PSICANÁLISE E CINEMA v. 5, n. 5, 2017

As paixões segundo Shakespeare: Ontem, hoje, sempre

CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO - CPRJ

Filiado à:

Federação Internacional de Sociedades Psicanalíticas - IFPS

Federação Latino-Americana de Associações de Psicoterapia Psicanalítica e Psicanálise - FLAPPSIP

Rua David Campista, 170 | Humaitá | Rio de Janeiro, RJ | CEP: 22261-010 tel. (21) 2286-6922 | fax. (21) 2286-6812 | CNPJ. 34.117.705/0001-05

e-mail: cprj@cprj.com.br | www.cprj.com.br Biblioteca: tel. (21) 2286-5747 | biblio@cprj.com.br

Diretoria do CPRJ - 2016-2018

Comissão Administrativa

Coordenadora Geral: Suely Duék Secretária: Nancy Assemany

Tesoureira: Maria de Fátima de Amorim Junqueira

Colaboradora: Sonia Caldas Serra

Comissão Executiva Técnica de Formação Permanente

Coordenadora: Carla Maria Pires e Albuquerque Penna

Magali de Oliveira Amaral Maria Theresa da Costa Barros

Regina Orth de Aragão

Colaboradoras: Alba Maria de Carvalho Senna

Iêda Bourgeaiseau

Comissão Executiva Técnica Clínica

Coordenadora: Margarida Maria F. Guilhon

Lia de Chermont Próchnik Claudia Amorim Garcia Colaboradoras: Beatriz Pinheiro de Andrade

Renata Burstok

Comissão Executiva Técnica de Publicações e Biblioteca

Coordenadora: Diana Dadoorian

Pedro Salem

Luciana Gageiro Coutinho

Colaboradores: Daniela Romão-Dias

Laura M. R. Fagundes

Luiz Ricardo Prado de Oliveira

Paula Land Curi

Comissão Executiva Técnica de Ética

Coordenadora: Edda Bihr

Ana Lila Lejarraga Maria Apparecida Vianna Sonia Caldas Serra

SOCIEDADE DE PSICANÁLISE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO – SPCRJ

Rua Barão de Ipanema, 56 | Grupo 801 | Copacabana | Rio de Janeiro, RJ | CEP: 22050-032 Secretaria: tel.: (21) 2512-2265 | tel/fax: (21) 2239-9848 | secretaria@spcrj.org.br Biblioteca: biblio@spcrj.org.br | Site: www.spcrj.org.br/

Conselho Diretor - 2016/2018

Presidente:

Anna Elisa Rodrigues Campello de Freitas Penalber

Vice-presidente:

Lindinaura Canosa

Secretária Administrativa:

Cristiane Torres Camerino

Secretária de Finanças:

Vania Speiski dos Santos

Secretária de Divulgação:

Liliane Savaget

Diretora Técnica:

Suely Figueiredo Marques

Vice-Diretora Técnica:

Katia Geluda

Coordenadora da Comissão Científica e de Ensino (CCE):

Denise Ripper Santos Gueiros

Coordenadora da Comissão de Admissão e Acompanhamento (CAA):

Gilda Sobral Pinto

Coordenador da Comissão de Ética (CE):

Paulo César Nogueira Junqueira

Coordenadora da Comissão de Publicação e Biblioteca (CPB):

Cecília Freire Martins

Diretora Clínica:

Maria Lúcia Gomes Fradinho

Vice-Diretora Clínica:

Rosana Rocha Gusmão da Silva Telles

Organizadores – Paulo Sérgio Lima Silva e Neyza Prochet Editor-Responsável – Pedro Salem Assistente de Publicações – Ana Carla Teodoro Revisão de Textos – Telma Ardoim Capa e diagramação – Marisco Design

Psicanálise e Cinema (Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro / Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro), v. 1, n. 1, (2013) – Rio de Janeiro : CPRJ/SPCRJ, 2013. Anual

v. 5, n. 5, (2017)

Psicanálise – Periódicos. 2. Cinema. I. Círculo Psicanálítico do Rio de Janeiro – CPRJ. II. Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro.

RevistaCinema_5_Prova02.indd 4 18/09/17 08:37

Sumário

Apresentação
Hamlet: sofrimento, luto e as influências nas subjetividades Maria Izabel Oliveira Szpacenkopf
Hamlet, a invenção do sujeito19 William Batista
A Tempestade de Shakespeare e a questão do perdão: lembrar sem pesar para poder ainda sonhar31 Neyza Prochet
A Tempestade39 Sonia Eva Tucherman
Tragédia grega, tragédia moderna: Lady Macbeth e Medeia
Macbeth de Orson Welles67 Paulo Cesar Junqueira
O mercador de Veneza77 Ana Lila Lejarraga
O mercador de Veneza83 Marcia Maria dos Anjos Azevedo
Rei Lear e a imensidão dos afetos
Lear: a castração encarnada107 Rachel Stajnberg

Apresentação

Por que uma sociedade de psicanálise oferece um ciclo de cinema dedicado a Shakespeare nos 400 anos de sua morte?

A resposta não é difícil ou complexa. Shakespeare é eterno. É eterno porque fala sobre nós mesmos, sobre o que não muda ao longo dos séculos e das culturas: nossas paixões, nossos medos, nossa humanidade. A psicanálise, a literatura e o cinema têm em comum uma po-ética na forma de compreender, na forma de escutar a voz de um sujeito exposto diante de nós, seja paciente ou personagem de uma peça ou roteiro. Não se trata de buscar equivalências entre a forma literária de um e os conceitos metapsicológicos do outro, mas na forma com que analistas e analisandos, assim como o fazem atores e expectadores ou os leitores e seus ouvintes, dispõem-se, juntos, a acolher identificações e a hospedar, dentro de si, as vivências que lhe são narradas, num espaço compartilhado.

Há muitas evidências da ligação próxima entre Freud e Shakespeare. Freud começou a ler Shakespeare aos 8 anos de idade e as obras completas do bardo inglês ficavam na seção central da biblioteca freudiana, bem atrás de sua cadeira, muito provavelmente pela frequência de acesso e consulta a elas. Observamos esta proximidade ao verificar que, conforme o índice organizado por Strachey, Freud fez 78 citações do dramaturgo ao longo de seus escritos.

Não é apenas ao lado de Freud que a presença de Shakespeare se manifesta, sendo uma constante nos escritos psicanalíticos. Ilustro com um comentário de Winnicott, em 1952, em uma carta endereçada a Ernest Jones:

Não tenho muita vergonha em dizer que Shakespeare sabia tanto quanto um psicanalista, já que, embora eu concorde que a

palavra "sabia" seja errada, trata-se, de qualquer modo, de um ponto interessante para discussão e não um erro... (WINNI-COTT, 1990, p. 29)¹

O cerne da obra shakespeariana é sempre o homem e a luta constante entre seus impulsos, seu dilema incessante entre o interno e o externo, entre o mágico e o real, entre o amor e o ódio, entre o cotidiano e o extraordinário, entre a vileza e o sublime. Encontramos frases e trechos inteiros que caberiam (e cabem nas citações recorrentes) de forma absolutamente perfeita para todos e quaisquer fenômenos psíquicos ou emocionais. Ao longo de toda sua obra, quer seja nas tragédias, nas comédias, nos "romances" ou em sua obra poética, encontramos uma fala que captura, como poucas, aquilo que é a expressão sublime do obscuro e do fugidio na natureza humana – os afetos, as paixões e o inconsciente.

Em 2016 completaram-se 400 anos da morte de Shakespeare, o que demonstra a universalidade e atemporalidade de seus escritos. Desejamos, com este ciclo, homenagear a obra magnífica deste grande autor.

Neyza Prochet pela Comissão Organizadora

^{1.} WINNICOTT, D.W. O gesto espontâneo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.

Hamlet: sofrimento, luto e as influências nas subjetividades

Maria Izabel Oliveira Szpacenkopf*

Alguns comentários sobre essa magistral obra de William Shakespeare serão aqui apresentados, envolvendo questões pelas quais o herói da tragédia passa e que se referem a situações de experiência de perda, de sofrimento psíquico e narcísico e de interrupção do luto, fatores que influenciam a formação de subjetividades.

Ler, assistir ou falar sobre *A tragédia de Hamlet: o Príncipe da Dinamarca* (SHAKESPEARE, 1603/1999) implica sempre uma homenagem a Skakespeare e a seu belíssimo texto, cuja importância e sucesso deve-se, dentre outros, ao fato de que nele encontram-se retratados o amor e o sofrimento, como condições constituintes da miséria humana e que, além de fazer parte de cada um de nós, favorecem uma identificação direta, seja por parte do leitor, seja do público que o assiste.

Teria existido, anteriormente, a peça identificada como Ur-Hamlet, cuja autoria fora atribuída a Thomas Kyd – jamais encontrada. Tratava-se de uma vingança arquetípica chamada *The Spanish Tragedy* e alguns estudiosos acreditam que essa mesma peça já teria sido escrita por Shakespeare, dando assim origem à saga hamletiana (BLOOM, 1998). Coube a James Joyce a identificação de Hamlet com Hamnet, o filho de Shakespeare que teria morrido com 11 anos, em 1596.

^{*} Psicanalista, membro do Espace Analytique de Paris, membro da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro – SPCRJ, membro da Fondation Européenne pour la Psychanalyse, membro da SIPP - Société, Internationale Psychanalyse et Philosophie. Pesquisadora no Latesfip: Laboratório de Teoria Social, Psicanálise e Filosofia da Universidade de São Paulo, Doutora em Comunicação e Cultura: UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autora das publicações: O Olhar do Poder, a montagem branca: violência no telejornal. Ed. Civilização Brasileira, 2003 e Perversão Social e Reconhecimento na Atualidade, Editora Garamond, 2011.

A mistura de estilos, trágico e cômico, bem como a presença de personagens de diferentes classes sociais, empregados por Shakespeare, traduzem a riqueza de seus enredos e de seus heróis, aproximando-os da realidade humana em seus mais íntimos nichos psíquicos. Uma forte característica de seus personagens, sublimemente apresentados e de elevada posição social, indica que, em sua obra, "a concepção do trágico-sublime é integralmente aristocrática" (AUERBACH, 1946/2015, p. 280)

Em uma análise rica, Erich Auerbach aponta a diferença entre o teatro e a literatura na Antiguidade e na era elisabetana, destacando, nesta última, algumas características: a proeminência do herói, de seu caráter e de suas particularidades, além do efeito das grandes descobertas, da amplificação do horizonte cultural-geográfico e, consequentemente, não só os diferentes conceitos sobre formas de vida humana, mas também da tomada de consciência de tais peculiaridades (AUERBACH, 1946/2015, p. 286).

Em Shakespeare, a mudança no caráter natural do herói da antiguidade, torna-se manifesta em função de que os golpes que ocorrem sobre ele não são mais entendidos como obra do destino, mas como fruto do encontro com outras formas de vida e com o meio circundante: "não há um mundo fixo como pano de fundo, mas um mundo que se reproduz constantemente a partir de varias forças" e, no qual se destaca "uma historia dramatizada que recebe a ação humana como ponto central" (AUERBACH, 1946/2015, p. 288). Nesse sentido, descortina-se um encaminhamento que concerne às subjetividades.

A questão do self, abordada por Harold Bloom (1998), lembra que, se em Nietzsche "a dor é a autêntica origem da memória", em Shakespeare a dor é um "significante como o prazer". E mais ainda, a ambivalência popularizada por Freud, torna-se central em Shakespeare, permitindo mesmo que esta ideia seja pensada por Bloom como um produto do dramaturgo.

Em função da riqueza interna dos personagens shakespearianos, sobretudo em Falstaff (bufão e amigo de Henrique IV) e em Hamlet, Bloom se sente autorizado a propor que eles correspondem à *invenção do humano*, à inauguração da personalidade como nós aprendemos a reconhecer, expondo nela a energia social, política e econômica de sua época, inserindo e exibindo a riqueza psíquica interna com sofrimentos e conflitos, sem deixar de fora a multiplicidade das condições que compõem a existência, inclusive a influência dos mortos: "A internalização do self parece ter sido uma das grandes invenções de Shakespeare" (BLOOM, 1998, p. 409). Observada no Hamlet da maturidade, a mudança no self é indicativa de um processo de autorrevisão surgida em função de sua auto escuta. Diferente de Foucault, para quem o self é moldado e

formado, Bloom destaca que, para Shakespeare, ele já é dado e tributário de mutações que vão se desenvolvendo subsequentemente (BLOOM, 1998, p. 411). Se o grande *topos* para o dramaturgo é a mutabilidade, Hamlet a encarna, ainda que sua identidade seja mantida consistente.

The Ghost (o fantasma) e o lugar perdido de Hamlet

A história tem início com o surgimento de um fantasma vagando à noite pelo castelo de Elsinor, aparição presenciada pelos amigos de Hamlet, quando faziam a guarda noturna e que, mais tarde, relataram o ocorrido ao príncipe. Desejoso de estar com o fantasma que, segundo as testemunhas, lembrava seu pai recentemente falecido, Hamlet fica à espreita aguardando o encontro. Quando este se dá, é surpreendido pelas confidências do pai, nas quais afirmava, não só que teria sido assassinado pelo próprio irmão Claudio, como este era o amante de Gertrudes, sua mãe. O mote do crime seria então a usurpação da coroa, o casamento com a mãe de Hamlet, desta forma roubando a vida do rei, a honra e retirando de seu filho a sucessão natural ao trono. Pede, então, que Hamlet vingue a morte dele, mas com o cuidado "de que tua alma nada conceba contra sua mãe; entrega-a ao céu e aos espinhos que o peito lhe compungem" (SHAKESPEARE, 1603/1999).

A origem de Hamlet, como já dissemos, descoberta por James Joyce, que a relacionou com filho de Skakespeare e falecido quatro anos antes da estreia da peça (na qual o autor desempenhou o papel do Ghost), induz-nos a pensar que o enredo da tragédia pode ser entendido já como uma tentativa de elaboração de luto, pela representação de um filho ideal que se vinga do assassinato do pai.

Em Édipo, existe, no fundo do luto, um crime cometido pela própria geração, de forma inocente e inconsciente, ao passo que, em Hamlet, o crime foi cometido pela geração anterior e de forma deliberada (DUNKER, 2015, p. 366).

O pai do Hamlet, em sua forma fantasmagórica, encontrava-se mais submetido à lei do que propriamente como o autor dela e, portanto, sem possiblidades de garanti-la (LACAN, 1958-1959/2014, p. 367). Enquanto morto, a figura paterna não sustenta sua própria continuidade e nem pode pagar por seus crimes e pecados. Por outro lado, Hamlet, destituído do direito à sucessão natural, também não pode pagar pelo pai e nem deixar a vida em aberto, sem vingá-lo. Seu sofrimento vai sendo delineado a partir dos fatos de que ele perde o seu lugar na linha de sucessão, não pode pagar pelos crimes do pai e muito menos vingar sua morte. Além disso, seu conhecimento sobre o crime

surgiu por meio de uma confidência do fantasma do pai. Fica, portanto, suspensa a possibilidade de elaboração do luto, adicionando-se a estas uma sucessão de outras perdas, que dificultam cada vez mais tal tarefa.

Primeiramente, o pai de Hamlet, tendo sido assassinado e sem poder se preparar, sua morte não só envolve um segredo que não diz respeito a Hamlet, mas que vem de seus parentes, como ainda tal crime é declarado por um fantasma. Em segundo, por mais amor que o rei tivesse pela mulher, esta parece estar sempre pronta para experimentar um outro objeto fálico, com tal rapidez que torna desnecessário o luto na passagem de um para outro parceiro. Em terceiro, o assassinato de Apolônio por Hamlet, alicerçado pela desculpa de que não sabia contra quem teria investido seu golpe fatal, o príncipe desconsidera a importância de tal morte, deixando o cadáver num lugar indigno. A seguir, a dúvida que perpassa o enterro de Ofélia, realizado sob a suspeita sobre a razão de sua morte: teria sido por suicídio ou por acidente? Sendo privilegiada a segunda hipótese.

A perda da existência, da liberdade, da orientação e o sofrimento de indeterminação

A questão do desejo e do luto foram profundamente trabalhadas e enriquecidas por vários autores, sobretudo pela leitura lacaniana. Podemos, no entanto, pensar em outras formas de entendimento do comportamento de Hamlet, sem que as tradicionais necessitem ser questionadas e que dizem respeito à situação de desorientação em que Hamlet passou a enfrentar.

Dessa forma, a proposta, aqui, visa a uma possibilidade de entendimento do que se refere à *perda da experiência*, que implica na reformulação de modos de sofrimento, podendo levar ainda a um diagnóstico paranoide e à *experiência da perda* (DUNKER, 2015, p. 279), no caso relacionada com a impossibilidade de elaboração de luto, com a lesão dos alicerces que confirmariam, para Hamlet, a legitimidade de sua ação vingativa.

A experiência de perda de experiência, no entanto, pode se apresentar, também, na medida em que o sujeito se sinta em situação de bloqueio, seja por sua incapacidade de se reconhecer em sua história particular, seja pela "dificuldade de estabelecer formas sociais universalmente compartilháveis" (DUNKER, 2015, p. 279). Bloqueio enquanto impossibilidade de construir, de reconstruir ou descontruir a sua história de vida, ou mesmo de abraçar novas

experiências, fazendo com que a liberdade de ação se torne impossível de ser realizada.

Em vários momentos, em Hamlet, a liberdade de agir se apresenta comprometida pelo impedimento e adiamento da missão a ser executada. Ainda que pensemos na procrastinação, característica das forças defensivas dos rituais obsessivos, vale uma reflexão sobre o homem livre: "aquele que segundo sua força e inteligência é capaz de fazer, não sendo impedido de executar o que tem vontade de fazer" (HONNETH, 2015, p. 41-42). Trata-se da proposta de Hobbes, segundo o qual a liberdade seria a simples falta de oposição de obstáculos exteriores ao movimento (sendo as resistências internas consideradas de outra ordem).

Tradicionalmente, Hamlet é tomado como aquele que não sabe o que quer, não tendo certeza de qual o exato e adequado momento para a prática do ato de vingança. Um dos impedimentos de tal execução estaria a cargo de que ele mesmo deveria ser castigado por crime semelhante, em função de seu desejo inconsciente de ter a mãe.

Pelas palavras do espectro, Hamlet sabe o que não poderia saber. Abatido pela desorientação, que se traduz, justamente, no fato de não poder elaborar ou reconstruir um outro sentido de vida, a partir daquilo que não poderia faltar: a negatividade, o corte ou o vazio. Perdendo o sentido da existência, perde-se também a possibilidade de reconhecimento do desejo. A interrupção do luto aliada à perda de liberdade e da experiência respondem pela desorientação de Hamlet, bem como pela impossibilidade da execução da vingança, na medida em que se encontra envolvido pelo *sofrimento de indeterminação*.

