23)

E logo, acrescenta:

“Sem atender às palavras da língua em que se expressa uma cultura, é impossível penetrar nela, exceto com grosseiras simplificações.”

Então vamos ao léxico amoroso grego da época clássica para compreender como é que os gregos ouviam falar do amor, como é que diziam as palavras de amor e como é que amavam.

O fato é que em matéria de léxico amoroso, os gregos reconheciam não um único morfema lexical como nós, senão ao menos dois fundamentais, com outros morfemas que funcionavam como sinônimos o quase-sinônimos, todos eles passíveis de serem traduzidos por nosso termo “amor”.

Nossa língua, igual a todas as línguas flexionais derivadas do indo-europeu, o grego antigo incluso, reconhece no processo de formação de palavras, dois morfemas bem diferenciados.

O morfema lexical ou raiz que é a parte da palavra que leva uma significação própria e que se relaciona com o mundo extralingüístico, ou seja, um morfema que contém a significação básica da palavra opera como elemento comum e invariável das palavras que a ele se associam e se o chama de morfema radical.

Também há outros ou outros morfemas que situam essa palavra no sistema lingüístico ao qual pertence e que chamamos de morfema gramatical.

Nesse sentido, com relação ao termo “amor”, podemos reconhecer um morfema radical que é “AM-“ ao qual se acrescentam os distintos morfemas gramaticais que darão as diferentes palavras que se referem ao amplo campo semântico.

Verbo	Substantivo	Adjetivo
AM-ar	am-or	am-oroso
	am-ante	am-ável
	am-ado	am-igável
	am-abilidade	AM-istoso
	am-izade	
	am-igo	

Em todo o processo de formação de palavras correspondentes ao campo semântico do amor, o morfema lexical ou radical é o mesmo “AM-“ e dá ampla gama de variações que vão do amor até a amizade. Podemos dizer então que o morfema lexical “AM-“ situa o que é da ordem do afeto, do carinho.

Mas ao mesmo tempo, em nossa língua, usamos esse mesmo morfema lexical para nos referir aos vínculos centrados na tendência sexual. Se eu disser “eu amo essa

mulher”, posso estar declarando que sinto pela mulher em questão um carinho e afeto intenso, mas também posso dar a entender que sinto por ela uma atração sexual incontida. É um verbo que não permite conhecer o sujeito da enunciação fora do contexto da frase. Pode ser um homem que sente carinho, que sente atração sexual; pode ser um filho que está falando da sua mãe. Mas essa frase, referida ao Édipo de Tebas, apresenta tal ambiguidade que não podemos com certeza estabelecer se trata de uma questão afetiva ou sexual.

Encontramo-nos, pelos usos do termo, diante um caso de homonímia homógrafa, quando da palavra “amor” se trata; uma relação que se estabelece entre dois significados diferentes gerados por duas palavras que apresentam uma identidade formal.

Esta amplitude e ambiguidade da palavra “amor” em nosso campo semântico, não tem correspondência unívoca com o campo semântico grego clássico.

Assim como para nós opera o morfema lexical “AM-“, os gregos reconheciam num princípio dois: o morfema lexical “ER-“ e o morfema lexical “PHIL-“. Além destes dois morfemas lexicais fundamentais, outros funcionavam como sinônimos com distintos matizes.

O primeiro morfema lexical ou raiz “ER-“ produz verbos, substantivos e adjetivos dentro do campo semântico do desejo sexual. Referem-se ao amor, sim, e podem ser traduzidos com nossa palavra “amor”, mas “amor” entendido em termos de desejo sexual.

Este morfema lexical grego dá o verbo *eráō*, que em termos gerais significa “desejar”, “estar desejoso de”. Forma parte de um grupo mais amplo de verbos que se referem ao campo semântico do desejo em geral, mas ao qual acrescenta um matiz claramente sexual. Referido às pessoas, pode se traduzir por “amar”, mas entendendo um amor apaixonado, erótico, cujo fim é sempre sexual. Não tem a ver tanto com a consumação do ato sexual em si, mas com a tensão para um ato, seja o que for, de conteúdo sexual.