Sofrimento de indeterminação

Axel Honneth, partindo da *Filosofia do Direito em Hegel*, propõe a problemática do sofrimento e das patologias da Razão ou ainda, as chamadas Patologias do Social. Destacando:

a razão se desloca na história recriando cada nova etapa das instituições éticas universais que permitem aos indivíduos conceber sua vida de acordo com objetivos socialmente reconhecidos, o que lhes possibilita fazer uma experiência de sentido da vida (HONNETH, 2015).

Sofrimento de indeterminação seria uma patologia da liberdade individual, que resulta da realização incompleta ou insuficiente da vontade livre,

da liberdade, por desarticulação da esfera moral e da esfera do direito. Em termos sociais é uma experiência de sofrimento que nos remete ao déficit, ao bloqueio ou à suspensão de experiências sociais de reconhecimento (DUNKER, 2015, p. 223-229).

Aquele que se veja privado ou recuse que sua vida se defina por tais objetivos racionais, sofre de consequências de indeterminação, desenvolve sintomas de perda de orientação ... de perda de sentido (HONNETH, 2015, p. 106).

Este seria o sofrimento de indeterminação, em Hegel, retrabalhado por Honneth e que não se define nem por indecisão, nem por excesso de escolhas (HONNETH, 2008, p. 15). Romperam-se as instâncias dos laços familiares, do suporte da justiça, de pessoa jurídica e os de estima social. Romperam-se as instâncias que alicerçavam o processo de reconhecimento, condição para a autorealização. Balançaram os princípios éticos que legitimariam a continuação do sentido esperado de vida – balançaram os princípios de legitimação e de ancoragem simbólica, até então sustentadores do sentido da existência.

Hamlet perde o sentido e a direção de sua vida e de seu próprio luto interrompido, pela obrigação de vingar a morte do pai. O luto de um pai profundamente idealizado, passa a ser substituído pela determinação do pedido de vingança que, a esta altura, não é mais do pai que se trata, mas do próprio Hamlet.

Dificilmente, mesmo hoje, poderíamos creditar a legitimidade de um ato de vingança, baseado nas denúncias de assassinato confidenciadas por um fantasma. O pai está morto e como não havia mais sinal de ordem e de lei, o normativo caiu por terra, confirmando que não existe um significante que dê garantia da verdade. "Hamlet está sempre na hora do Outro", "não há o Outro do Outro" (LACAN, 1958-1959/2014, p. 348). Na medida em que não encontra suporte simbólico que legitime tal ato de justiça clamado pelo pai (que outros segredos o fantasma não teria revelado?) – imerso no real, ele precisa criar uma prova. Desorientado pela sucessão de várias outras perdas, ele cria uma comprovação que autorize sua ação: "quero ter provas mais concretas. Com isto posso pegar a consciência do rei".

Sofrimento narcísico

Adorno, lembrando Freud, declara que o sofrimento exprime o sentimento de não poder "suportar a perda" (HONNETH, 2006, p. 127). Nesse sentido, podemos constatar a presença maciça de sofrimento narcísico em Hamlet: perda do pai, perda da mãe, perda do direito ao trono. Não só o pai foi traído, mas Hamlet em seu amor pela mãe foi traído duas vezes... Perda da estima daqueles que pensava serem seus amigos.

No artigo sobre o *sofrimento narcísico* (SZPACENKOPF, 2014, p. 93-99) destaco duas noções que estão em sua base: a necessidade de *síntese do ego* em Freud (1926/1976) e a noção de *completude egóica* em Lacan (1954-1955/1981, p. 107), esta no sentido de um movimento que procura manter uma unidade da ordem narcísica, imaginária e central para a relação inter-humana, sendo ainda a base para a tensão agressiva (LACAN, 1954-1955/1981, p. 97). O Eu, sendo uma estrutura narcísica, constituída através do reconhecimento de si na imagem especular e identificação com o outro, só pode apreender o objeto através de sua própria reflexão ou projeção, ou seja, o que estiver de acordo com sua identidade. Calcar o advento do sujeito na síntese e completude do ego é lutar pela presença e confirmação da identidade, onde a negatividade e o estranho precisando ser evitados, não podem ser reconhecidos como elementos fundamentais para o advento da subjetivação (SZPACENKOPF, 2014, p. 97).

Hamlet sofre narcisicamente e, para escapar de tal sofrimento, procura saídas que podem variar entre algumas defesas (denegação, renegação, violência), mas que levam a crer numa pretensa loucura por ele desenvolvida.

Assim, o que não puder garantir a identidade, o que não se submeter à autoidentidade, aparecerá sob a forma de conflito, de sintoma, de inibição e de angústia (SAFATLE, 2012, p. 172). Quando Adorno afirma que toda sorte de sofrimento é uma reflexão que ainda não encontrou seu ponto de virada, não podendo, portanto, ser reconhecida como desejo de transformação, é sinal de que o sujeito está tentando corrigir esta lacuna (DUNKER, 2001, p. 223).

Numa tentativa de saída, o príncipe planeja escrever doze a dezesseis linhas com a descrição da morte de um rei, nas mesmas circunstâncias das que ocorreram com seu pai, enxertando-as na peça "A Ratoeira", que seria encenada pelo grupo de atores que ele convida para um espetáculo no castelo.

A finalidade é conseguir provas flagradas na consciência do rei pela surpresa: "Esses atores irão representar para meu tio a morte do meu pai", "preciso de razões mais convincentes do que isso tudo. E a peça é a coisa, eu sei, com que a consciência hei de apanhar o rei" (SHAKESPEARE, 1603/1999, p. 84-

85). Obtendo tal evidencia, o príncipe pôde recuperar o sentido de orientação que deixou de existir em função da queda dos parâmetros que o direcionavam na manutenção de sua existência.

A partir daí, ao ter a confirmação pela reação de horror de Cláudio, Hamlet se mostra mais forte, interpela os amigos, aguarda o momento adequado para matar o tio, critica a mãe (alertando-a de que não está louco), mata alguém atrás da cortina, pensando que fosse o tio... Chega a um lugar de onde não se volta mais. Existem segredos que se o conhecemos, dificilmente podemos continuar vivos.

Hamlet, finalmente, mata o tio, efetivando a promessa feita ao pai, mas paga também suas próprias contas com sua morte...

Abril de 2016

Maria Izabel Oliveira Szpacenkopf

izaszpa@uol.com.br Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

AUERBACH, E. (1946). *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BLOOM, H. *Shakespeare*: the invention of the human. New York: Riverheads Books, 1998.

DUNKER, C. *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica*: uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento. São Paulo: ANNABLUME Editora, 2001.

_____. *Mal-estar, sofrimento e sintoma:* uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.

FREUD, S. (1926). *Inibição, sintoma e angustia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 20).

HONNETH, A. *Une Pathologie de la Raison in La Société du Mépris*: vers une Théorie Critique. Paris: La Découverte, 2006.

_____. *Les pathologies de la liberté*: une réactualisation de la philosophie du droit de Hegel. Paris: La Découverte, 2008.

_____. *Le droit de la Liberté*: Esquisse d'une éthicité démocratique. Paris: Gallimard, 2015.

(2015.	Ce que social veut dire: Les pathologies de la raison, II. Paris: Gallimard,
	. (1954-1955). Le Séminaire Livre III: les psychoses. Paris: Editions du Seuil,
(Zahar, 201	(1958-1959). <i>O desejo e sua interpretação</i> , Seminário VI. Rio de Janeiro: 4.
	EARE, W. (1603). <i>Hamlet</i> : o Príncipe da Dinamarca. Rio de Janeiro: liouro, 1999.
	V. <i>Grande hotel abismo</i> : Por uma reconstrução da teoria do mento. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
	KOPF, M. I. O. Pathologie du social: la souffrance narcissique dans é sociale et la violence. In: <i>Actualités de la Psychanalyse</i> . Paris: Érès,

Hamlet, a invenção do sujeito

William Batista*

O herói trágico se equilibra e se desequilibra no limite do humano inapreensível. Toda tragédia se bate com medidas, margens e fronteiras, que marcam as distâncias; tanto aproximam como separam. O trágico se sustenta no equilíbrio e no desequilíbrio dos impasses; no desequilíbrio do equilíbrio do impasse.

Hamlet é o herói trágico que se equilibra fora do eixo do tempo do seu ser. Quem está fora do eixo está fora por referência ao centro. O tempo do ser marca o contorno da sua possibilidade.

O tempo fora do eixo está fora por referência à hora do seu acontecimento. Personagem fora de cena, Hamlet atua na tragédia como o ator latente em cena, que cava todas as possibilidades da latência. É da negatividade do enigma, da latência, do impasse, a perda e do desequilíbrio que a intuição de Hamlet e a sua tragédia emergem como acontecimento da invenção do sujeito. Um acontecimento que marca a modernidade de maneira decisiva.

Hamlet não perdeu apenas o seu lugar e o seu poder de príncipe, perdeu o seu ser. Fora do tempo do seu ser, Hamlet recusa o equilíbrio das identidades. Herói dentro de um papel perdido, ninguém sabe quem é Hamlet em Elsinore.

Sob um ponto de vista filosófico, suspenso entre a Idade Média, Elsinore, e a modernidade, Inglaterra, Hamlet perdeu a sua identidade de Príncipe da Dinamarca e sobrevive agora com o que lhe resta: a consciência de si. Sob um ponto de vista psicanalítico, perdeu o seu objeto de amor e caiu no desabrigo da melancolia.

^{*} Filósofo, mestre em Filosofia pelo ICFS/UFRJ, doutor em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Membro associado ao CPRJ. Livros publicados: *O devir da verdade* (Ed. Letra Capital); *Memória da ausência* (Ed. Letra Capital).

A tragédia de Hamlet narra uma história de melancolia e alienação. O conceito de melancolia invoca relação de objeto e ruptura, e o conceito de alienação pressupõe a consciência cindida, a negatividade da alteridade e a experiência da perda. Hamlet é um alienado melancólico. Alienado no desejo do pai.

A tragédia de Hamlet convoca o conceito racionalista de sujeito para o lugar do conceito aristotélico metafísico de identidade. Enquanto o conceito aristotélico de identidade identifica o ser do ente na totalidade, o conceito cartesiano de sujeito alude apenas ao ser do homem, ao sujeito da razão.

Na história da humanização no ocidente, ao final da Idade Média, a cultura ocidental aos poucos se afasta do já distante humanismo trágico grego e do humanismo medieval escolástico em direção ao humanismo moderno.

Shakespeare escolhe o castelo de Elsinore como cena da morte do homem medieval e como lugar do começo da história do sujeito moderno no drama. Assim também atua no romance o Dom Quixote de Cervantes, contemporâneo do Hamlet de Shakespeare.

Diante do mundo, também Dom Quixote se ocupa da consciência de si, nem do delírio nem da realidade. Não se ocupa das justaposições e disjunções objetivas e lógicas. Hamlet pensa, Dom Quixote delira. E diante dos olhos admirados e inocentes dos dois heróis desequilibrados no eixo do tempo a figura do mundo muda.

Hamlet e Dom Quixote, dois heróis fora do eixo, equilibrados e desequilibrados no limite da razão, à fronteira da modernidade. O sujeito moderno se apoia e se ampara na razão.

Fora do movimento racionalista no campo da filosofia, a superação do idealismo estético grego renascentista na arte, a invenção da imprensa, a reforma protestante e o fim da unidade religiosa do cristianismo, o ímpeto de independência intelectual da burguesia, Dom Quixote no romance, Hamlet, no drama trágico oferecem o testemunho contundente e eloquente da tensão entre um fim e um começo no início do século XVII. Na história da humanização no ocidente é essa ruptura que promove a passagem do humanismo medieval teocêntrico para o humanismo racionalista moderno antropocêntrico.

E enquanto Hamlet rumina o seu desconforto, abandona o projeto de vingança proposto pelo fantasma do pai até sucumbir no fim ao ideal de humanismo racionalista, vizinho ainda quase imperceptível no horizonte do tempo fora do eixo. Em Elsinore, Hamlet não se identifica. E enquanto elabora o vazio de ser, o personagem se adensa.

O seu incômodo não é o não se identificar com a função do seu papel no castelo; o que o equilibra e desequilibra é o impasse da decisão de ser sujeito.

O roteiro acompanha à distância calculada o andamento das hesitações do herói que pensa. A sua ação é seu pensamento. Hamlet pensa, e assim se cumpre como Hamlet.

No castelo de Elsinore, ninguém reconhece mais o príncipe, agora em tudo tão estranho vindo de outro lugar. Calcula o gesto dos seus atos e retrocede cada vez mais lento na direção do tormento das suspeitas.

O roteiro trágico já preparou os confrontos inescapáveis; já marcou a hora certa para que os conflitos se exponham e se expandam no enredo. A trama já marcou a hora certa do reconhecimento dos estranhamentos. Na hora preparada os personagens confrontados serão convocados à consciência de si.

O multifacetado Hamlet flutua ao longo do enredo trágico ao peso dos seus recursos de silêncio, recusas, contradições, ambiguidades. Hamlet é tão inabordável como a sua consciência, que desliza de uma cena a outra invisível.

Oferece e recusa todas as suas faces; fareja e vaga pelos corredores escuros do castelo em permanente estado de emergência. As contradições de Hamlet o expandem para dentro do eixo do tempo da revelação do sujeito.

Depois da aparição do fantasma, o castelo caiu numa escuridão tão compacta que o único objeto sólido e visível a Hamlet é seu pensamento. E se descreve o tempo como fora do eixo é porque a sua posição no transe da temporalidade é instável e vulnerável.

Hamlet se apoia na fluidez do fantasma; nada lhe vem com harmonia ou segurança. A cada diálogo ou monólogo uma verdade o desafia. O castelo pesado e tranquilo parece lento e desde sempre morto. E Hamlet, dentro e inteiro, medita a dádiva do seu estigma.

Em Elsinore, nada acontece; só o tempo acontece. Hamlet é ele mesmo o tempo fora do eixo. Cauteloso e urgente, põe o tempo da morte e o tempo da vida fora do eixo. Enquanto vive já quer a solução da sua morte.

O personagem espreita solitário pelas sombras ao fardo do vazio de respostas. Hamlet não sabe responder, só sabe perguntar. O seu critério é o critério moderno da razão que pergunta todas as perguntas, e não mais o critério da verdade revelada suposta a responder todas as respostas. Hamlet é moderno, sem o seu reconhecimento.

Pergunta e, antes da resposta, pondera o que a pergunta revela e a resposta embaralha. Pergunta e recusa as respostas. Teima sobre a insistência da pergunta e recua. Rompe as margens das respostas e da pergunta que pergunta pelo ser e o não ser. Hamlet quer o impossível. Quer ao mesmo tempo ser e não ser o que é, ao mesmo tempo ser sem ser o que é. Hamlet é sujeito; ninguém reconhece mais em Hamlet o príncipe de antes do fantasma.

Porque aparece como fantasma, o pai já morreu e ainda não morreu. Hamlet é o desamparado que recusa o amparo. Pois o fantasma apareceu no lugar do pai. Sem a figura do pai, o amparo de Elsinore de nada serve. Não porque o pai falte ao amparo, mas porque o amparo sem o pai não substitui o pai. Hamlet recusa a renúncia à falta do pai. Resiste a essa falta.

O que desequilibra o herói é o aparecimento do fantasma. O próprio do fantasma é não se identificar nem com a realidade nem com a ficção. O fantasma é o que aparece; a aparência do fantasma é que é real. Realidade objetiva e ao mesmo tempo subjetiva, o fantasma aparece para aquele por quem quer ser visto e desaparece para aquele a quem quer ser invisível.

O fantasma pode aparecer e desaparecer; a realidade objetiva só pode aparecer e não pode desaparecer. Hamlet está certo de que viu o fantasma. O fantasma que aparece e desaparece e ele viu é o fantasma do pai.

A aparição do fantasma tornou mais evidente a privação e o desamparo. Qualquer coisa que a mão do homem alcança vira posse ou servidão, demanda ou falta. O fato do tempo marca de antemão a experiência da espera do futuro inocente. O futuro é mais inocente que a presença silenciosa do fantasma do passado.

O próprio do fantasma é o equilíbrio no limite da realidade e da ficção. O herói fora do eixo se equilibra no desequilíbrio da objetividade e da subjetividade porque sabe da realidade do fantasma e conhece a potência da visão da evidência subjetiva.

É desse aberto da indefinição e não identificação que emergem as possibilidades das contradições e paradoxos de Hamlet. É de dentro do seu labirinto de pensamento infinito e sem saída que Hamlet desempenha o seu papel no advento da modernidade e na invenção do sujeito.

Hamlet é sujeito. Sujeito é aquele que é capaz de colocar a questão do seu ser e de colocar o seu ser em questão. E se coloca em questão porque é sujeito. Todos os outros que estão fora-da-questão estranham Hamlet. Fora do eixo e em-questão no seu ser, Hamlet não pertence mais a Elsinore.

Das grandes tragédias de Shakespeare, Otelo se concentra no ciúme e na honra, Romeu e Julieta nos encantos e agruras do romance juvenil, Lear na dignidade da majestade e no senso de justiça, Macbeth na imaginação do mal e na ambição sem medida; Hamlet não recebe um centro discernível. Shakespeare se inclina sobre o herói fora do eixo e descentrado, acompanha e contorna as pistas falsas do seu ser ainda por vir.

Sujeito é uma invenção moderna; não existe sujeito nem no classicismo grego nem na cultura medieval. A poesia do texto de Shakespeare rumina a

tensão entre um fim e um começo e hospeda na turbulência dessa ruptura a tensão do seu herói.

A tragédia de Hamlet testemunha o surgimento do sujeito moderno enquanto a personagem dura imprevisível na cena trágica como múltiplo, em mutação, em expansão; impossível de ser definido. Impossível de ser abordado fora das suas ambiguidades.

O sujeito moderno se define como sujeito da razão e do pensamento. Pensar é duvidar. Hamlet sobrevoa a cena trágica em estado de suspensão; pensa, hesita, vacila. O seu pensamento é a sua ação. O seu drama lhe impõe o fardo da inquietação do pensamento: a suspensão, a propensão à auto escuta, a predisposição ao temperamento filosófico e especulativo, à meditação concentrada.

Quando aparece o herói sem escolhas, aparece o herói com escolhas demais. Quando parece o herói submetido às exigências e expectativas do fantasma do pai, aparece o herói sem pai e impregnado da ausência do pai.

E é precisamente essa ausência que cumula de vazios a cena do sujeito moderno. Na modernidade da tragédia de Hamlet o que pesa é o fantasma da ausência do pai; na modernidade que se segue à crise da idade média, o que pesa é o acontecimento do lento afastamento da providência de Deus do centro da cultura. Hamlet, o sujeito da tragédia, perde o pai e a cultura perde o seu centro paterno previdente.

Nesse vazio de centro, o homem, emancipado dos controles da tradição medieval monolítica e hegemônica, toma para si mesmo a tarefa da construção da natureza de si e da natureza do mundo. O sujeito emerge autônomo em relação a qualquer autoridade a não ser a autoridade da razão.

O sujeito não se assegura de nenhuma certeza a não ser da certeza da sua intuição racional subjetiva. Não é, por exemplo, a existência de Deus que estabelece com segurança a existência humana, mas a existência do homem que pensa em Deus que estabelece, pelo seu raciocínio causal, a certeza da existência de Deus.

Hamlet pensa como os modernos: as verdades não são alusivas apenas à realidade, mas ao sujeito que pensa a realidade, ao sujeito da razão. O "penso, logo existo" cartesiano significa que a substância do sujeito é pensamento.

O sujeito existe em pensar; se deixar de pensar, deixa de existir. Hamlet é sujeito moderno: pensa para manter-se na existência. A ação do herói é seu pensamento. Porque pensa por si, Hamlet se tornou irreconhecível em Elsinore.

É do seu pensamento que Hamlet faz emergir as contradições do seu personagem: simultaneamente a urgência da reflexão e a lentidão da ação e do sentimento; aflição e ousadia ineficazes; insanidade e lucidez na mesma inteligência aguda e na mesma estupidez ansiosa, dissimulação e honestidade ingênuas.

Imaginação poderosa, ironia rude e amargura; predisposição a monólogos refinados, penetrantes e atormentados, ao mesmo tempo à prostração e às dúvidas, incertezas e protelação paralisantes; interiorizado sublime e ridículo; personalidade majestosa e embotamento; nobreza e delicadeza em um caráter desafiador; forte e inseguro, ressentido severo e transgressor indefeso, submisso, lírico.

No centro da cena, Hamlet avança e retrocede, antecipa e volta ao começo, debate, foge dos riscos e temeridades por mais clara que a oportunidade se apresente. Só aceita decidir a decisão mais segura e mais propícia.

A decisão mais propícia nunca lhe vem. Hamlet não quer ser identificado, quer o impossível, quer ser si mesmo. Quer a decisão de si, quer a decisão perfeita. E porque espera a decisão perfeita, não decide.

Não constitui nenhuma coincidência histórica que a primeira apresentação da tragédia de Hamlet tenha acontecido em 1601. O século XVII testemunha a invenção da modernidade e do aparecimento das figuras da ciência, que pode ser definida como o pensamento racional da causa; e do sujeito, que pode ser definido como a afirmação da consciência de si e como consciência de consciência.

O verso 161 da cena II do ato I atesta, à maneira de Hamlet, essa eclosão. O verso "I do forget myself" pode receber traduções diferentes: "Não sei quem sou. Ou: eu me esqueço do meu ser. Ou: eu me esqueço da minha identidade. Ou ainda: a minha identidade não me importa". Pois o que importa a Hamlet não é o self, o que lhe importa é a consciência de si.

Quando Hamlet descreve o seu tempo como fora dos eixos – "out of joint" – no ato I, cena 5, v. 197, ele fala dele mesmo. Personagem fora de cena, Hamlet não se reconhece no cenário compacto e concreto de Elsinore. E fala como fala o sujeito moderno, que duvida e pergunta. Como de um pacto com o pensamento, a fala de Hamlet emerge da consciência de consciência.

À sombra de Hamlet, a modernidade entra no castelo de Elsinore com seus critérios da interioridade autônoma, sem a separação entre a ação do personagem que pensa e o pensamento do personagem que age. No enredo da tragédia de Hamlet, a reflexão do personagem é mais decisiva do que a ação dos fatos narrados ou dramatizados. O roteiro descreve e acompanha o desmoronamento das resignações abnegadas de Hamlet em Elsinore.

O acontecimento do pensamento em ação desembaraça o herói Hamlet dos reducionismos. O seu drama está também na recusa à redução de si a qualquer substância. Hamlet se recusa a ser herdeiro do rei, a ser o filho do rei e a

ser o príncipe do reino sem o rei e se recusa a ser o filho do rei assassinado em uma conspiração da qual já sabe que foi planejada pela mãe e o tio. Hamlet sabe e ninguém em Elsinore sabe que ele sabe.

E se recusa a ser o sobrinho do rei e ser o filho da rainha e se recusa tanto a ser adulto como a ser infante, a ser tanto insano como saudável, a ser tanto inteligente como ridículo e se recusa tanto a ser tolo como a ser lúcido, a ser o lúcido que se finge de tolo, a ser a louco que se finge de lúcido e de louco. Ou ser o lúcido que não distingue a lucidez da loucura.

Hamlet só não se recusa a ser o ator do seu drama. O ator é seu personagem; só o personagem pode simultaneamente ser e não ser o que é. A cena verdadeira teatralizada no banquete de Elsinore realiza o único gozo de Hamlet, o gozo do ator.

O único gozo que Hamlet não recusa é o gozo da cena teatral imaginária. Hamlet só vive a cena do pensamento; o pensamento é o gozo.

O herói recusa o papel de herói e de vilão no enredo; e se não cumpre nem o papel de vingador e nem de vítima é para que essas recusas às demarcações o livrem do peso das identidades. Não quer a identidade, quer a consciência, o saber de si; quer pensar o ser e saber do ser. Mas o ser é impossível de ser articulado; Hamlet quer o impossível.

Ao monólogo consagrado com o título de "Ser ou não ser" – ato III, cena 1, v. 57 ss – pelos questionamentos que se seguem, a tradução mais conveniente seria: "Existir ou não existir", que a partir dos primeiros versos acompanha absorto a reflexão poderosa em torno do atormentado confinamento da identidade e em torno do sentido da existência e da morte.

O que se revela a cada verso é que o sujeito não é um dado, é um confronto do ser si mesmo com o não ser si mesmo; uma transição, ao mesmo tempo afirmação e negação. O sujeito é o ser em estado de suspensão. Hamlet é sujeito e nunca se identifica exclusivamente com nada que o defina em uma identidade. Ninguém reencontra Hamlet em Elsinore.

Faz parte do enredo da tragédia que não se esclareça se Hamlet está sendo Hamlet ou se está representando Hamlet no papel de Hamlet, se finge ser o que é e que finge ser o que não é.

Nas vestes de qualquer dos seus personagens, Hamlet é sempre teatral; sua verdade é pensada e inventada. O teatro alucinatório de Hamlet na noite do banquete leva as farsas do rei e da rainha até ao insuportável limite da realização teatralizada da verdade. Até ao insuportável limite do gozo.

Hamlet encena o pensamento. Contudo, não é o seu pensamento sempre de novo recolocado e revisto e nem são as suas interrogações reiteradas que inibem a sua ação. O que inibe a sua decisão e a sua ação é mais a perspicácia da sua percepção de que o mundo está fora dos eixos e que não há separação entre ação e pensamento.

Hamlet encena o pensamento em ação. Só aparentemente o roteiro abandona a ação e os acontecimentos para se concentrar nas ressonâncias da reflexão do herói. O que interessa a Shakespeare é o que acontece dentro, a interiorização do sujeito.

Em Hamlet, o acontecimento trágico é o pensamento do herói. O drama gira em torno do afundamento do herói nos seus sentimentos, suas reações e suas reflexões a partir da aparição do fantasma do pai.

É fundamental que se trate de um fantasma para que Shakespeare deixe no ar a decisão sobre a verdade e a ficção da aparição falsa ou verdadeira, experimentada e vivida como verdade.

E uma vez que é o sujeito que decide se o objeto é falso ou verdadeiro, a verdade ou a falsidade da visão dessa aparição nunca fica decidida no enredo. Não fica decidida porque a subjetividade da consciência não é colocada em questão. Se a aparição foi experimentada e vivida como verdadeira pelo sujeito, essa aparição é verdadeira.

A tragédia de Hamlet encena o acúmulo de sentido do mundo vivido e refletido subjetivamente. Abandona o imediatismo não refletido de fatos observáveis e experiências coletivas, coloca entre parênteses os acontecimentos empíricos objetiváveis e objetivados. Abstem-se do concreto irrefletido.

A subjetividade moderna define que o objeto é o que é para o sujeito. O sujeito intui a objetividade do objeto. Na encenação teatral no palácio de Elsinore, por exemplo, todas as cenas inventadas são verdadeiras. Shakespeare faz com que a encenação falsa e verdadeira precipite a revelação da verdade.

Hamlet deixa aparecer o fundamento do sujeito moderno: a razão reflexiva é a substância do sujeito. O sujeito existe pensando; o pensamento é a sua existência. O sujeito se afirma como existente pelo seu saber de si como consciência e como consciente de si. O sujeito é consciência de consciência.

Em nenhum momento Hamlet se afasta da consciência de si. As cenas em que o personagem se isola e contempla os desdobramentos do enredo como se ele fosse personagem fora da peça estão a serviço do drama da interiorização substancial do sujeito. Hamlet consciente de si sabe de si e só por isso não se reconhece mais no mundo puramente concreto e exterior de Elsinore.

O sujeito moderno se universaliza e se afirma pela interiorização e pela reflexão. É a consciência de si que precipita Hamlet na dúvida, na especulação, no questionamento, na elaboração e reelaboração sem fim.

Se Hamlet se surpreende consigo mesmo e não confia no que se dá a ver ao seu redor e se volta para si e elabora sua percepção e seus sentimentos, essa atitude revela que Hamlet é sujeito. Ninguém em Elsinore se lembra mais de Hamlet.

Shakespeare tece o enredo trágico e desencadeia os acontecimentos e ação em função da interiorização do herói. O roteiro não resolve os impasses e não responde ao drama; parece mais ocupado em expandir os enigmas do humano. Shakespeare humaniza o herói, não pelo sofrimento e o estranhamento, como na tragédia grega, mas pela reflexão e o pensamento.

E Hamlet, que se recusa a ajustar-se ao seu papel no reino, ajusta-se mais ao papel que a posteridade lhe confia de herdeiro do confronto e do conflito entre o fim da herança medieval e o começo do mundo moderno. Shakespeare confia a Hamlet a bênção e a maldição do enigma que os poetas gregos confiam aos seus heróis trágicos na *polis* intensamente conflituosa.

A tragédia de Hamlet se estrutura sobre dois enigmas: o enigma da morte do pai e o enigma do fantasma do pai. Esses enigmas impelem e ao mesmo tempo impedem tanto o cumprimento do desejo do pai como o cumprimento do desejo do filho. O drama trata do enigma e do enigma do desejo.

A relação com o desejo é sempre dramática. O drama do desejo percorre todo o roteiro e evoca dois pontos de vista: o ponto de vista filosófico da constituição do sujeito, e o ponto de vista psicanalítico da subjetivação.

Entende-se por subjetivação a determinação do lugar do sujeito face ao seu desejo. O desejo funciona ao mesmo tempo como impulso e resistência. Freud define desejo como uma moção em busca de satisfação; desejo invoca a realização alucinatória de um fim.

Lacan define desejo como a expressão da falta do seu objeto; o desejo reduz a nada o que falta. A tragédia de Antígone revela que é o desejo que faz com que um homem se enraíze em um destino subjetivamente pessoal.

Hamlet sustenta o seu desejo perante o desejo do outro de duas maneiras: como desejo histérico, que é o desejo insatisfeito; e como desejo obsessivo, que é o desejo impossível e funciona como defesa.

Antígone e Hamlet podem ser consideradas como duas tragédias do desejo: a de Hamlet é a tragédia do desejo impossível e a de Antígone é a tragédia do desejo de morte. Antígone ocupa-se primeiro com a morte de Polinice, seu irmão e depois e, mais intensamente ainda com a sua própria morte.

Enquanto sua tragédia se desdobra, Hamlet se ocupa mais com a competência do seu pensamento, com a lucidez do seu entendimento e com a eficácia do seu saber; e menos com o pagamento da dívida para com o pai.

Rebelde em relação à lei da *pólis*, Antígone é e não é capaz de pagar a dívida sagrada para com a sua linhagem; é e não é capaz de obedecer ao decreto de Creonte, que tomou o lugar da lei e do pai e da lei do pai.

Antígone executa a sua desobediência ao decreto de Creonte, no lugar da lei do pai e sabe que será executada. Desafia a lei e cumpre a sua execução e o seu desejo de morte. Hamlet, o sujeito trágico moderno, não cumpre o desejo do pai. Cumpre a morte do tio no lugar do pai, a morte da rainha no lugar da mãe e a sua própria morte no lugar da realização do seu desejo.

Para Antígone, contemporânea da crise dos valores míticos da linhagem tradicional dos génoi, não há situação subjetiva; pois não há sujeito na tragédia grega. Só há o enigma do humano. Hamlet, contemporâneo da crise de fundamento dos valores e princípios medievais, encontra a chave da subjetivação na consciência reflexiva.

Antígone e Hamlet evocam o impasse do drama do humano. Nem a tragédia grega, nem a tragédia moderna, nem a tragédia contemporânea responde ao drama do enigma que o enredo trágico desperta, o impasse insolúvel do humano.

E enquanto suporta a pergunta sem resposta, a tragédia se equilibra e se desequilibra sobre a insustentável suspensão da solução do dilema do herói, sobre as disjunções sem resposta, sobre a ambiguidade dos sentidos, sobre a ferida da palavra e do ato postergados, sobre o fardo da fala silenciada, sobre a flutuação das identidades e dos significados, sobre o esgotamento das verdades.

Abril de 2016

William Batista

wylliamjose@gmail.com Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

BLOON, H. William Shakkespeare's Hamlet. New York: Infobase Pubblishing, 2009.

_____. The invention of the human. New York: Riverhead, 2003.

BRADLEY, A.C. A tragédia shakespeareana. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANTOR, P.A. Shakespeare's Hamlet. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

KNIGHTS, L.C. *Hamlet and others shakespearean essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

LACAN, J. Seminário 6: o desejo e sua interpretação. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

SHAKESPEARE, W. *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. USA: Penguin Group, 2004.

_____. *The complete works*. CRW Publishing Limited, 2005.

A Tempestade de Shakespeare e a questão do perdão: lembrar sem pesar para poder ainda sonhar

Neyza Prochet*

Somos desta matéria de que os sonhos são feitos E nossa breve vida é circundada pelo sono. W. Shakespeare

Depois de nos oferecer grandes tragédias como Othello, Macbeth, Hamlet, Antônio e Cleópatra, Coriolano entre muitas, Shakespeare abandona as soluções trágicas e escreve suas últimas peças com uma perspectiva distinta. Barbara Heliodora (2009) descreve a etapa final de sua obra como a produção de "romances", marcados por um traço redentor e onde "vemos acontecimentos que poderiam ou deveriam ser trágicos, porém onde todos, ao final de algum sofrimento, acabam podendo contornar seus problemas mais graves" (2009, p. 147).

De acordo com a autora, o período coincide com um momento de inquietude da sociedade inglesa. Elizabeth havia morrido cinco anos antes, sem herdeiros e James I, filho de Mary Stuart, nem sequer era inglês, resultando em um ambiente de inquietude e incerteza acerca dos destinos da nação. A dramaturgia, que havia florescido espetacularmente durante o reinado da rainha, trazendo sofisticação e requinte às produções, mostra-se agora mais voltada a um teatro mais contido, realizado em ambientes fechados e onde Heliodora assinala certa superficialidade nas produções daquela época. A Tempestade, assim, é fruto deste contexto, sendo a última obra completa de Shakespeare. Depois dela, ele nada mais publicou, saindo de Londres e indo para sua cidade natal, onde veio a falecer dois anos depois.

^{*} Psicóloga, psicanalista, membro efetivo do CPRJ, mestre e doutora em Psicologia Clínica USP-SP.

Os comentários de Heliodora sobre as circunstâncias históricas em que a peça foi escrita, associados ao momento pessoal de Shakespeare fazem-me pensar em um elemento comum: uma maior consciência acerca da transitoriedade que marca os acontecimentos da vida e a percepção da finitude das coisas e a presença inexorável da morte, por contiguidade e correlação.

A Tempestade é uma obra enganosa, tomada por muitos como uma obra menor, tratando-se de uma simples história de amor e perdão. Ela é uma história de amor e perdão e é mais. É uma peça sobre a natureza humana, sobre a enorme complexidade das relações de um indivíduo com seus impulsos e afetos, entre ele e seus semelhantes e também daquilo que deriva dos modos de relação entre um indivíduo e os mecanismos políticos e de poder.

A troca de gênero de Próspero em Próspera no filme de Julie Taymor (2011) é particularmente interessante, no que diz respeito à discussão das relações pais-filhos. Parece-me que, dentro de uma ótica feminina, não importa o gênero da figura de poder, retirando da cena dramática as questões edípicas, enfatizando ainda mais o trauma disruptivo da traição, o colapso da confiabilidade do ambiente e dos vínculos interpessoais. Próspero torna-se Próspera, um personagem, que, independentemente do gênero escolhido para a montagem da peça, tem as mesmas falas, sem necessidade de qualquer alteração ou adaptação. Amorosa com a filha, leal ao fiel seguidor, Próspera também é cruel, colonialista, escravocrata, vingativa, manipuladora. No filme, continua a ser chamada de Mestre, título dado por Shakespeare a seu personagem, o que enfatiza mais ainda o poder de seu lugar.

Vejo a Tempestade como uma história de transformação, uma alegoria sobre o trauma e as experiências mutativas que dele podem derivar. É uma obra que fala do melhor e mais transcendente e também nos aponta o pior sobre sentimentos abjetos, materialistas, carnais –depositados especialmente em Calibán, o espírito das paixões sem freio, nos personagens humorísticos da trama como Trínculo e Stephano e em Antônio, o irmão traidor – mas presentes em todos os personagens, com exceção dos enamorados Miranda e Ferdinando. A trama nos apresenta descuido, inveja, traição, ódio, ressentimento, vingança. Testemunhamos as consequências da inveja, ambição, luxúria e toda gama de emoções ligadas a fracassos, traições e perdas.

Como curiosidade, e mais ligado à peça que ao filme apresentado, os biógrafos comentam que, na época da escritura da peça, Shakespeare tinha uma filha, Judith, em idade de casar e cujo pretendente engravidou outra moça. Nunca teremos certeza, mas pode ser que as provas de amor exigidas a Ferdinando possam ter relação com sua experiência com a própria filha. De qualquer maneira, o que permanece em questão é a confiabilidade do meio.

Próspera/o conjura para a ilha todo tipo de gente, da mais abjeta à mais inocente para vingar-se. O ambiente da ilha sugere que, mesmo distante da situação original – a corte, o luxo – o caráter dos personagens envolvidos, aliás, a falta de caráter, se evidencia ainda mais claramente.

Nos primeiros momentos da peça, uma tempestade terrível põe em risco um navio e sua tripulação. A bordo, Alonso, rei de Nápoles e seu filho, Ferdinando. No caos da tempestade, o contramestre expulsa os nobres do convés e Gonzalo, um nobre conselheiro da corte, será o elemento de ligação entre as classes sociais distintas reunidas no navio, dirigindo-se, inicialmente, ao capitão do navio:

"Gonzalo: Muito bem, mas lembrem-se de quem tem a bordo.

Contramestre: Ninguém de que eu goste mais do que a mim mesmo. O senhor é conselheiro; se puder calar os elementos e trazer paz ao presente, nós não tocamos mais numa só corda. Mas se não puder, dê graças por ainda estar vivo e vá se preparar no camarote para os riscos do que pode acontecer numa hora dessas. Ânimo, meus corações!"