Então, quando se refere às pessoas, se trata sempre de uma concepção sexual do amor; se refere sempre à possessão erótica. Quando se refere às coisas, subjaz essa mesma concepção erótica, mas num uso metafórico.

Reconhecemos o mesmo morfema lexical em distintos substantivos, entre eles três que para nós tem muita importância: *erōs*, *erastés* o agente da ação, e

erōmenos, quem recebe a ação do *erōs*. Podem ser traduzidos por “amante” e “amado”, mas a condição de ter sempre claro que é um amor erótico.

O outro morfema “PHIL-“ também é passível de ser traduzido dentro do campo semântico do amor; refere já não uma tensão sexual, senão um componente de carinho, um componente afetivo. É o mais próximo a nosso “querer”, a nosso “ser amigo de”. Sempre está referido a um componente afetivo de carinho, de amizade e jamais expressa uma relação erótica. Esse morfema dá o verbo *philéō*, “amar”, os substantivos *philia* e *philos*, “amizade” ou “carinho”, ou “amor” segundo o contexto e “amigo”, respectivamente.

Philéō não só é “amar”, senão também “beijar”. Usa-se para expressar os laços afetivos que unem familiares, filhos, esposa. É tal seu matiz afetivo e não erótico que *philia* é o antônimo do “ódio” e jamais o substantivo derivado do morfema “ER”. Na oposição amor/ódio sempre se toma como pólo a *philia* e não o *erōs*: *philia / echtrós* (amor/ódio).

Então, a diferença do verbo *eráō*, o verbo *philéō* refere a “querer”, expressa sentimentos afetivos para os amigos e familiares. Por exemplo: *hoi philoi, hoi philtatoi*, são nomes para designar aos membros de uma família: “os seres queridos”, “os familiares”.

A partir do século IV AC., este morfema lexical entrou em decadência no seu uso e foi substituído pelo morfema lexical “AGAP-“ o que deu o verbo *agapáō* como sinônimo de *philéō*.

Então, a diferença desse esquema que fizemos com o verbo, os substantivos e os adjetivos de nosso campo semântico do amor, o esquema grego seria especificado por:

Verbo	Substantivo	Adjetivo
er-áō (amar)	ér-ōs (amor) er-astés (amante) er-ōmenos (amado)	er-ōtikós (amoroso) er-ásmios (amável)
phil-éō (amar)	phil-ía (amor/amizade) phil-os (amado/amigo)	phil-ikós (amoroso/amistoso)
agap-áō (amar)	agáp-ē (amor)	agap-ētós (amado) agap-ētikós (amoroso)

Vejamos alguns usos testificados destes dois grupos de palavras do campo semântico amoroso, de acordo com a distinção dos morfemas lexicais que temos feito.

Tomemos “Antígona”, de Sófocles, a filha de Édipo, a que não vacila em levar para frente a empresa de enterrar seu irmão, ainda que lhe implique a morte. Quando Antígona revela à Ismena seu projeto de enterrar o irmão Polinices, insepulto por decreto de Creonte, Ismena lhe adverte que se transgredir este decreto vai morrer, Antígona lhe replica, no verso 72:

“Jazerei junto a ele, querida junto a um ser querido, por ter cometido um delito santo”. (24)

“Querida” traduz o adjetivo feminino singular de *phílos*. “Junto a um ser querido”, ali o texto grego usa o genitivo do mesmo substantivo. Muitos traduzem este verso por “amada junto a um amado”, mas pelo que estivemos vendo, trata-se do “carinho”, do mais próximo a nosso “querer”.

Vamos ao verso mais conhecido de Antígona, o mais citado, que é o verso 523: (25)

“Não nasci para compartilhar o ódio, senão o amor.”

Ali, Sófocles usa o verbo *symphiléō* no infinitivo. É um verbo que resulta do nosso já conhecido verbo *philéō* mais o prefixo *sym*, que lhe acrescenta a idéia de um amar compartilhado; literalmente: “amar-me com...”.

Mas o mais interessante é o que os tradutores levam aos termos de “compartilhar o ódio”, que é novamente um verbo no infinitivo com o prefixo *syn*: o verbo *echthō*, “odiar”. O “ódio”, como antônimo do “amor”, os gregos o pensam em relação com a *phília*, não com o *érōs*.