Na iminência do naufrágio, Gonzalo, mais uma vez, reúne todos e lembra aos marinheiros, o destino em comum: "O rei e o príncipe rezando. Vamos ajudá-los, a causa é nossa (nosso caso é o mesmo deles)." Finalmente, quando o grupo sobrevive à tempestade, Gonzalo é novamente a voz da experiência compartilhada, desta vez dirigindo-se ao rei: "Alegre-se, senhor. Tem causa justa - como nós - de alegria. Os que escaparam muito excedem as perdas. Nossa dor é comum. Diariamente a mulher de um marinheiro, mestre ou mercador tem dor como esta."

De forma magistral, Shakespeare nos lembra, desde o início da trama, de que o que é tratado ali, num tempo sem tempo, num lugar fora dos mapas, diz respeito a todos os seres humanos, atores e audiência, independente de posses ou posição. Todos estamos implicados e, como diz o ditado, ao final do jogo, rei e peão vão para o mesmo lugar.

Logo após a cena do naufrágio, Próspera/o anuncia à Miranda que chegou a hora de lhe dizer quem é e convoca a lembrança da filha.

"Próspera/o: Diga se alguma coisa, alguma imagem, ficou-lhe na lembrança.

Miranda: Bem de longe, parece mais um sonho que certeza que a memória garanta. Mas não tive quatro ou cinco mulheres para cuidar-me?

Próspera/o: Como pôde viver isso em sua mente? O que vê no escuro abismo do tempo passado? Se se lembra de coisas desse tempo, sabe, talvez, como viemos." (p. 19)

Próspera/o conjura a tempestade não só para se vingar, mas, percebemos depois, para garantir o futuro da filha, convocando o passado para restaurar a quebra originada pelo trauma da traição. Um trauma que provocou uma ruptura de tal ordem, que a sobrevivência só pode acontecer no isolamento e no mundo da fantasia onipotente.

"Próspera/o: Ouça mais, para eu trazê-la até os fatos de hoje que estamos vendo, sem o quê a história não faz sentido." (p. 24).

É um paralelo interessante alinharmos as memórias de pai/mãe e filha. O primeiro guarda a traição, a segunda, recorda o cuidado. Já, nos momentos iniciais, ódio e amor se apresentam em paralelo.

Como saída da ilha e do trauma, Próspero decide, finalmente, contar à filha sua história. A narrativa surge com explicativa da vingança a seguir. No entanto, a experiência de renovar seu contato com as figuras do passado e do encontro da filha com a cultura da qual havia radicalmente se afastado, causa nela uma experiência de transformação. A narrativa surge, então, como o contraponto necessário à violência. Ela restaura o que foi ameaçado, gravemente, pelas rupturas e perdas sofridas: a esperança e possibilidade de confiar num outro, que, não, necessariamente, é o inimigo. A reconstituição reflexiva de uma história permite que novas narrativas sejam construídas (PROCHET, 2011).

Em uma entrevista a George Viereck (1930), Freud diz que a Psicanálise torna a vida mais simples quando ela "reordena um emaranhado de impulsos dispersos, procura enrolá-los em torno do seu carretel. Ou, modificando a metáfora, ela fornece o fio que conduz a pessoa fora do labirinto do seu inconsciente". Utilizando a metáfora de Freud, testemunhar a experiência inaugural de Miranda, no contato com um mundo habitado por pessoas e não apenas espíritos, será o carretel utilizado por Próspera/o na saída, não apenas da ilha, mas no seu reencontro com o mundo do humano.

Bárbara Heliodora (2009) assinala um ponto que fica obscuro na trama, mas que me parece essencial para o desenrolar dos acontecimentos e que me permitiu imaginar uma dimensão distinta de uma perspectiva moralista de bondade e perdão, por demais linear e superficial. Próspera/o, quando Duque de Milão, havia abandonado seu cargo e entregue o reinado ao irmão, para poder entregar-se isolada e exclusivamente ao estudo da magia. Para a crítica de teatro, Shakespeare considera igualmente grave a omissão do Duque en-

quanto governante, tanto quanto a usurpação pelo irmão. Próspera/o, na ambição de ser também senhor da Magia, permitiu que a inveja e ambição do irmão produzissem a tragédia da usurpação e exílio, quase morte.

O tema da usurpação é constante na peça e onde, na chegada à ilha mágica, Próspera/o é, agora, o usurpador, usando os mesmos recursos de violência e dominação ocorridos em seu antigo domínio.

Se, no início, o objetivo de Próspera/o era a retaliação, o empoderamento e retomada de domínio, algo acontece com o protagonista ao longo da peça. Através de Ariel, reencontra a compaixão e percebe que a vingança, que lhe garantiria não somente o retorno à corte, mas traria de volta as mesmas condições que geraram sua provação de início. Vê-se compelida a mesma escolha que fazemos em todo processo analítico: repetimos ou renovamos? Vingança ou perdão? Onipotência ou humanidade?

"Próspero: se você, que é só ar, fica afetado por suas aflições, não hei de eu, que sou da espécie deles, e que nutro paixões iguais, sentir mais que você?

Os crimes deles me tocaram fundo, mas com a razão, mais nobre, contra a fúria tomo partido: a ação mais rara está na virtude, mais que na vingança."

Ao reconhecer o amor de Miranda e Ferdinando, encontra uma outra direção para lidar com a finitude. A continuidade através da descendência. Percebe, também, que há algo na existência que, embora limitada, também, tal qual nos sonhos, não perde seu valor por sua finitude, pois há algo mais, na vida e no sonho, que transcende os limites físicos.

Por meio do que, metaforicamente, vive naquele dia na ilha, ela se dá conta da fugacidade do que se vive, de que aquilo que criamos desaparece, da inevitabilidade da finitude e do triunfo, sem vitória da vingança.

"Próspero: Nossa festa acabou. Nossos atores, que eu avisei não serem mais que espíritos, derreteram-se no ar, em puro ar. E, com a trama vã desta visão, as torres e os palácios encantados, templos solenes, como o globo inteiro.

Sim, tudo o que ela envolve, vai sumir sem deixar rastros. Nós somos do estofo de que se fazem sonhos; e esta vida se encerra no sono."

Próspera/o escolhe seu caminho e mais do que libertar os prisioneiros, liberta-se deles, da necessidade de tudo controlar.

"Próspera: sob meu comando as tumbas libertaram seus defuntos, graças à minha arte. Mas tal mágica aqui renego; (...) para alcançar meus fins pelos sentidos que tal encanto toca, eu quebro a vara e a enfio muitas braças dentro da terra. E mais profundo que a mais funda sonda, enterrarei meu livro."

Ele/ela renuncia à onipotência, renuncia ao isolamento mágico e reclama ao irmão aquilo que lhe pertence, o Ducado, que, como metáfora, se aplica ao um lugar legítimo e de valor no mundo compartilhado. Como Heliodora (2009) aponta e cujo ponto de vista compartilho, a grande lição aprendida por Próspera/o é a de que o uso da magia é limitado e circunscrito. Na resolução dos problemas humanos ou de Estado, não há soluções mágicas e miraculosas. Boas relações ou bons governos precisam de homens, não de magos ou espíritos sobrenaturais. O homem amargo, raivoso, sempre buscando o mágico e se afastando do terreno, consegue, enfim acolher sua própria humanidade e a humanidade daqueles que participaram do drama, desde o inicio.

"Próspera/o: você, tão vicioso que chamá-lo de irmão me infectaria a boca, eu perdoo e a todos os seus crimes – mas reclamo de você meu ducado que, por força, me há de restaurar".

Com Ariel, há um momento tocante despedida em sua libertação e com Caliban observamos um dos momentos mais emocionantes do filme: um encontro silencioso, densamente emocional e ambíguo.

Próspera oferece o perdão a Caliban? Teria ela este direito? Se na peça, a fala endereçada a Caliban é superficial e sem expressão, "se pretende ser perdoado, comporte-se bem", o filme de Taymor oferece uma passagem inesquecível, onde o diálogo silencioso entre Próspera/o e Caliban termina com o segundo subindo as escadas e saindo por uma porta em diagonal, que aponta o céu azul como fundo, deixando o momento suscetível à interpretação de cada um. Há a possibilidade de algum tipo de resolução entre os tipos de conflitos que estes personagens representam?

O momento do reencontro entre pai e filho, onde Próspera/o apresenta Miranda e Ferdinando vivos, é o momento da redenção, marca das obras finais de Shakespeare, onde caberá aos filhos sanar os conflitos entre seus pais. A finitude não carrega apenas a morte consigo, ela também traz a vida, através de um novo olhar.

"Miranda: É sonho! Mas quanta gente bela está aqui! Todos belos! Quão grandioso é o mundo novo, para conter gente assim!"

A história se completa e Gonzalo, mais uma vez, é a voz que nos lembra que aquilo que foi o que foi vivido no palco e na tela, também o é por nós, em nossa própria vida.

"Gonzalo: Estando perdido, Próspero encontrou na ilha um ducado; e nós a nós, quando todos sem rumo".

Assim como Próspero/a se despede de seus poderes, é possível que esta escolha refletisse também a de Shakespeare ao fazer de *A Tempestade*, sua obra final. No Epílogo, ele se despede, pedindo a nós, expectadores sua libertação – "Quem peca e quer perdão na certa, por indulgência me liberta."

Talvez seja esta a maior riqueza que uma obra pode oferecer: ser capaz de, ao mesmo tempo, conter e transcender a experiência humana.

Junho/2016

Neyza Prochet nepr@uol.com.br Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

A TEMPESTADE. Direção: Julie Taymor. USA, 2011.

HELIODORA, B. Falando de Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LINGS, M. *A arte sagrada de Shakespeare*: o mistério do homem e da obra. São Paulo: Polar, 2004.

PROCHET, N. *A narrativa do inominável*. In: Mesa redonda no CPRJ. Rio de Janeiro: CPRJ, 2011.

SHAKESPEARE, W. A Tempestade. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

VIERECK, G. *O valor da vida:* uma entrevista rara de Freud. Disponível em: http://www.freudpage.info/entrevista_freud-4.html. Acesso em: 26 jun. 2017.

WINNICOTT, D. W. O gesto espontâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

A Tempestade

Sônia Eva Tucherman*

A ideia desta série de encontros é propor uma discussão sobre as paixões em Shakespeare. De imediato, ocorre-me o óbvio jogo de palavras, a tempestade de paixões, que mesmo em sua obviedade mantém a precisão e descreve bem as grandes obras de Shakespeare. Nesta *A Tempestade* (2014) não faltam os afetos exacerbados que desafiam a lógica.

Diz Próspero, dirigindo-se a Ferdinando:

Anime-se, senhor. Nossa diversão chegou ao fim. Esses nossos atores eram todos espíritos e dissolveram-se no ar, e, tal qual a construção infundada dessa visão, as torres, cujos topos deixam-se cobrir por nuvens, e os palácios, maravilhosos, e os templos, solenes, e o próprio Globo¹, grandioso, e também todos os que nele aqui estão e todos os que receberem por herança se esvanecerão e, assim como se foi terminando e desaparecendo essa apresentação insubstancial, nada deixará para trás um sinal, um vestígio. Nós somos esta matéria do que são feitos os sonhos, e nossas vidas pequenas têm por acabamento o sono (SHAKESPEARE, 2014, p. 89, grifo do autor).

Através de Próspero, Shakespeare anuncia que tudo é teatro, a vida é teatro, nós somos atores nesse espetáculo majestoso, que se dissipa rápida, e, repentinamente, como se fosse uma ilusão, tal qual o castelo de areia que escorre pelos dedos de Miranda na primeira cena do filme (A TEMPESTADE, 2010). O bardo parecia estar se despedindo do palco da vida, nesta que foi a última peça escrita somente por ele.²

^{*} Médica psiquiatra, psicanalista, membro efetivo da SBPRJ.

^{1.} Globe refere-se não somente ao planeta, mas também ao Teatro Globe onde W.Shakespeare encenava suas peças.

^{2.} Depois desta, Shakespeare escreveu mais duas peças em parceria com John Fletcher.

Porém, sua mágica e, portanto, ele próprio, não se esvaneceu no ar. Continuamos sonhando sua arte e, se somos feitos da matéria dos sonhos, seus sonhos continuam sendo sonhados por nós através da magia de seus personagens. E, se somos feitos da matéria dos sonhos, somos nossos inconscientes, nossas pulsões, primitivas, indomáveis, surpreendentes. Shakespeare soube, como ninguém, mergulhar na essência do Homem, seus sentimentos mais secretos, desejos impublicáveis, deslavando sua alma, usando, às vezes, do artifício do teatro dentro do teatro ou da comédia para tornar mais palatáveis suas revelações.

Passeando entre os afetos de amor e ódio, ambivalência, sentimentos de culpa, luto, Shakespeare surge, aqui e em outras obras, como um grande inspirador de Freud, especialmente na chamada guinada de 1920, com a introdução do conflito fundamental entre pulsão de vida e de morte (FREUD, 1920). A dualidade pulsional fica exposta em *A tempestade* (2014).

No filme (A TEMPESTADE, 2010), a primeira cena com Miranda, tomando nas mãos o castelo de areia – cena que permite diferentes compreensões, incluindo a infância se escoando – retira do texto original o impacto da Cena I do Primeiro Ato cuja rubrica é "Ruídos estrondosos de tempestade, com trovões e relâmpagos" e em seguida "Entra o Capitão do navio e um Contramestre" (SHAKESPEARE, 2014, p. 7). Ou seja: o autor impacta, de imediato, o público com a tempestade e o violento naufrágio e sem curvas barrocas, diz a que veio: apresentar ao espectador um espelho, sem retoques.

O cenário, na época shakespeariana, era atribulado. A Igreja Católica endurecia com a Inquisição para enfrentar a Reforma Protestante, enquanto se defendia do primeiro grande golpe desferido contra o narcisismo onipotente do Homem: o modelo heliocêntrico. E Shakespeare acusou o golpe em *A Tempestade*. No século XIX, o segundo grande golpe foi dado por Darwin e sua teoria da evolução. E, no século XX, Freud com a revelação de que não somos senhores em nossa própria casa.

Parece que Shakespeare intuía o que Freud conceituaria séculos adiante. Ouçam o que diz o contramestre ao nobre Gonçalo sobre a tempestade, vejam se não parece se referir às forças pulsionais:

"Pouco importa a esses homens arfando e berrando, o nome do Rei!... O senhor é um Conselheiro, pois não? Se puder ordenar a estes elementos da Natureza que silenciem, se puder restabelecer a paz neste instante... Use a sua autoridade, senhor." E quando os nobres e marujos caem no mar, ouve-se o grito de Ferdinando: "O inferno está vazio e os demônios estão todos aqui!" (SHAKESPEARE, 2014, p. 8, grifo do autor).

Não seria o mesmo que dizer "O inferno somos nós"? Porém, o Calibán que nos habita, anagrama de Canibal, gritaria indignado que o inferno são os outros, as forças que o aprisionam, emudecem, a ele, Natureza, que apenas deseja se manifestar livremente, como relâmpagos e trovoadas. O conflito intrapsíquico, descrito por Freud, pode estar representado ao longo da peça, ora com maior ora com menor evidência, ora com truculência ora com bajulações e negociatas sedutoras. Tais quais as instâncias psíquicas em conflito.

O Canibal que nos habita, o primitivo que há em nós, não tem decência, censura, governo, vergonha, juízo, como diz Chico Buarque (1976) em *O que será (A Flor da Terra)*. Entretanto, uma convivência pacífica é possível quando há capacidade de aceitação do estrangeiro interno, o que permite a aceitação do estrangeiro externo. Cito um pequeno trecho de Montaigne, filósofo humanista do século XVI, cujo capítulo *Dos canibais* na obra *Ensaios* é uma das possíveis fontes de inspiração para Shakespeare:

[...] sucede que classificamos de barbárie o que é alheio aos nossos costumes [...] Aqueles povos são selvagens como chamamos selvagens aos frutos que a natureza germina e espontaneamente produz. [...] E, todavia, em diversos frutos que se desenvolvem sem cultivo, o sabor e a delicadeza são excelentes ao gosto, comparando-os com os nossos (MONTAIGNE, 1980?, [p. 2]).

Montaigne nos faz lembrar que nosso Calibán interno merece ser reconhecido também pelo que cria selvagem e espontaneamente, pelo que é capaz de trazer de riquezas naturais para nossas vidas.

Em A tempestade (2014), Shakespeare parece pôr em evidência mais a monstruosidade do primitivo, a insubordinação que merece ser castigada, a transgressão imperdoável e indigna, que mantém o personagem Calibán sem absolvição até o final. Enquanto os nobres perversos, traidores, assassinos, conspiradores, cínicos, estes são expressamente perdoados, para Calibán não há indulto. No filme (A TEMPESTADE, 2010), o escravo caminha em direção à porta, hesitante, ainda temeroso, até que sai para a liberdade, mas deixa atrás de si o silêncio hostil de seu amo. No original, o último diálogo entre Próspero e Calibán se mantém no estatuto da servidão. Diz Próspero: "Como queres o meu perdão, trata de deixar minha gruta lindamente arrumada." E o servo: "Sim, farei isso; e serei sábio daqui em diante, e buscarei ser perdoado e cair em suas boas graças, senhor." E o amo, autoritário, lhe diz que "Vá de uma vez, embora daqui" (SHAKESPEARE, 2014, p. 112).

Podemos imaginar que prevaleceu a moral religiosa medieval que condena o pecado de Calibán como o mais pecaminoso de todos os outros: o bárbaro mostrou, livremente, o desejo sexual dirigido à Miranda, ansiando por sujar a pureza da virgem e perpetuar sua espécie – e esta é a única falha de Calibán apontada por Próspero ao longo de toda a história. De resto, as acusações são dirigidas à sua forma, à coisa escura estranha e monstruosa.

Mesmo Montaigne, o livre pensador, depois de seu longo capítulo em que faz loas aos nativos, descrevendo o canibalismo sem criticá-lo, termina ironicamente: "Em tudo o que aí fica dito não há nada de mau; o que há é que esta gente não usa calções" (MONTAIGNE, 1980?, [p. 7]).

A revolta de Próspero-Pai, com o assédio sofrido por Miranda, encaminha-nos, diretamente, para a questão edípica, pai e filha vivendo sozinhos durante anos e o monstruoso desejo sexual passeando por ali, solto, assustador.

A substituição do Pai pela Mãe, com a fantástica atriz Helen Mirren, ao mesmo tempo em que abriu novas perspectivas no sentido das relações objetais primevas, questões de feminilidade e transgeracionalidade, identificações, splitting entre mãe boa e má, ambivalências, além da representação da feitiçaria feminina, retirou do texto original a força da presença exclusiva de um Pai poderoso, ao longo do desenvolvimento psicossexual de uma filha. Penso que o conflito original edípico, ampliado pela ausência física da Mãe, Miranda, contando apenas com a presença da ausência da Mãe, ou seja, com a mãe fantasiada, penso que tal conflito foi substituído por ansiedades primárias vividas com a Mãe, fantasias de fusão e encarceramento, sem a presença de um Pai, o terceiro que rompe a díade.

Esta tentativa de feminilizar Próspero cai por terra em alguns momentos em que a história acaba por ficar sem sentido, como por exemplo, quando Miranda diz para Ferdinando que conhecera até ali apenas um homem. Ora, a qual homem se referia Miranda? Calibán? Este não era considerado homem.

Qual terá sido a pretensão de Julie Taymor? Ou não há pretensão alguma além de aproveitar o talento de Helen Mirren? Ou a própria atriz tinha o desejo de atuar o papel? Ou houve intuito de corrigir Shakespeare convocando uma mulher poderosa, matriarca, para se contrapor à figura da Miranda frágil, originalmente a única personagem feminina da peça, submissa à ordem patriarcal?

O fato é que a obra não pertence ao autor. Podemos compreendê-la e utilizá-la segundo nossos anseios e necessidades. Temos poder sobre ela. Exercemos tal poder e subjugamos a obra, mas sem o sadismo implícito no poder de Próspero sobre Calibán — como o colonizador e o colonizado, este traído pela credibilidade e ignorância das coisas do mundo dito civilizado. Sabe-se lá por que Calibán abriu os segredos de seu reino, doou sua riqueza e abriu mão de

sua língua/identidade. Estaria ele ansiando por substituir sua mãe Sycorax? Buscando um acolhimento?

O tema do poder se impõe na discussão sobre essa obra. Lembro-me de um comentário de Henfil quando, há anos, escrevendo sobre o poder, disse que queria sim o poder, mas aquele do verbo, aquele que diz eu posso, tu podes, ele pode e não o poder substantivo para ser exercido sobre os outros.

Ao lembrar-me deste comentário de Henfil, dirijo a atenção para um dos aspectos da questão: a potência em seu significado de poder. E o poder em seus dois sentidos: o sentido do substantivo — poderio, domínio — e o sentido do verbo — capacidade para algo — conjugável em todos os tempos, pessoas e gêneros. Próspero exerce seu poder sobre Calibán, e sobre os espíritos e forças da Natureza. Seu poder é, portanto, no sentido substantivo, de poderio e domínio. Jamais no sentido do verbo. É mais precisamente uma onipotência/onisciência cujo reverso é a impotência (COSTA, 2001; TUCHERMAN, 2001; TUCHERMAN, 2009).

No meu entender, impotência e seu oposto onipotência/onisciência são duas faces de uma mesma moeda, ambas definidas como poder substantivo — poder para ser exercido sobre os outros — ambas postas em ação em substituição à potência — poder do verbo. Assim, Próspero é caracterizado como destituído da capacidade de conjugar o verbo poder, de aceitar que todos podem, inclusive o estrangeiro. Em sua onipotência, torna-se um impotente emocional e lhe é impossível usar sua mente para pensar, perceber o diferente, aceitar a separação entre ele e o outro, para então juntar, fazendo uma síntese e criar algo novo. Se o indivíduo potente é aquele que, juntando, fertiliza e é fertilizado ao mesmo tempo em troca dinâmica, é também aquele que, aceitando e elaborando a separação, pode aceitar limites, ausências, faltas e os sentimentos amorosos e hostis decorrentes.

Penso que Próspero, ao fim, alcança a genuína potência quando, pensando suas emoções, se reconcilia não somente com seus desafetos, mas, principalmente, com seus limites. A partir de um momento decisivo na trama em que sua humanidade é convocada por Ariel, ele próprio, um espírito tomado pela compaixão, Próspero se emociona, empatiza com a dor do próximo, desce do Olimpo, onde se escondia em seu ódio – sempre doloroso afinal – e, abrindo mão da sedutora mas aprisionadora onipotência, aceita a própria finitude.

São muitas as polaridades mostradas nesta obra. Amor e ódio, vida e morte, criação e destruição, pudicícia e lascívia, impotência e onipotência, domínio e submissão. Sobre a questão do vínculo entre dominante e dominado, gostaria de dizer mais algumas palavras.

Desde tempos remotos, o homem vem entregando a alma ao diabo — em suas mais diversas feições — comprometendo-se a ser seu filho fidelíssimo em troca de favores. Como Ariel, que almeja a liberdade, há os que negociam em troca de riquezas, juventude, sabedoria. Ou em troca de acolhimento, de uma linhagem, de um sobrenome, o que talvez tenha sido o móvel inicial de Calibán. A carta de Cristoph Haizmann, ano de 1669, reproduzida por Freud em *Uma neurose demoníaca no século XVII* é ilustrativa: "Assino um compromisso com este Satã, de ser seu filho obrigado e, no nono ano, pertencer-lhe em corpo e alma" (FREUD, 1923, p. 104).

Da época supersticiosa, passando pela época hipocondríaca dos tempos freudianos, até a contemporaneidade narcísica, o demônio como substituto do Pai mudou. Para um excluído social, por exemplo – outra representação de Calibán – o demônio, a quem se entrega a alma, pode ser o dono do morro, o pai da favela. O mestre-demônio ocupa o espaço deixado vazio pelo Estado, atende ao anseio por um Pai e também por maternagem, por genitura e filiação, anseio por um nome e sobrenome que permitam o sentimento de existência e pertencimento, tanto quanto da ânsia de conhecimento. E o demônio-Pai ensina seus filhos a crescerem conhecendo tudo sobre drogas, armas, etc. Mas permanecem sabendo nada de si.

Refiro-me, então, aos incluídos e excluídos do saber. Aos cultos e analfabetos sobre si mesmos. Não existe um sem o outro. Não há cultos sem analfabetos, não há excluídos sem incluídos. Uma complementaridade bizarra mantém um equilíbrio que atende à necessidade da sociedade. Se e quando a balança pende perigosamente para um lado, o outro se atemoriza. Um insustentável desequilíbrio acabará por inverter o modelo: os excluídos serão aqueles que pensam, que representam a civilização. A menos que façamos um esforço hercúleo no sentido de diminuir as diferenças, de aproximar os polos, de facilitar o acesso aos recursos do pensamento ao maior número possível de indivíduos (TUCHERMAN, 2009).

O vínculo dominante/dominado é criado, facilmente, quando um sabe e o outro não, caso aquele que sabe cubra seu saber com um manto de mistério, um saber inalcançável para o "analfabeto", que não tem outro caminho que não o de depender do saber alheio. Bom exemplo é o diálogo entre Calibán, o ignorante e o bêbado Stéfano: "-Vós não caístes do céu?", pergunta o selvagem. "- Da Lua, isso eu te asseguro. Eu era o Homem da Lua, em priscas eras". "Nela eu avistava vossa pessoa. E por vós tenho adoração.", finaliza submisso o ignorante. (SHAKESPEARE, 2014, p. 60).

Penso que nós, psicanalistas, podemos e devemos colaborar para que diminua a diferença entre os que sabem e os que não sabem de si, distribuindo,

democraticamente, nosso saber, descendo de nosso olimpo, para que muitos possam se beneficiar dos conhecimentos psicanalíticos em seus cotidianos. Menos analfabetos, no que diz respeito à reflexão sobre os próprios sentimentos, poderia, no meu entender, encurtar fronteiras entre incluídos e excluídos do saber-de-si, do existir, o que permite a noção de possibilidades e limites, de direitos e deveres, bases da cidadania e da civilização.

Cito Freud (1933[1932]) em sua carta a Einstein, *Por que a guerra?*: "Tudo o que estimula o crescimento da civilização trabalha simultaneamente contra a guerra" (p. 259). Temos aí o nosso desafio.

Shakespeare se inspirou em Ovídio para compor a mitologia de sua obra. Os últimos versos do grande poema de Ovídio, *As metamorfoses* (2006 apud SILVÉRIO, 2014, p. 5), caberia melhor para Shakespeare do que a fala de Próspero, com a qual iniciei este texto:

Terminei obra que nem a ira de Júpiter, nem o fogo ou o ferro ou a voraz velhice abolirão.

Que chegue a hora decisiva para o meu corpo apenas, e encerre o espaço dos meus dias:

E que a melhor parte de mim eleve muito acima dos mais altos astros, perene,

E que nosso nome seja indelével,

e que onde quer que se abra a potência de Roma sobre as terras dominadas

eu seja lido pelo povo, e que de fama através dos séculos, segundo os presságios dos poetas, eu viva.

Junho/2016

Sônia Eva Tucherman

soniaeva@globo.com Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

A TEMPESTADE. Direção: Julie Taymor. [s.l]: Touchstone Pictures, 2010. 1 DVD (110 min). Baseado na peça "The tempest" de William Shakespeare.

BUARQUE, Chico. O que será (À flor da terra). In: _____. *Meus caros amigos*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1976. 1 CD. Faixa 1.

COSTA, Norma M. F. da; TUCHERMAN, Sonia Eva. Reflexiones acerca de potencia y calidez. *Revista Chilena de Psicoanálisis*, Santiago, v. 18, n. 2, p. 175-180, 2001.

FREUD, Sigmund (1920). *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 17-179. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

_____ (1923). Uma neurose demoníaca do século XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 91-133. (ESB, 19).

_____ (1933[1932]). *Por que a guerra?* Carta de Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 245-259. (ESB, 22).

MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. In:_____. *Ensaios*. Cap.31, livro 1. Tradução J. Brito Broca e Wilson Lousada. [S.l.: 1980?]. Disponível em: http://www.consciencia.org/dos_canibais_montaigne.shtml. Acesso em: 10 mai. 2017.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: L&PM, 2004.

SILVÉRIO, Joana Prada. *A metamorfose seniana*: poesia e crítica na obra de Jorge de Sena. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, SP. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99176/silverio_jp_me_arafcl.pdf?sequence=1>.

TUCHERMAN, Sonia Eva. Impotência do pensamento. *Reverie*: revista de psicanálise, Fortaleza, v. 2, n. 1, p. 111-118, 2009.

Tragédia grega, tragédia moderna: Lady Macbeth e Medeia

Jô Gondar*

Macbeth: a peça, o filme

Macbeth é uma das quatro grandes tragédias shakespearianas, seguindo-se a Hamlet, Othelo e Rei Lear. Entre as quatro, é a que faz o mergulho mais profundo na maldade humana. Mostra o tipo de furor, de violência e de impulsos criminosos presentes no inconsciente de cada um de nós. Tanto na linguagem como na ação, o drama é cheio de tumultos e tempestades, de som e de fúria. Esta última expressão, título de uma obra de Faulkner, é retirada de uma fala de Macbeth: "A vida é uma estória cheia de som e de fúria, contada por um idiota e vazia de sentido". (SHAKESPEARE, 1608/1994). É a peça mais violenta e mais curta de Shakespeare. Ela nos assusta na medida em que, ao nos identificarmos com o personagem principal, nos tornamos assassinos, ladrões violentos, usurpadores. Daí, talvez, a ideia de maldição que cerca a obra. A praga existe desde 1611, quando um ator morreu esfaqueado no palco por um punhal de verdade. Desde então, sempre que é encenada, acredita-se que algo muito ruim pode ocorrer nos bastidores. Por este motivo, no mundo teatral evita-se mencionar o título da obra em voz alta, preferindo-se chamá-la de "aquela peça escocesa".

Macbeth ganhou diversas adaptações para o cinema. No Ciclo Shakespeare, promovido pela SPCRJ e pelo CPRJ, assistimos a versão de Orson Welles, de 1948. Welles dirigiu a película com orçamento mínimo, realizando toda a

^{*} Membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro, doutora em Psicologia Clínica, professora titular do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO, autora, entre outros livros, de *Com Ferenczi. Clínica, Subjetivação, Política* (com Eliana Schueler Reis, Ed. 7 Letras, 2017).

filmagem em 23 dias (SANTIAGO, 2014). É um filme esteticamente cru. O castelo de Macbeth é transformado numa gruta reluzente feita de papel *marché*, os figurinos são alugados e os cenários são tomados de empréstimo dos filmes de faroeste. A despeito disso, a fita de Welles é considerada a mais bela transposição da peça para o cinema. A crueza dos cenários faz sobressair não apenas o texto, mas também as expressões faciais, que o diretor explora como ninguém. O recurso da voz em *off* é utilizado em vários trechos nos quais o personagem, de acordo com a peça, deveria falar. Welles transforma, desse modo, cenas faladas em cenas mudas; tudo isso para que a emissão da palavra não deforme o rosto e a expressão dos sentimentos possa ser melhor captada nos traços: a ambição, a dúvida, o medo. No filme, o rei Macbeth – interpretado pelo próprio Welles – é um personagem com as inseguranças próprias do humano, enquanto que o poder maléfico das mulheres é realçado: tanto as bruxas como Lady Macbeth são as responsáveis pela danação do herói.

Neste artigo, gostaria de destacar o modo de funcionamento subjetivo que a peça põe em jogo. Para isso, vou recorrer a uma comparação literária entre a tragédia grega e a tragédia moderna. Se levamos em conta que, em todas as épocas e em todos os lugares, a literatura expressa modos de ser, modos de funcionar subjetivamente, a comparação entre esses dois momentos trágicos ajuda a esclarecer a mudança ou a manutenção de determinados traços ou temporalidades subjetivas. O propósito desse exercício de comparação literária é o de discutir a atualidade – isto é, ao nosso próprio momento trágico – para repensar nosso modo de lidar com as transformações subjetivas contemporâneas. A comparação vai focalizar dois aspectos: uma, referente ao problema da elaboração e da passagem ao ato; outra relativa ao feminino. Com relação a este último aspecto, pretendo ressaltar, na peça e no filme, a personagem de Lady Macbeth. Cogitando formas diferentes de ser mulher, contraponho Lady Macbeth a outra heroína trágica, determinada e cruel, mas que pertence ao mundo grego: Medeia, personagem da tragédia de Eurípides.

Gregos e modernos: a elaboração e o ato

Em "Shakespeare a invenção do humano" (2000), o crítico literário Harold Bloom afirma que a subjetividade, da maneira como a entendemos atualmente, é uma invenção de Shakespeare. O que ele quer dizer com isso?

Antes de Shakespeare, os personagens literários e os heróis de tragédias não se desenvolviam no decorrer da trama; eles se revelavam de saída, através de

traços bem definidos. Esses heróis não apresentam uma multiplicidade de camadas como têm os personagens de Shakespeare e como tem o homem moderno. Eles não sofrem mudanças interiores, não se transformam a partir da relação consigo próprios, nem se preocupam com autoconhecimento ou autorreflexão. E, principalmente, não conversam consigo mesmo. Trata-se de personagens que não se entreouvem, como diz Bloom (2000). O que Shakespeare traz de novo é o monólogo interior desprendido de encadeamento lógico – e sem isso não poderia haver associação livre, por exemplo. Hamlet seria, segundo Bloom (2000), o principal entreouvinte da literatura. É importante fazer menção a Hamlet, na medida em que Macbeth surge, na obra shakespeariana, como seu contraponto: enquanto o príncipe da Dinamarca se entreouve – e, ao fazê-lo, adia seus gestos – Macbeth age diretamente, na ausência deste intervalo.

Entreouvir-se põe em jogo uma forma determinada de relação com o tempo e consigo mesmo; isso aparece claramente no detalhe de uma cena de Hamlet. Depois de encontrar o fantasma do pai, Hamlet entra em cena com um livro na mão. Shakespeare raramente fazia marcações em cena, porém essa aparece desde as primeiras edições: "Hamlet entra lendo um livro". O crítico argentino Ricardo Piglia (2006) chama a atenção para esta marcação, escrita em 1599: o que quer dizer ler naquele contexto, naquela época, naquela corte? O que significa buscar o livro ao invés do oráculo, como faziam os gregos? O oráculo das tragédias antigas trazia a voz dos deuses, implicando a tradição, as crenças da comunidade; já o livro envolve uma experiência de isolamento e solidão (PIGLIA, 2006). É outro tipo de subjetividade que se inaugura aqui, muito bem captada e expressa por Shakespeare. Um novo modo de pensar oposto à certeza do oráculo e à rapidez do ato. Ele instaura uma nova subjetividade e outra forma de lidar com o tempo e a ação: o livro traz a incerteza da intepretação, das múltiplas possibilidades de sentido que estão implícitas no ato de ler (PIGLIA, 2006). O que está em jogo é a interioridade, a hesitação, o intervalo de elaboração entre o impulso e o ato.

Em Hamlet, esse tempo leva ao adiamento da ação. Em Macbeth é o contrário: basta que o sujeito sinta uma ambição, um impulso, uma vontade e já realiza o crime que sacia a ambição – que, aliás, não se vê nunca saciada. Victor Hugo dizia que Macbeth não era a tragédia da ambição ou do desejo de poder. Era a tragédia da fome. "Que fome? A fome do monstro sempre possível no homem. Certas almas têm dentes. Não despertem sua fome. Morder a maçã, isso é terrível" (apud GREEN, 1994, p. 170). Em termos psicanalíticos, diríamos que se trata da tragédia da voracidade, da compulsão e da passagem ao ato. Em relação ao tempo de elaboração, Macbeth é uma espécie de contra-Hamlet, sua

fotografia em negativo. Hamlet rumina antes do ato, Lady Macbeth depois. Escreve Jorge Luis Borges: "Ao contrário de Hamlet, que é a tragédia de um pensativo num mundo violento, o som e a fúria de Macbeth parecem se esquivar à análise" (BORGES, 1985, p. 172). Antes da ação, Hamlet traz o pensamento. Já o casal Macbeth traz, primeiramente, o som e a fúria. O pensamento vem depois – como culpa. Hamlet é a inauguração de um tipo de subjetividade, porém Macbeth é justamente a passagem entre dois mundos: não somente entre o universo subjetivo antigo e o moderno, mas também entre a feitiçaria e o cristianismo, a passagem ao ato e a elaboração.

Ora, a elaboração, do ponto de vista dos modos temporais de Lacan, insere na subjetividade um tempo para compreender (LACAN, 1945/1998). É deste modo que se modula a subjetividade moderna: instante de olhar, tempo para compreender, momento de concluir. Foi baseado nesse esquema que Lacan inventou o corte das sessões e a interpretação com função de corte. Para evitar que um paciente pudesse postergar infinitamente o tempo para compreender, por medo do momento de concluir, Lacan propôs o corte e o encurtamento das sessões; a ideia era provocar o sujeito, apressando o período de hesitação e precipitando o momento de concluir.

Todavia, esse esquema temporal tão propagandeado no meio psicanalítico, nas últimas décadas do século XX, foi perdendo o protagonismo, nos últimos anos. Um dos motivos é que a função da pressa, valorizada através das três modulações do tempo, deixou de ter uma função contestadora, passando a fazer parte do establishment. Outro é porque, com o achatamento temporal da atualidade, tornou-se cada vez mais frequente um tipo de paciente que apresenta, justamente, um encurtamento do intervalo de elaboração. Os compulsivos, os pacientes psicossomáticos, os que sofrem de pânico, só para dar alguns exemplos, são sujeitos que vão do instante de ver para o momento de concluir, sem passar pelo tempo para compreender, ou passando muito rapidamente por ele. Nesse caso, o encurtamento das sessões ou mesmo a intepretação como corte perdem o seu valor operatório. Hoje, não lidamos apenas com sujeitos que sofrem dos percalços da elaboração, mas também com aqueles que respondem a um excesso de estimulação por atuações ou passagens ao ato.