Não podemos deixar de evocar alguns disparates de leitura que podem se fazer, e de fato se tem feito, em nosso campo, ao desconhecer a especificidade dos termos gregos.

Segundo a via de leitura proposta, e em concordância com o texto grego, Antígona é o paradigma da *phília*, do “carinho”, do “amor aos seus”, do “amor aos seres queridos”. De maneira nenhuma, para um espectador grego do século V AC., existiria a possibilidade de pensar algum vínculo erótico ali.

Muitos analistas, porém, com ressaibos da época do pós-freudismo, tem apresentado o vínculo entre Antígona e Polinices como um vínculo incestuoso. Ou

seja, como se por ser filha de um incesto, Antígona o perpetuaria, quando no texto de Sófocles, o *érōs* de Édipo e Jocasta de maneira nenhuma prossegue na geração seguinte.

Ainda mais; o *érōs* de Édipo faz um par opositivo importante com a *phília* de Antígona, pois ela retifica uma *átē* familiar que passa e persiste através das gerações. O ato da Antígona, longe de perpetuar a transgressão das leis não escritas, como aconteceu com Laio e com Édipo, faz um corte com essa *átē* que passa de geração em geração e se afiança numa lei não escrita; detém esse ponto de *átē*. (26)

Um grego do século V AC., jamais poderia pensar Antígona como perpetuante incestuosa, porque todas as frases amorosas dirigidas a Polinices sempre estão na vertente do verbo *philéō*; jamais na vertente do verbo *eráō*. Para um grego, não poderia haver uma leitura suspicaz possível. Já não é assim em relação ao Édipo, onde o léxico para Jocasta está feito dentro da linha gerada pelo morfema lexical “er-”.

Outro uso dos termos relativos ao amor, mas agora em outra tragédia: “Hipólito” de Eurípedes. Nela, Fedra, apaixonada por seu enteado por incidência de Afrodite, está doída, na cama, padecendo esse amor. Não se anima a revelar o que está acontecendo. Aos poucos começa a confessar à sua Ama o amor que sente por Hipólito e diz no verso 347:

“Que coisa é isso que os homens chamam amor?” (27)

Este belíssimo verso evocatório de sintagmas de Machado de Assis poderia nos disparar aos mais deliciosos níveis de romantismo e, aliás, Fedra não está dando conta de exaltação sentimental nenhuma. Para o que foi traduzido por “amor”, Eurípedes escreveu *érōs*, apetite sexual. Fedra tinha *érōs* por seu enteado, ela estava erotizada e esse foi o motivo que fez com que a tragédia fosse censurada na sua época por ser escandalosa. O escândalo de Eurípedes foi mostrar no palco, uma mulher com *érōs*, uma mulher excitada. (28)

Digo então que para um grego do século V AC., não haveria possibilidade, ao escutar o texto de Fedra, de pensar: Fedra terá por ele um amor maternal ou estará apaixonada por ele? O uso do substantivo determinado pela raiz “er-” dá clara conta do conteúdo sexual do que ela sente pelo enteado.

Um último exemplo, extraído do campo da comédia. Trata-se de “Lisístrata”, a comédia erótica de Aristófanes; uma comédia que tem um alto uso de léxico erótico e de obscenidades. A peça se inicia com Lisístrata na cena, esperando impacientemente as mulheres às quais pensa comunicar seu projeto para fazer cessar a guerra: a greve sexual. Chega Cleónica, sua amiga e após um breve intercâmbio de palavras, Lisístrata se queixa do desinteresse das mulheres, que sendo convocadas por um assunto de máxima importância, não comparecem à citação. Cleónica faz a tentativa de acalmá-la dizendo no verso 15:

“Mas querida, já vão vir!” (29)

A palavra que Aristófanes usa é *philtate*, superlativo do acusativo feminino de *philos*. É claro que ainda seja uma peça erótica, Lisístrata não expressa discurso lésbico nenhum e Cleónica é sua amiga, por quem sente carinho, mas não éros.