Contudo, se postularmos que o tempo para compreender é necessário ao "bom" funcionamento subjetivo, os sujeitos que não o apresentam – ou que o apresentam de maneira encurtada – passam a ser vistos como deficitários. Segundo essa perspectiva, os sujeitos contemporâneos seriam descritos como pobres em sua capacidade de elaboração, ou seja, como indivíduos concretos, imediatistas, pouco afeitos a um tempo para compreender. Fica subentendido,

desse modo, que o tempo para compreender é parte essencial de um processo de subjetivação; sua ausência ou seu encurtamento produziriam uma subjetividade mais pobre e/ou mais comprometida. Nesse caso, o intervalo de elaboração, entendido como capacidade de estabelecer ligação entre as representações, seria tido como parte integrante e essencial de um modelo universal de subjetividade. É esse modelo que, segundo Bloom, surge nas tragédias de Shakespeare: um tempo para entreouvir-se, no qual o sujeito lida consigo mesmo. Mas, seria esse modelo realmente universal?

Vejamos como isso se dá no mundo grego. Aristóteles afirma que a tragédia grega é a imitação de uma ação. Representa personagens em ação, indivíduos em situação de agir. Porém, esses indivíduos não podem ser considerados inteiramente responsáveis de seus atos; não porque exista o inconsciente, e sim porque existem os deuses. Segundo Jean-Pierre Vernant, "a tragédia faz aparecer, atrás dos homens, os deuses agindo, desde o início até o fim do drama, para levar cada coisa a seu termo" (VERNANT, 1999, p. 52). O homem grego pode até cometer delitos objetivos, porém não tem responsabilidade subjetiva por seus atos.

Erich Auerbach, crítico literário alemão, mostra que, na literatura grega, os pensamentos e sentimentos dos personagens se manifestam, claramente e sem reservas, em seus discursos e gestos; esses pensamentos e sentimentos não sofrem um desenvolvimento no decorrer da trama, como em Shakespeare. O modo de ser de cada um fica estabelecido de maneira inequívoca (AUERBACH, 1971).

Não existe, nesses personagens, um processo subjetivo-perspectivista, uma subjetividade em diversos planos ou uma subjetividade com um primeiro e um segundo planos; os gregos só conhecem o primeiro plano, um plano iluminado e objetivo. Para descrever o universo subjetivo, a literatura grega não recorre ao claro/escuro nem à ideia de profundidade. É que para os gregos não existem divisões ou camadas distintas em cada homem. Mesmo nos personagens que aparecem como mais complexos, escreve Auerbach (1971), o que ocorre é uma sucessão de estados de alma, uma oscilação das paixões; contudo, estas paixões ou estados jamais aparecem ao mesmo tempo, criando conflitos. O homem grego não tem uma psiquê conflituosa; ele é inteiro em cada momento. Seu mundo é reto. Pode haver castigo ou punição divina, mas não há elaboração subjetiva, no sentido que damos a essa expressão.

Os deuses que dirigem o destino dos homens estão mortos na modernidade. Por este motivo, o indivíduo não consulta mais o oráculo para conhecer o que os desígnios divinos lhe reservaram. Ele lê um livro, em experiência de meditação e isolamento. Os homens causam o que lhes acontece, o que faz com

que o cerne da tragédia moderna seja uma luta do sujeito consigo mesmo. Nesse sentido, ela envolve um tempo para compreender como tempo de elaboração psíquica.

Este tempo, como podemos ver, não faz parte dos modos de subjetivação de todas as épocas ou de todas as sociedades. Ele não existe no mundo grego. Ao seguirmos a leitura de Harold Bloom e Ricardo Piglia sobre Hamlet, percebemos que aquilo que chamamos de intervalo de elaboração teve uma data de nascimento. Surgiu com a modernidade e Shakespeare foi quem melhor o expressou. Podemos, então, supor que esse intervalo entre o instante de ver e o momento de concluir não é universal, pertencendo a um modo histórico de subjetivar-se.

Dissemos, então, que Macbeth é uma obra que trata da passagem entre dois mundos, antigo e o moderno, passagem ao ato e elaboração. Entre as quatro grandes tragédias escritas por Shakespeare, Macbeth é a que apresenta a estrutura mais próxima da tragédia grega. É a única que comporta uma profecia. De fato, as bruxas funcionam como uma espécie de oráculo, profetizando o futuro. Porém, aqui aparece, novamente, a transição entre dois mundos, já que a peça promove uma junção de elementos que pertencem a ambos: enquanto na tragédia grega o herói tenta fugir de um destino já traçado, na tragédia de Shakespeare o destino é algo a ser perseguido. As bruxas não são exatamente deusas do destino. Elas só brincam de ser, provocando o mal através do estímulo da ambição desenfreada dos homens. Desse modo, a destruição não provém dos deuses, mas dos próprios desejos ocultos dos homens que as bruxas revelam. Macbeth decide o seu destino; contudo, é instigado a agir pelo poder maléfico das mulheres – as bruxas e a rainha. Entramos aqui em outra possibilidade de abordagem da peça: através da questão do feminino e do masculino, ressaltada por sua co-protagonista, Lady Macbeth.

Freud e Lady Macbeth

Freud, que gostava de investigar o funcionamento psíquico dos reis e príncipes – Hamlet, Rei Lear, e mesmo Édipo-Rei –, interessa-se nessa tragédia pela rainha. O que lhe atrai na personagem não é sua ânsia de poder e nem o modo como manipula o marido. Freud quer investigar porque ela sucumbe: o que a leva, depois de conseguir o seu intento, à loucura e ao suicídio? É essa a questão trabalhada por ele num texto de 1916, "Alguns tipos de caráter encontrados no tratamento analítico". Lady Macbeth é o exemplo analisado em um

dos tipos de caráter: "Os arruinados pelo êxito" (Também traduzido como "Os que fracassam ao triunfar").

Façamos aqui um pequeno resumo das ações e falas da personagem. Lady Macbeth é co-protagonista, porém permanece pouco tempo na peça original; entra na quinta cena do primeiro ato e sai depois da quarta cena do terceiro ato. Só reaparece no início do quinto ato, já mostrando sinais de loucura. Podemos dividir sua participação em dois momentos: um período de ascensão, quando ela trabalha ativamente para atingir seu objetivo; e um período de decadência, logo após o assassinato do rei, que culmina em seu suicídio. Trata-se de um casal solidário na passagem ao ato.

Desde o início, ela mostra, claramente, não ser uma mulher passiva ou submissa à vontade do marido. Sua primeira aparição é quando recebe a carta de Macbeth contando do vaticínio das três bruxas. Lady Macbeth tem medo de que esse vaticínio não se cumpra. Considera o marido muito fraco para isso; sua bondade excessiva faria obstáculo ao projeto. "Mas não confio em tua natureza. Está totalmente cheia do leite da ternura humana para que possa escolher o caminho mais curto" (ato I, cena V, p. 130). Tomar o caminho mais curto (no original, to catch the nearest way) é a fórmula chave da tragédia (GREEN, 1994). É o caminho da passagem ao ato. Este ato precisa ser realizado, mas talvez Macbeth não seja bastante homem para efetivá-lo. A esposa sente, então, que precisa intervir - pois não hesita em tomar o caminho mais curto, caminho que, para ela, se esgota com a ação, como se esta não produzisse consequências. Acredita que para agir sem medir efeitos teria que ser mais masculina do que o marido. Pede, então, aos espíritos do mal que lhe retirem sua feminilidade para que, desse modo, o crime possa ser executado: "Acorrei, espíritos que velais sobre os pensamentos mortais! Trocai-me de sexo [no original, unsex me] e, dos pés à cabeça, enchei-me, fazei que transborde da mais implacável crueldade!" (ato I, cena V, p. 131). Unsex me não significa exatamente "troque meu sexo"; a expressão estaria mais próxima de "retire meu sexo". Lady Macbeth quer tornar-se uma mulher/homem ou um ser sem sexo (sem incompletude), colocando sua vida em função de um único objetivo. Não querendo se submeter ao papel feminino, ela exalta a masculinidade.

De fato, este é um dos aspectos da semelhança entre Lady Macbeth e a Rainha Elizabeth I, que teria inspirado Shakespeare a compor a personagem. Em 1601, ao pronunciar no Parlamento seu Golden Speech, Elizabeth pergunta: "Devo atribuir algo a mim e à minha fragilidade sexual? Nesse caso, eu não seria digna de viver". (TUDORBRASIL, 2015). Anos depois, ao discursar para as tropas que lutariam contra a Armada Espanhola, afirma: "Eu tenho o corpo

frágil e fraco de uma mulher, mas tenho o coração e o estômago de um rei" (TU-DORBRASIL, 2015).

Na peça, é Lady Macbeth quem assume a liderança do projeto, decidindo pelo assassinato do rei Duncan; é ela quem explica a Macbeth como ele deve se portar socialmente para esconder suas intenções, quem convence Macbeth a agir quando ele titubeia e quem o espicaça, colocando em dúvida sua masculinidade: "Se tivesses a ousadia de fazer isso, serias então um homem; e mais do que homem serias, se a mais te atrevesses". (ato I, cena VII, p. 135). Também se mostra maquiavélica e cruel, dizendo que mataria o próprio filho para conseguir seu intento: "Já amamentei e conheço como é agradável amar o terno ser que em mim mama. Pois bem, no momento em que estivesse sorrindo para meu rosto, teria eu arrancado o bico de meu peito de suas gengivas sem dentes e ter-lhe-ia feito saltar o crânio, se o tivesse jurado como assim juraste..." (ato I, cena VII, p. 135). Por essa passagem, vê-se que Lady Macbeth já foi mãe, mas não possui descendência. A peça não explica o que houve, se o bebê morreu, ou se foi de um casamento anterior... De qualquer modo, Macbeth a vê como uma fortaleza fálica e lhe pede: "Só dês ao mundo filhos homens, pois de tua têmpera indomável só poderão sair machos!" (ato I, cena VII, p. 135). Mostra-se fascinado pela crueldade da mulher, interpretando essa crueldade – assim como ela também o faz – como virilidade. O rei acredita que essa virilidade deveria ser transmitida à sua progenitura, como prolongamento da sua própria, que lhe parece insuficiente.

Para Lady Macbeth não há diferença e, portanto, não há intervalo entre vontade e ato. Neste aspecto, ela se apresenta como o oposto de Hamlet: não pensa nas consequências dos atos, não interpõe entre a vontade e o ato nenhum trabalho de elaboração. Por isso mesmo, é ela quem lidera e ordena as ações, quem mostra coragem, quem põe drogas nas bebidas dos camareiros do rei, quem avisa que o caminho para o assassinato está livre e, finalmente, quem se excita com este ato: "Aquilo que os embriagou, deu-me audácia. Aquilo que os apagou, conseguiu inflamar-me!" (ato II cena II, p. 138). Também se mostra confiante quando o marido retorna apavorado após o assassinato, segurando ainda os punhais do crime. "Vontade fraca! Dá-me as adagas!" (ato I, cena II, p. 140). É neste momento que Lady Macbeth suja as mãos de sangue. Afirma que ela mesma teria praticado o assassinato, se o rei não lembrasse tanto seu próprio pai: "Eu mesma teria feito tudo, se ele não se parecesse com meu pai adormecido." (ato II, cena II, p. 138).

Depois que se descobre o cadáver do rei Duncan, começa a decadência de Lady Macbeth. É o *turning point* da peça. Na cena seguinte, já como rainha da Escócia, não parece uma mulher feliz. A impressão é de que, após ter

sacrificado tanto, até mesmo sua feminilidade, não obteve grande coisa: "Nada se ganha, ao contrário, tudo se perde, quando nosso desejo se realiza sem satisfazer-nos. Mais vale ser a vítima do que viver com o crime numa alegria cheia de inquietudes!" (ato III, cena II, p. 152). Além disso, não pode mais ajudar o marido. Começa, então, seu declínio. Há um período de oscilação entre a ascensão e a queda da personagem, quando ainda critica o rei por se sentir culpado: "O que está feito, está feito" (ato III, cena II, p. 152). E também ao contornar a situação no banquete, quando Macbeth se assusta com o fantasma de Banquo; mais uma vez, ela destitui a masculinidade do marido: "És homem? (...) Que tolice mais insensata! Tudo não passa de uma visão criada pelo teu medo (...) esses sobressaltos e estremecimentos ficariam muito bem numa história de comadres, com a aprovação da avó (...) É uma vergonha!" (ato III, cena IV, p. 157) e ainda: "A loucura carregou completamente o homem? (...) Mas que vergonha!" (ato III, cena IV, p. 158).

A partir daí há uma inversão. O marido cresce, ganha mais autonomia e Lady Macbeth sai de cena. Vários comentadores da peça – inclusive Freud – salientam a troca, sinal da complementaridade do casal. Shakespeare cria um par contrastado, como se estivesse dividindo um personagem em dois, compondo um duo que se completa para formar uma unidade. Assim, Macbeth é condenado a não dormir, mas é a Lady que fica sonâmbula; é Macbeth que tem alucinações no banquete, mas é ela quem enlouquece; é ele quem se perturba com as mãos sujas de sangue, após cometer o crime, mas é ela quem lava as mãos compulsivamente, depois. Assim, quando um está forte, o outro está destituído e vice-versa. O *turning point* de todos esses movimentos é o assassinato do rei, ou seja, a passagem ao ato.

Ela que era impávida, constante, desprovida de culpabilidade, subitamente perde a pose, tornando-se consumida pelo remorso. Tudo retorna, todo o passado, numa ruminação compulsiva. Reaparece sonâmbula, observada pelo médico e pela camareira: esfrega as mãos compulsivamente, revive restos de cenas e de diálogos do dia do crime. Nesse momento, já tomada pela loucura, pronuncia o monólogo que se tornou famoso: "Sai, mancha maldita! Sai, estou dizendo! (...) Há aqui sempre um cheiro de sangue!... Todos os perfumes da Arábia não purificariam esta pequena mão". E logo em seguida: "Para a cama! Para a cama! Estão batendo na porta. Vem, vem, vem, dá-me tua mão. O que está feito não pode ser desfeito. Para a cama! Para a cama!" (ato V, cena I, p. 180). São suas últimas palavras.

Como é que o declínio de Lady Macbeth é explicado por Freud? Ele usa a personagem como exemplo dos que fracassam no triunfar, isto é, dos que ado-

ecem quando um desejo muito ansiado se realiza, não podendo usufruir dessa conquista. O texto é de 1916 e Freud ainda não havia postulado a segunda tópica. Mas podemos reler, a partir dela, o próprio texto freudiano, supondo que existem imposições do superego que impedem o usufruto da conquista, desencadeando a ruína no êxito.

No início da trama, Lady Macbeth não apresenta nenhum conflito subjetivo e se mostra muito disposta a agir para conseguir o que almeja, vencendo os escrúpulos do marido. Freud aponta dois problemas no intento. O primeiro é uma contradição: ao se dessexuar, ela não leva em conta que a feminilidade seria fundamental para a perpetuação da linhagem real. O segundo é seu titubeio o ver o rei adormecido, pois ele lhe recorda seu pai.

No artigo de 1916, Freud analisa os três tipos de caráter a partir de uma lógica fálica, uma lógica da castração: o primeiro tipo são as exceções – e as mulheres são em geral colocadas nessa categoria –, sujeitos que foram injustamente tratados na infância e, devido a isso, sentem-se credores do mundo, como se a vida lhes devesse uma reparação. (No caso das mulheres, a amargura provém do fato de terem nascido mulheres e não homens). Creio que Winnicott ou Ferenczi leriam esses casos sob outra lente: a do fracasso ambiental. O segundo tipo de caráter, o da ruína no êxito, também é analisado sob essa mesma lógica. "Ela [Lady Macbeth] que parecia tão sem remorsos, parece ter sido abatida pelo remorso" (FREUD, 1916, p. 361). O que foi que quebrantou esse caráter, pergunta ele, "que parecia ter sido forjado do metal mais rijo?" (FREUD, 1916, p. 361). Freud não acha possível chegar a uma conclusão somente a partir dos elementos expostos na peça; decide então fazer uma abordagem histórico-literária para responder à pergunta.

Shakespeare teria escrito a peça de encomenda para o rei Jaime I, filho de Mary Stuart, cuja subida ao poder deu-se pelo fato de a rainha Elizabeth – que mandara decapitar sua mãe – não possuir descendência. A ascensão de Jaime I ao poder, escreve Freud, põe em jogo a maldição da esterilidade e as bênçãos da geração contínua. É nesse contraste que estaria baseada a tragédia de Shakespeare. Para Freud, Macbeth não é, simplesmente, uma tragédia sobre a ambição, mas uma tragédia sobre a relação pai e filhos. Macbeth não quer apenas ser rei, quer fundar uma dinastia. E a esterilidade da mulher o impede disso. "Creio que a doença de Lady Macbeth, a transformação de sua impiedade em penitência, poderia ser explicada diretamente como uma reação à sua infecundidade, pela qual ela se convence de sua impotência contra os ditames da natureza". (FREUD, 1916, p. 363). Unsex me: aquilo que ela acreditou ser um ganho de potência, teria sido, justamente, o ponto de sua der-

rocada. Ao buscar se dessexuar em função do assassinato, Lady Macbeth se esquece do seu papel na perpetuação da linhagem. Segundo Freud, sua infertilidade seria a causa da mudança de atitude da personagem. A infertilidade cairia como um castigo por tamanha pretensão: por querer deixar de ser mulher, não pôde proporcionar ao rei a linhagem necessária à manutenção do reinado. Contudo, Freud estaria aqui se baseando numa certa concepção de feminilidade que exige a maternidade como condição necessária: a mulher deve, necessariamente, ser mãe.

Harold Bloom faz alguns acréscimos a essa análise de Freud, apesar de elogiá-la. Acredita que Macbeth recorre a assassinatos porque sua performance sexual está comprometida. Bloom pensa que Freud não notou os comentários destituidores sucessivos que Lady Macbeth faz à sexualidade do marido.

Será que não devemos nos indagar se Macbeth recorre a assassinatos porque sua performance sexual está comprometida? Pode ser esse um dos elementos por trás do escárnio expresso por Lady Macbeth, como se a hombridade de Macbeth só pudesse ser recuperada com o assassinato de Duncan adormecido a quem Lady Macbeth não consegue matar porque o bom rei a faz lembrar o pai dormindo. (BLOOM, 2000, p. 645).

Bloom observa que há, neste enunciado de Lady Macbeth, uma sugestão de parricídio, o que maximizaria sua culpa e também explicaria sua impaciência com as indecisões do marido. No entanto, tão logo o marido assassina o rei, ele se torna rei e, portanto, ao mesmo tempo pai e marido. Bloom aceita o argumento freudiano da ausência de filhos, porém atribui essa ausência à impotência de Macbeth, e não à infertilidade da Lady. O domínio que ela exerce sobre o marido, expresso quando questiona sua hombridade e virilidade, teria sido causado pelas várias frustrações sofridas. Bloom cita: "ambição frustrada, maternidade frustrada e, talvez, prazer sexual frustrado" (BLOOM, 2000, p. 646). Sua loucura não seria derivada, apenas, da culpa pelo assassinato, mas consequência do afastamento sexual do marido, que a teria deixado em segundo plano depois do crime; daí sua sensação de fracassar ao triunfar. Porém, o mais interessante da análise de Bloom é sua ênfase no parricídio, capaz de conduzir à culpa pela realização incestuosa impossível, ideia que leva mais adiante a tese de Freud: a de que todos os casos de fracasso no êxito devem-se a 'crimes' edípicos cometidos na fantasia e não devidamente elaborados (FREUD, 1916).

Mais além do falo: Medeia

As duas interpretações – a de Freud e a de Bloom – são complementares. Entretanto, se inseríssemos uma pitada de Lacan na análise da personagem, as lentes de leitura ficariam um pouco diferentes. Pois Lacan critica a assimilação da feminilidade à maternidade. Afirma que o lugar da mãe é fálico por excelência (LACAN, 1957/1999). Nesse caso, o mais importante não é se Lady Macbeth é fértil ou infértil. O que merece ser assinalado é sua extrema falicidade. Diríamos, com Lacan, que Macbeth não é a tragédia dos filhos, mas a tragédia da ilusão do falo.

Não se trata apenas da mulher fálica, a histérica sedutora. De fato, a mulher sedutora é aquela que bajula o desejo de poder do homem e faz a ele uma promessa de gozo. Porém Lady Macbeth não é apenas uma mulher sedutora, aquela que desvia o homem do bom caminho. Não é uma Eva. As interpretações mais tradicionais, no entanto, defendem essa ideia, como a de Kenneth Muir (1951/1995): a tragédia de Macbeth poderia ser uma segunda Queda e Lady Macbeth uma segunda Eva.

Creio que podemos ir além deste tipo de interpretação. Além do mito de Eva, mulher fadada a corromper o homem – mulher que carrega nela a marca da corrupção oferecendo a ele o fruto proibido – existe outro mito importante sobre o feminino. É o das filhas de Pandora. Esta seria uma raça impura de fêmeas, geração funesta de mulheres que nasceria com poder sombrio. Este mito aproxima a mulher dos poderes da feiticeira, mais do que da sedutora que corrompe. Contudo, ele mantém a falicidade da figura feminina. No filme de Welles, o homem é uma vítima de dois poderes maléficos: o de Lady Macbeth e o das bruxas, as *Weird Sisters*.

Na verdade, a mulher destruidora do lar, ardilosa, a bruxa, a infanticida, a rainha poderosa, são todas variações de um mesmo tema. Trata-se do lugar reservado às mulheres que não se submetem à feminilidade cândida, passiva e maternal. Nesse sentido, Lady Macbeth é mais do que uma Eva. Sua função é substituir a ação sobrenatural das *Weird Sisters*. Ela não é apenas sedutora. É determinada, pragmática, é aquela que não mede as consequências dos atos, é o detonador que põe fogo no dispositivo e quer a plenitude pelo caminho mais curto. Anseia por um falo absoluto, imediato e impossível...

Para Jorge Luis Borges, "*Macbeth é o punhal implacável das parcas* [as bruxas] *e da rainha*" (BORGES, 1985, p. 34). Lady Macbeth recrimina o marido por não ser um punhal implacável o suficiente, pretendendo ser mais fálica do que ele (daí o pedido aos espíritos: *unsex me*). Alguém deve ter o falo absoluto.

Se um homem não é capaz disso, ela mesma vai tentar possuí-lo, mantendo a possibilidade de um poder sem furos, ainda que para isso tenha que se assexuar. Porém, o preço a pagar é a loucura. Ao realizar seu desejo de plenitude ela se vê, imaginariamente, sem sexo, e sem possiblidade de inscrever-se na ordem humana, na qual, como dizem as parcas na primeira cena do filme, "Fair is foul and foul is fair": o bem é o mal e o mal é o bem.

Se, na ordem fálica, a alternativa feminina se reduz a ter ou não o falo, a ordem distinta se abre através de outra personagem trágica: Medeia, de Eurípides. Aqui, podemos retomar o contraponto entre a tragédia antiga e tragédia moderna, já que Medeia foi escrita no século V A.C. A estória envolve uma esposa repudiada e estrangeira perseguida, rebelando-se contra a ordem do mundo que quer humilhá-la e submetê-la. Eurípides realça a decisão de uma mulher sobre sua vida, num mundo dominado pelos homens, atitude chocante mesmo para os gregos. Medeia tornou-se, nas palavras desse poeta, uma personagem apreciada na atualidade, tanto pelas feministas quanto por Lacan (simultaneidade curiosa, já que eles nem sempre se encontram do mesmo lado). Para Lacan, Medeia é exemplo de uma verdadeira mulher (LACAN, 1958), posicionada no lado feminino das fórmulas da sexuação.

Medeia era filha do rei da Cólquida e neta do Deus Sol. Era uma feiticeira, perita em todas as drogas. Seu pai era o dono do velocino de ouro, uma pele de carneiro que proporcionava grandes poderes a quem o possuísse. Com o objetivo de conquistar o velocino, Jasão chefia uma grande expedição – a expedição dos argonautas – a bordo do navio Argo. Medeia o auxilia na empreitada por amor, mesmo que isso lhe custe trair o pai e participar da morte do irmão. Após a conquista, o casal foge para Corinto, onde vive por dez anos e têm dois filhos. A vida segue tranquila até o momento em que o rei Creonte decide oferecer a mão de sua filha a Jasão, o que o tornaria rei.

A existência de Medeia, contudo, é um obstáculo ao plano. Creonte quer enviá-la para o exílio. Jasão diz à mulher que não pode perder a oportunidade de se casar com uma princesa, sendo Medeia apenas uma bárbara. "Se você se submeter às forças maiores do que você, posso um dia juntar as duas famílias e ter você como minha amante" (EURÍPIDES, 1962, p. 224). Jasão crê que não deve nada à Medeia. Recusa qualquer reconhecimento ao que ela é e ao que fez por ele. Considera-se quite com a mulher: graças a ele, Medeia teria se tornado uma grega, alguém importante, já que os estrangeiros na Grécia não tinham valor. Medeia lhe diz que ela também era uma princesa, que deixou seu próprio povo por ele, o ajudou e o salvou. "Eu sou a mãe de teus filhos. Para onde posso fugir se toda a Grécia odeia os bárbaros?" (idem, p. 225). O grande Jasão

se mostra, na verdade, um homem calculista e ingrato, para quem a mulher tornou-se apenas um entrave. O que ela experimenta nessa situação seria, em termos ferenczianos, da ordem de um desmentido ou descrédito.

Medeia recusa a submeter-se. Envia como presente para a noiva, filha de Creonte, um vestido envenenado, o que causa a morte dela própria e do pai, ao tentar acudir a princesa. Decide, além disso, realizar o gesto mais terrível: matar seus próprios filhos. Ao final da peça, Medeia aparece acima do palco com os corpos de seus filhos na carruagem do deus Sol. O coro finaliza dizendo que se cumpriu a vontade dos deuses. Medeia parte para a Ásia Menor, para a região cujos habitantes passaram, desde então, a usar o sobrenome Medes. Os deuses não a punem, ao contrário: a mulher que cometeu os mais terríveis assassinatos se tornou a mãe de um povo importante.

Para entender a peça é preciso levar em conta o contexto grego, tanto em relação às mulheres como em relação aos estrangeiros. Medeia é uma mulher bárbara. Na Grécia, os estrangeiros não são considerados cidadãos, nem tampouco as mulheres; estas apenas reproduzem os cidadãos. Medeia é duplamente excluída da cidadania, por ser mulher e por ser estrangeira. Nesse sentido, a tragédia de Eurípides é um questionamento violento da ordem grega: "De todos os poetas gregos, Eurípides foi o único que ultrapassou a misoginia popular e ousou dizer a atroz situação das mulheres" (DELCOURT-CURVES, 1962, p. 131). Medeia fala em nome das mulheres gregas, submetida às mesmas condições, porém, é como bárbara que ela realiza a denúncia. Sua condição, duplamente excluída, lhe dá uma liberdade de visão, de crítica e de linguagem que uma mulher grega não teria. Ora, Eurípides mostra que essa situação desenraizada também nos constitui; não exatamente como lado negro e sim como lado desencaixado. Essa condição não poderia ser reduzida ao aspecto feminino/ masculino: trata-se do direito à existência do bárbaro, do desterritorializado, ou, como os chamamos hoje, dos refugiados e dos precários.

Podemos, agora, comparar a atitude dessas duas personagens trágicas, Lady Macbeth e Medeia: ambas desestabilizam o território tradicional da mulher. Porém, Lady Macbeth desestabiliza o lugar feminino sem pôr em questão, muito ao contrário, a ordem masculina: ela valoriza a lógica fálica, pretendendo ser mais fálica do que o rei. Quer extirpar sua feminilidade para chegar ao poder a todo custo. A atitude de Medeia é diferente. Ela não quer o poder, não anseia pelo falo. Ao contrário, o que ela faz é implodir os papéis e as pretensões do universo fálico, do mundo dos homens. Seguindo Lacan, Jacques-Alain Miller afirma que Medeia é a verdadeira mulher: "Não se deve imitá-la, mas ela constitui o exemplo mais radical do que significa ser mulher mais além de ser

mãe." (MILLER, 2010, p. 8). E diz mais: "Pobres dos homens que não conseguirem reconhecer nas esposas as Medeias" (idem). Para Miller, ela se situa, radicalmente, do lado feminino das fórmulas da sexuação.

Em um pequeno livro intitulado "Lembra-te que sou Medeia" (2000), a filósofa francesa Isabelle Stengers apresenta um caminho de análise distinto do lacaniano. Nele, o ponto fundamental não é a posição masculina ou feminina da personagem e sim sua recusa em submeter-se às posições ditadas pela cultura. Medeia não quer se inserir na ordem e tampouco se coloca em oposição a ela: o que ela pretende é se libertar dos efeitos da ordem. Assim, embora se trate de uma tragédia grega, a heroína não cumpre um destino. Ideia semelhante é apresentada pela professora de literatura grega Claire Nancy: "Ela não segue seu destino, ela decide seu destino" (NANCY, 2002, p. 18). Mesmo sendo abandonada e traída, o que lhe importa não é da ordem dos ciúmes, da rivalidade ou do poder. Vingança seria uma palavra medíocre para designar seu ato. "É o sentido de sua vida que está em jogo, e não a posse de um Jasão" (STEN-GERS, 2000, p. 16). Jasão acreditou que seu poder fálico seria capaz de transformar a feiticeira em mulher submissa, a quem se pode enganar e abandonar. Jasão é castigado, Medeia fica sem castigo. Para Stengers, não se trata de uma tragédia de vingança porque Medeia não tenta restituir, de maneira medíocre, golpe por golpe, o que lhe foi feito. O que ela tenta é recriar um mundo diferente, em nada parecido com aquele no qual se viu em falta. Não tenta preenchê-lo e tampouco se comporta como vítima: o mundo que ela cria não convoca a piedade e nem o perdão.

Nessa perspectiva, não poderíamos situar Medeia em nenhuma posição sexuada. Medeia não é feminina nem masculina. Ela é, sobretudo, a estrangeira, a bárbara que resiste a ser alocada em qualquer lado. Recusando os quadros ditados pela cultura, ela seria a imagem do desenraizamento que atropela o projeto grego e, mais que isso, o projeto ocidental. Derrida afirma, a este respeito, que o projeto grego ocidental é falologocêntrico. Carlos Henrique Escobar desenvolve a ideia: "Na filosofia grega, o Logos lembra a tutela do falo no projeto da pólis. Já na tragédia, Medeia não é nem homem nem mulher, e seu crime não é uma agressão à vida, mas a tentativa de reinventá-la num outro registro." (STENGERS, 2000, p. 6). Ela se quer outra coisa que não é nem a mãe grega, nem a mulher de Jasão, nem a filha do rei. Ser Medeia não define uma natureza feminina, mas uma situação acidental, histórica e ambiental. Sua questão não é matar nem competir. Sua resistência não se faz por oposição e sim por recusa à sujeição, destruindo a arrogância fálica que pretende submetê-la.

Medeia aniquila as insígnias fálicas de Jasão – a mulher que ele ama e os filhos que garantem sua linhagem – mesmo ao preço de matar uma parte de si, seus filhos. O infanticídio é, nesse sentido, um sacrifício e seu combate implica a renúncia àquilo que ela tem de mais caro. De fato, a maternidade é o único modo concedido às mulheres, na Grécia, de ter um lugar, ou seja, de aceder à ordem simbólica da cidade. Medeia sacrifica este lugar: "Que aquele que se acha incapaz de assistir a meu sacrifício, faça o que achar melhor; minha mão não cederá" (EURÍPIDES, 1962, p. 229). Essa é uma forma, segundo Claire Nancy, de "se desprender violentamente da alienação", de transformar o pathos – a condição passiva das mulheres – em ethos, tornando-se autora de seu destino (NANCY, 2002, p. 24). Na tragédia, é o coro que enuncia, representando as mulheres de Corinto: "Não vejo a hora em que se louvará/ o nosso sexo e não mais pesará/ sobre as mulheres tão maldosa fama" (EURÍPIDES, 1962, p. 234). Diferentemente de Lady Macbeth, o gesto de Medeia não é um gesto fálico, mas um gesto de direito à existência.

Articulando e concluindo

Haveria alguma relação entre as duas linhas de abordagem que foram desenvolvidas neste artigo – o tema da elaboração e o tema do feminino? Sim, se os trazemos para as questões que assolam a clínica psicanalítica no contemporâneo e que não podem ser compreendidas sob a lógica da castração. Essa lógica comanda tanto as modalidades temporais formuladas por Lacan quanto a diferença sexual enquanto base da constituição psíquica. É sob a ótica da castração que o tempo para compreender e a organização fálica constituem a subjetividade moderna em seu modo de lidar com as diferenças.

Ora, talvez tenhamos que repensar maneiras de lidar e trabalhar com essas diferenças. Ao invés de enxergá-las definidas por fronteiras – como as que separam masculino e feminino, por exemplo – talvez possamos vê-las sob formas mais complexas e sutis, como as do espaço transicional, que envolve paradoxos e limiares. Mas, sobretudo, talvez tenhamos que rever nossa propensão a depreciar modalidades subjetivas que não se parecem com a nossa, considerando-as como deficitárias.

Se Shakespeare inventa o modo subjetivo que conhecemos, isso significa que a subjetividade à qual estamos habituados a nos referir é datada. E se ela teve um início, certamente terá um fim, provavelmente para que outras formas subjetivas sejam inauguradas ou prevaleçam. Ao que tudo indica, é deste período de transição que estamos participando como sujeitos e como analistas.

Há, infelizmente, uma tendência a julgarmos como pobres, superficiais e imediatistas os modos subjetivos que começam a prevalecer na atualidade. Esses novos sujeitos não são nem mesmo considerados como sujeitos, já que não são capazes de elaborar, simbolizar ou integrar. Os modos subjetivos "diferentes" passam a ser definidos por aquilo que eles não têm, como se essas formas novas fossem apenas subjetividades mal-acabadas, tendo ficado no meio do caminho, sem cumprir todos os passos necessários à sua constituição.

O perigo dessa perspectiva nostálgica é o de estabelecer uma clínica normativa, tentando conduzir pacientes que funcionam segundo outras referências subjetivas, ao modo que nós conhecemos e que na verdade nos espelha. Como se nosso objetivo fosse o de tornar nossos pacientes mais parecidos conosco. Não seria muita pretensão de nossa parte estabelecer como os sujeitos devem funcionar? Poderíamos, ao invés disso, reconhecer que um determinado mundo deixou de existir e que o contemporâneo oferece uma gama de possibilidades que não seremos capazes de perceber, enquanto não fizermos esse luto.

Meu objetivo, ao realizar um esboço de comparação literária foi o de trazer um contraponto entre um modo subjetivo moderno e um antigo, o grego. Não foi à toa que escolhi o grego: é que jamais diríamos que o homem grego ou a cultura grega são pobres. Sua ausência de tempo para compreender – ou de elaboração subjetiva, em nossos termos – não lhes proporcionou pouca capacidade criativa. Evidentemente, quando a subjetividade moderna entra em declínio, como está acontecendo, isso não significa que vamos voltar ao modo grego. O que tento frisar é que existem outras formas subjetivas que são tão dignas e tão problemáticas como a nossa, sem por isso serem menores. Quando acreditamos que nosso modelo de subjetividade é universal, diminuímos ou destituímos outras formas subjetivas que funcionam diferentemente: acreditamos que alguns são menos sujeitos, ou pré-sujeitos, ou sofrem de dessubjetivação. E desse modo terminamos por eleger sempre cidadãos de segunda classe.

Talvez as novas formas que começam a se impor, na atualidade, tenham a sua grandeza, porém estejamos ainda cegos para perceber o que elas trazem de interessante, de digno e criativo. É possível que tenhamos que desenvolver, na teoria, novas noções ou repensar as antigas – como a noção de elaboração, por exemplo. Para isso, talvez tenhamos que abandonar uma diferença nítida entre repetição e elaboração, como propôs Ferenczi (1930), para discernir, no próprio seio da repetição, processos singulares de elaboração; ou talvez tenhamos que descobrir de que maneiras, quando o psiquismo falha, o corpo começa a

pensar (FERENCZI, 1932). De qualquer modo, vamos precisar refinar a nossa percepção e a nossa sensibilidade clínica para nos tornarmos capazes de alcançar as novidades trazidas pelos sujeitos contemporâneos.

Agosto/2016

Jô Gondar jogondar@uol.com.br Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

AUERBACH, E. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BLOOM, H. Shakespeare: a invenção do humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BORGES, J. L. *Prólogos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

DELCOURT-CURVES, M. Notice sur Medée. In: EURÍPIDES. *Tragédies completes I*. Paris: Gallimard, 1962.

EURÍPIDES. *Tragédies completes I.* Paris: Gallimard, 1962.

FREUD, S. Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico (1916) In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1977, vol. XIV.

GREEN, A. O desligamento. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

LACAN, J. O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada (1945). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. Juventude de Gide ou a letra e o desejo (1958). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

______. O Seminário. Livro V: *As formações do inconsciente* (1957). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MILLER, J. A. Mulheres e semblantes II. In: *Opção lacaniana*, ano 1, n. 1. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, 2010.

MUIR, K. Macbeth. London: Shakespeare Arden, 1995.

NANCY, C. A invenção de Medeia. In: *Folhetim*. Teatro do Pequeno Gesto, n. 12. Rio de Janeiro, jan-mar 2002.

PIGLIA, R. O último leitor. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

SANTIAGO, L. *Crítica*. Macbeth (1948). Disponível em: <www.planocritico.com/critica-macbeth-1948/> Acesso em: 11 mar. 2017.