Então, temos uma primeira chave de leitura desta tragédia e vai passar pela distinção que temos feito no léxico amoroso grego, esta diferença entre “amar” no sentido de ter uma paixão erótica e “amar” no sentido de ter afeto por alguém.

Por que insisto nisto? O que tinha um caráter problemático, o que tinha visos de problema moral, problema apto para reflexão não era a *philia*, senão o éros.

Esta tragédia, como também “Hipólito” de Eurípides, as duas tragédias consideradas “eróticas”, avançam o problema que muitos anos depois será tratado pelos filósofos: o problema do éros e a reflexão ética que suscita.

E Eurípides antecipa o problema. Escolhe do mito uma mulher bárbara que amalgama os caracteres mais agudos da alteridade para essa sociedade grega de varões: mulher, estrangeira e feiticeira. Neste paradigma da alteridade explode o éros, o amor, sim, mas amor entendido como desejo sexual.

Antes de avançar sobre o texto trágico, temos que fazer ainda mais uma parada. O que é que era o amor - no sentido do “eros”- para os gregos?

Inicialmente podemos sustentar – e está suficientemente testificado - que o léxico amoroso, os parâmetros do amor e ainda as atitudes, o desencadeamento e as peripécias do amor grego se davam uniformemente e com um único critério, seja o

amor de um homem para uma mulher, seja de um homem para outro homem, seja de uma mulher para outra mulher. Sempre se trata do mesmo léxico amoroso, das mesmas divindades intervenientes, dos mesmos posicionamentos subjetivos.

Então, a eleição do objeto sexual não dava nenhum tipo de classificação ou estatuto diferencial para o agente dessa eleição. Também não tinha incidência em alguma marca diferencial desde o ponto de vista moral. Sim se estabelecia uma oposição talhante e muito mais importante que estabelecia uma divisória e que concernia não à eleição do objeto, mas à posição e atitude diante das urgências do sexo. Essa oposição passava pelo homem temperante, dono de si que reafirmava seu *éthos*, seu caráter, diante do sexo e o homem que se deixava levar pelas exigências sexuais. O que era sancionado moralmente de maneira negativa era não poder nem saber resistir nem às mulheres, nem aos homens. (30)

Ainda mais: todo amor, seja heterossexual ou homossexual, é concebido pelos poetas e filósofos gregos da mesma maneira. Trata-se de uma atração de base divina e cósmica que um sujeito experimenta para outro. Uma atração que este segundo pode consentir ou recusar, pode se deixar arrastar ou não, dependendo da felicidade ou desgraça do primeiro, - daquele que está tomado por esse amor -, da resposta que encontre no segundo.

O amor, no sentido do éros é uma coisa autônoma, que irrompe desde uma exterioridade, geralmente pela intervenção da divindade, e toma o humano num sentimento agridoce que o empurra a uma resposta.

Assim, nossa Medéia, a bárbara, a mulher, a feiticeira, transida de amor por Jasão se verá confrontada a um padecimento radical quando o amor é traído.

NOTAS

(1) No tempo do ditado deste seminário, ainda não tinha a tradução ao espanhol do grego clássico da “Medéia” de Eurípides. Cfr. EURIPIDES: “Medea” – Notas y traducción de Carlos H. Bembibre – Nº de Inscripción en la Dirección Nacional del Derecho de Autor 4000952 – Depósito en custodia de obra inédita 23/5/05 – Há versão disponível na Escuela Freudiana de Buenos Aires. Feita a tradução, retifico o subtítulo original (“A impura dentre as impuras”) e proponho este, muito mais ajustado ao texto grego.

- (2) EURÍPIDES: “Medea” – Editorial Gredos – Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez – Madrid – 1991.
- (3) EURÍPIDES: “Medéia” – Tradução do grego, apresentação e notas de Mário Da Gama Kury – Jorge Zahar Editor – Rio de Janeiro.
- (4) Ver nota nº 1.
- (5) EURÍPIDES: “Las bacantes” – Biblioteca Clásica Gredos – Madrid – 1991.
- (6) HOMERO: “Ilíada”, VII 469, XXI, 41 – “Odisea” – XII, 72 – Editorial Gredos – Madrid 1996.
- (7) PINDARO: “Odas Píticas” – Pítica IV, 128 ss – Editorial Planeta – Barcelona – 1990.
- (8) APOLONIO DE RODAS – “Argonáuticas “ – Editorial Gredos – Madrid – 1990.
- (9) DIODORO SICULO: “Biblioteca Histórica” – Editorial Gredos – Madrid – 2001.
- (10) SENECA – “Medea” – Editorial Gredos – Madrid 2002.
- (11) OVIDIO NASON, PLUBIO: “Cartas de las heroínas” – Editorial Gredos – Madrid – 1994 y “Metamorfosis” , VII, 403 – Ed. UNAM – México – 1979.
- (12) KITTO, H. D. F.: “Los griegos” – Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires – 1995 – A tradução me pertence – Há versão em português: “Os gregos” – Arménio Amado Editora – Suc. Coimbra – 1980.
- (13) Diodoro segue esta tradição e faz Hécate a esposa de Eetes, e a Medéia a filha deles e irmã da maga Circe.
- (14) Cfr. MOSSE, Claude: “La femme dans la Grèce Antique” – Ed. Albin Michel – Paris 1983 y POMEROY, Sara B: “Diosas, ramerias, esposas y esclavas” – Editorial Akal Universitaria – Madrid – 1990.
- (15) MOSSE, Claude: Op. Cit.
- (16) A tradução do texto francês me pertence.
- (17) Ver verso 222 ss. (248 versão Mário Da Gama Kury).
- (18) Cfr. VERNANT, Jean-Pierre: “Mito y sociedad em la Grecia Antigua” – Siglo veintiuno Editores – Madrid – 1998 – Há versão em português : “Mito e Sociedade na Grécia Antiga” – Jose Olympio Editora – 2004.
- (19) PLATON: “República” – V, 470 bc – Editorial Espasa Calpe – Madrid – 2006.
- (20) Cfr. HERODOTO, VIII, 144.
- (21) Cfr. VERNANT, Jean-Pierre: “La mort dans les yeus: figures de l’Autre en Grèce Ancienne – Ed. Hachette – Paris 1998.
- (22) LACAN, Jacques: “Seminário X: A angústia” – Aula de 13/3/63 e intitulada na versão milleriana como “Aforismos do amor”.
- (23) RODRIGUEZ ADRADOS, Francisco: “Sociedad, amor y poesía en la Grecia Antigua” – Alianza Editorial – Madrid – 1995 – tradução do autor.
- (24) SOFOCLES. “Antígona”- Establecimiento, traducción y notas de Leandro Pinkler y Alejandro Vigo – Editorial Biblos – Buenos Aires – 1987 – tradução para o português do autor.
- (25) SOFOCLES: “Antígona”, Óp. Cit.
- (26) O ato de Antígona como retificador da *átē* dos labdácidas, foi trabalhado no meu informe na Palestra sobre Sófocles das Jornadas “Lacan e os escritores” da Escuela Freudiana de Buenos Aires. Cfr. “JACQUES LACAN Y LOS ESCRITORES” – Colección Interlocuciones – Edición E.F.B:A. – Buenos Aires, 2007.
- (27) Eurípides – “Hipólito” – Traducción Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez – Editorial Gredos – Madrid – 1991 – tradução para o português do autor.
- (28) Uma primeira versão escrita por Eurípides gerou todo um escândalo por apresentar no palco, na cena, um encontro entre o jovem e Fedra, onde ela lhe confessava seu éros, diante do qual ele cobria o rosto com um véu. Desta tragédia apenas ficam fragmentos. Foi tanto o escândalo, que Eurípides escreveu um segundo “Hipólito”, que é o que se tem conservado. Para distingui-lo do primeiro, chama-se de “Hipólito coroadado”, pois o personagem chega à cena com uma coroa de flores na sua cabeça. Nesta segunda versão, Hipólito e Fedra jamais se encontram na cena.
- (29) Aristófanes – “Lisístrata” – Introducción, traducción y notas, Carlos Bembibre, Beatriz Gerez y Gabriela Montes de Oca – Editorial Biblos – Bs. As. – 2007.
- (30) FOUCAULT: “Historia de la sexualidad” – Siglo Veintiuno Editores – México – 2001.