SHAKESPEARE, W. Macbeth. In: *Tragédias*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

STENGERS, I. *Lembra-te que sou Medeia*. Prefácio de Carlos Henrique Escobar. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

TUDORBRASIL. *Elizabeth I*. Disponível em: http://tudorbrasil.com Acesso em: 23 abr. 2017.

VERNANT, J-P; NAQUET, P. V. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

Macbeth de Orson Welles

Paulo Cesar Junqueira*

Quando eu era pequeno, quando tinha mais ou menos uns treze anos de idade, vi por uma porta entreaberta uma pequena cena, rápida em sua banalidade, mas que me marcou deveras. Estavam no corredor do apartamento em que morávamos meu pai, minha mãe e meu irmão. Eu também estava ali por perto, podia vê-los e escutá-los, mas eles não me viam. Vamos direto à cena: meu pai, com as duas mãos espalmadas segurava o rosto de meu irmão, dois anos mais novo do que eu e, olhando-o embevecido, vira-se para minha mãe e diz satisfeito: "– Este é o filho mais bonito que nós temos". Eu escutei perfeitamente bem: "– Este é o filho mais bonito que nós temos". O meu irmão mais novo! Aquele que veio depois de mim, substituiu-me no posto de mais novo e ainda me fez o favor de vir mais bonito do que eu. "– O filho mais bonito que nós temos", foi o que ele disse, meu pai.

A partir daí, eu tinha dois caminhos a seguir: tornar-me um *Macbeth!* Ou vir a ser psicanalista.

Com aquela cara que vocês viram de Orson Welles de olhos estatelados, cambaleante, como que meio bêbado, fui andando para o meu quarto, deitei-me na cama e, parvo, invoquei as bruxas. O céu tornou-se escuro, de chumbo, soturno; raios iluminaram as janelas, a trovoada ensurdeceu a cidade, árvores foram arrancadas, o ar pesado em torvelinhos arrastou todos os móveis, projetando-os para longe, os canos explodiram nas paredes e eles foram arrastados numa enxurrada de lama, cobras, sapos e detritos, que voavam por todos os lados, arrancando cabeças, fazendo a terra se abrir e engolir toda aquela massa cinzenta de misturas ferventes de fel e ódio. Pai, mãe e irmão. Não era eu o

^{*} Psicanalista, membro efetivo e supervisor da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro – SPCRJ.

escolhido, não era eu o herdeiro! Eu, que tudo fiz; eu, que tantas vezes me curvei; eu, que fingi que vassalava; eu que honrei, que fiz todas as reverências, que fui à guerra; não era eu o preferido, o mais bonito. O diabo, agora, era meu parceiro! A vingança a minha irmã e o assassínio a minha meta. Tendo assim conhecido as profundezas do inferno, e diante da visão de minhas próprias entranhas, que se contorciam à frente de meus olhos bem cerrados, tomei num átimo minha decisão: Serei psicanalista!

Certamente, devido a séculos de separação entre ele mesmo e o advento freudiano, esta não foi uma possibilidade para Macbeth, o original, o arquetípico, aquele que, assim como Édipo, viveu nas trevas das suas emoções, no anseio de suas frustrações, na imediatez da passagem ao ato, na carne viva do ódio, do despeito, dos ciúmes. Se Édipo encarna o ódio ao pai, rival no amor da mãe, o que o leva ao mesmo assassinato, Macbeth mata por ressentimento, por não ter sido amado o suficiente, por não ter sido o escolhido. Sua questão não passa por uma mãe geradora de desejos lascivos e possessivos, tal como em Hamlet, mas por um pai que se o tivesse reconhecido, devidamente, teria lhe transmitido aquilo que traria a força, a segurança e com elas a acalmia da certeza da valoração, a alegria da autoestima, da trégua, da fraternidade e do companheirismo.

Antes de assistir a este filme de Orson Welles, adquiri uma edição da peça de Shakespeare com tradução de Beatriz Viégas-Faria. Só depois desta leitura, vi o filme e vi também outras versões para o cinema, sendo uma dirigida por Romain Polansky e outra por Justin Kurzel, esta com Michael Fassbender e Marion Cotillard nos papéis principais. Cada um destes diretores faz recortes muito diferentes da peça de Shakespeare, acrescenta cenas, tira outras, cria personagens, realça um aspecto, enquanto outro privilegia questões não enfatizadas por seus colegas. O texto teatral também sofreu, ao longo dos anos, muitos acréscimos e alterações e há dele algumas versões diferentes. Portanto, meus comentários não se basearão, exclusivamente, no filme de Welles, mas igualmente em outras informações a que tive acesso. Acho que a ideia deste encontro é discutir Shakespeare, a partir de um ponto de vista psicanalítico que é o nosso campo e não, exatamente, fazer uma crítica de cinema, de um filme específico, atividade para a qual não tenho especialização. Pensando nisso, escolhi uma leitura, uma proposta de entendimento, colocando de saída que esta é apenas uma proposta que, de forma nenhuma, esgota a riqueza de possibilidades que as peças de Shakespeare propõem.

Senão, vejamos: vamos à história.

Tudo começa com as bruxas. Mas elas estão ali para prenunciar que algo grandioso vai acontecer: o caldeirão das emoções humanas vai ferver. Macbe-

th, o maior dos generais, barão de Glamis, vem de grandes batalhas, de grandes vitórias. Macbeth salvou o reino de seus inimigos, dos invasores. Sua fama corre o país e chega aos ouvidos do rei Duncan. O reino só continua a existir como reino e o rei só ainda se senta em seu trono porque Macbeth lutou por ele; lutou e venceu arriscando tudo, seu corpo, sua alma, sua vida. Todo o reino só sobrevive por causa de Macbeth. O reino é devido a Macbeth. Literalmente, o reino, o seu "ainda existir", é por causa de Macbeth e devido a Macbeth. É nisto que ele próprio estava pensando, inconscientemente, é claro, quando encontra as bruxas. "Este reino me é devido". O que poderia, num esforço a mais, levar a um passo a mais: "O rei deveria ser eu". Ou, pelo menos, o próximo rei. As bruxas leem seus pensamentos mais recônditos e o saúdam: "- Salve, barão de Glamis", o que ele já era; " - Salve barão de Cawdor", o que ele ainda não era; "- Salve aquele que um dia será rei", o que ele achava que seria bem merecido! O próprio rei Duncan, desde o começo da peça, diz que não tem como pagar, como retribuir os feitos de Macbeth que lhe garantiram a permanência no trono e a posse do reino. Welles não enfatiza este ponto, embora o texto teatral e outros diretores o façam. Ora, se ele não tem como pagar é porque ninguém assoprou em seus ouvidos reais: "-Vossa majestade tem o próprio reino com que pagar-lhe". Isso era uma ideiazinha lá atrás, nos pensamentos reais: "- Eu lhe devo o reino; se não fosse por ele não haveria nem mais reino". Macbeth, também pensava assim. Mas como resolver esta situação? Como ser rei, quando já havia um rei? Quem sabe se, para que esta nebulosa fantasia ficasse mais clara, para que viesse à tona lá do fundo do caldeirão e se manifestasse a céu aberto, quem sabe não seria necessária uma ajudazinha do além, daqueles ou daquelas que são as especialistas em puxar o que está nas trevas, no obscuro, nas profundezas dos caldeirões? "- Salve barão de Cawdor", dizem as bruxas. Simples, aí está a solução! Dizem elas assim, porque o próprio Macbeth sabe que barão de Cawdor é o título usado pelo primeiro na linha de sucessão ao trono, depois dos filhos do rei. Aquele que sucede o rei, no caso dele não ter filhos, ou, no impedimento destes, é o Barão de Cawdor. Por isso as bruxas dizem "- Salve barão de Cawdor!". É um meio caminho andado em direção ao trono. O rei também pensando em como fazer para recompensar e, principalmente, acalmar as prováveis ambições de Macbeth, chega a uma mesma ideia: dar-lhe o título de barão de Cawdor, aquele que talvez vá ser rei, aquele passível de ser rei como uma segunda ou terceira escolha. As bruxas não adivinharam o futuro, elas vislumbraram os desejos presentes, perceberam-nos, deram voz aos pensamentos inconscientes, ao que estava recalcado. Aliás, perceberam o justo. Quem deveria ser rei é quem o merecesse, quem fizesse por onde

e não o mais bonito, o filho preferido. O rei também deveria saber disso. Por isso tudo, assim que as bruxas somem, chegam os mensageiros dizendo que Macbeth tinha sido nomeado Barão de Cawdor. Elementar, meu caro Watson! Uma espécie de prêmio de consolação, de um cala a boca, um reconhecimento "quase". Uma política do 'toma lá, dá cá' para acalmar os ânimos.

Na sequência, quando Macbeth, finalmente, encontra-se com o rei, este lhe repete que sua dívida para com ele é enorme e fica o próprio Duncan dando demonstrações de um pouco de ciúmes da glória do outro, talvez para aumentá-la e convencer a Macbeth de que aquilo — a sua gratidão e o título de Cawdor —, já seriam mais que suficientes como recompensas. Mas, ainda assim, diz que não tem como pagá-lo, revelando sua ambiguidade. Cumprimenta-o, de qualquer modo, pela grande honra de se tornar barão de Cawdor. Imediatamente, na mesma cena, o rei, tomando as faces de Malcolm, seu filho, com suas duas mãos espalmadas, nomeia-o príncipe de Cumberland, título usado por aquele que herdará o trono, tal como é o príncipe de Gales na Inglaterra — o herdeiro do trono. Deixa assim as coisas bem claras. Honras para Macbeth, mas o escolhido para ser rei é o outro! No filme de Justin Kurzel, e na peça também, esta é uma cena importantíssima e, para mim, muito esclarecedora. Orson Welles passa de raspão.

Pronto, aí está! Apesar de tudo, de toda dedicação, apesar de se dispor a dar sua vida pelo outro, da servidão voluntária exercida com toda alegria e coragem, na certeza de que o amor do "pai" em retribuição lhe seria oferecido, decepção das decepções! Por um não sei o quê, por uma questão de sangue, de filiação, de beleza talvez, o escolhido como continuador é o outro. Macbeth, embora primo do rei, sente-se filho, ou pelo menos assim, gostaria de ser visto, tal como Lady Macbeth reconhece no rei a figura de seu próprio pai. Todos são filhos do rei, mas há os preferidos, os mais bonitos. Na Roma antiga não era o sangue que determinava a paternidade e a filiação, mas a escolha. Aquele que o imperador escolhia para sucedê-lo era considerado filho. Mas Duncan escolhe Malcolm e assina, assim, sua sentença de morte. Na peça e em algumas versões cinematográficas é nesta hora em que Duncan coloca seu filho Malcom como seu legítimo herdeiro que Macbeth se decide por levar adiante o plano de assassinato e, louco de ódio, faz a sua escolha. Ele não perdoa. Nada compensa essa desfeita, nada cura a sua ferida. Por isso o rei deve morrer. Ele, Macbeth, será rei à força, por sua própria conta, mas nunca será o escolhido do pai. Macbeth não trata exatamente da ambição, da sede de poder ilimitado como se costuma dizer; mas trata da ferida narcísica de não se sentir suficientemente amado pelo pai, de ser preterido e das terríveis consequências que esta

situação pode gerar: "Se ele não me ama o suficiente, se não me fez rei, tomo seu lugar à força e faço-me rei eu mesmo. Passemos à ação!"

E agora temos Banquo, aquele que disseram as bruxas será pai de uma sucessão de reis. E Macbeth é estéril, não tem filhos dele mesmo, embora Lady Macbeth diga que já amamentou no peito, teve os filhos dela de um casamento anterior. Pais e filhos juntos e que se amam, aquilo que ele mesmo não pode ter, devem ser destruídos, "esses dois que se amam e me deixam de fora". Macbeth manda matar Banquo e Fleance, pai e filho. Acusa, também, os filhos do rei Duncan de tramarem a sua morte, o que significaria a morte do amor entre eles, pai e filhos. Macbeth não mata apenas o sono, mata o amor. Pela mesma razão, manda matar todos os filhos de Macduff, esses pais e filhos que se amam e se entendem e se protegem; devem todos morrer! Por que Macbeth teme tanto Banquo? Uma das razões, certamente, mais objetiva e menos psicológica, é porque Banquo ouviu das bruxas que Macbeth seria rei e sabe que ele poderia resolver encurtar o caminho, então Banquo traz uma intranquilidade sendo alguém que poderia denunciar o crime. Mas, a razão mais recôndita é que Banquo vai gerar reis, dito pelas bruxas, e sendo assim, Macbeth teria se desgastado em benefício de várias gerações do outro. Mas, há um detalhe aí: acho que o que mais incomoda é que se ele, Macbeth, não será sucedido por seus filhos – que, aliás, não os tem –, é como se a sua passagem pelo trono não fosse legitimada, não fosse reconhecida, vai ser desfeita, interrompida em uma geração, para que se entregue a coroa a outra descendência. É como se o pai, o rei Duncan, mesmo morto corrigisse a história, retirasse de Macbeth aquilo que ele não ganhou, mas pegou à força. O rei não valida Macbeth, não o escolhe, não o ama suficiente, ou pelo menos não lhe dá a posição de o mais amado, o escolhido. Ser o pai de reis seria a confirmação de que o trono era seu lugar de direito, ao passo que, sem uma linhagem, ele ficaria apenas como forasteiro eventual que se imiscuiu na linha de afetividade alheia. Mas, podemos pensar um pouco mais sobre Banquo, aquele que vai gerar uma sucessão de reis. Poderíamos nos perguntar do porquê dessa profecia das bruxas, se haveria alguma razão para tal. Poderíamos, então, num esforço a mais, tentar aplicar a Banquo, à questão Banquo, o mesmo raciocínio que construímos para Macbeth. Banquo, se não era o primeiro general, o grande herói, era, pelo que sabemos da peça, o segundo. Isto é, ele também defendeu heroicamente o rei e o reino, e, certamente, esperava uma grande recompensa. Sim, talvez coubesse a ele também uma grande recompensa! Quando encontram as bruxas, logo depois que elas saúdam Macbeth como aquele que será rei, Banquo as argui, inquire-as com determinação, quer também saber o que lhe é reservado pelo

destino, que parece lhe dever algo também. Banquo poderia pensar como Macbeth, que o reino só continua a existir por causa dele, Macbeth, e que, assim sendo, bem que ele, Macbeth, merece ser o próximo rei e suceder a Duncan. Mas Banquo, também credor do destino, pode intuir que Macbeth é estéril, dado já estar casado há algum tempo e, embora Lady Macbeth tenha seu filho, eles dois, o casal até o momento não gerou filho nenhum que fosse herdeiro de Macbeth. "Bem", pode ter pensado Banquo, "o certo seria Macbeth ser o próximo rei, mas como ele não pode ter filhos, e como somos contemporâneos e, dificilmente, dará tempo para eu mesmo sucedê-lo como rei, quem sabe meus filhos possam?" Seria um acordo inconsciente entre eles, um pensando o que o outro está pensando, e os dois sozinhos, matutando, ruminando em silêncio, naquela cavalgada lenta de fim de guerra, de repente encontram as bruxas, aquelas especialistas em fazer vir à tona pensamentos recônditos. Macbeth será rei, e você, Banquo, "menos feliz, mas muito mais feliz, menos afortunado, mas muito mais afortunado, será pai de uma geração de reis". Deus escreve certo por linhas tortas e há muito mais mistério entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia. Mas, como já vimos, Macbeth não queria só ser rei. Como todo herói trágico, ao tentar evitar o destino, ele o precipita. Este acordo não bastava a ele. Ele queria mais e queria do passado algo que o futuro não pudesse desdizer. Muitos comentadores desta peça se perguntam do porquê da transformação de Macbeth, de um grande e leal general e barão do rei, em um tirano sanguinário, cada vez mais violento. Mas nós já sabemos por quê: uma coroa usurpada não cura a alma.

Outra interrogação se refere à transformação de Lady Macbeth, que no começo da peça é a grande instigadora do crime, a que não recua, a que obriga o marido a cumprir o combinado; ela, que pede aos infernos que a preencham com toda maldade possível para não permitir que o marido titubeie, no final está culpada, tentando lavar as mãos, temerosa pelo crime que cometeram. Por que Lady Macbeth se transforma assim?

Freud, em seu artigo "Os arruinados pelo êxito", chega a dizer que é impossível saber a razão da transformação de Lady Macbeth; mas nós, humildemente, sem desafiar o pai da psicanálise, sem querer usurpar o seu devido e soberano lugar, poderíamos arriscar um palpite, pequeno que seja: Lady Macbeth se transforma porque o crime não valeu à pena, isto é, ela não recebeu o que achou que iria receber. Está certo, ela se tornou rainha da Escócia, mas era isso mesmo o que ela mais desejava? Acho que não. O que ela mais desejava era que Macbeth a amasse, o que ele já fazia, mas ela desejava que ele a amasse acima de tudo e de todos e isso ela não conseguiu, porque Mac-

beth, apesar de rei, consome-se em dúvidas, em medos, em questões, desconfianças e inseguranças. Ele é rei, mas não autorizado pelo pai e isso destrói o desfrute, o gozo da posição; ela é usurpada. Aliás, eles dizem isso, literalmente, que não estão usufruindo de nada, nem do banquete, nem do trono, da subserviência dos vassalos, eles não podem usufruir de nada. Ganharam um reino, um trono, mas não ganharam a escolha do pai. Lady Macbeth ganhou sua coroa, mas perdeu o companheiro. Não há como gozar das benesses da posição, quando o marido enlouquece pela mágoa, pelo ódio e pelo ressentimento. Se não vêm as vantagens pelo ato cometido, ele não valeu à pena, e é melhor nos livrarmos dele, lavarmos as mãos ensanguentadas, mas o que está feito está feito, não há como voltar atrás. Lady Macbeth, muitas vezes, pergunta ao marido se ele não é homem; diz que está a se comportar como uma mocinha cheia de medos, e, um pouco antes do assassinato, quando ele desiste de fazê-lo, ela grita dizendo que se não o fizer, se for fraco, ela duvidará do seu amor por ela, do amor dele como homem. Ele mata, mas continua ligado ao rei-pai, incomodado com o fato de ser rei, não por escolha, mas pela força. Ele continua preso em sua demanda de amor ao "pai", e não transfere esse amor à mulher, ele ainda não resolveu essa questão para se liberar para o amor à mulher e é isso que enlouquece Lady Macbeth. Eles não resolveram o seu Édipo. Se não se ganha nada com o crime, ele não valeu à pena e é melhor desfazer algo que não rendeu. Mas, nem todo perfume das Arábias conseguem tirar o odor de sangue daquelas mãozinhas. Mata-se, concretamente, no palco da tragédia aquilo que se mata, simbolicamente, na plateia da vida cotidiana. Porém, o que está feito está feito.

Aliás, para manter o que está feito, para se ter a ilusão preservada e achar que a coroa representa alguma coisa, simboliza algo, simboliza a transmissão paterna, é preciso reafirmá-la, mantê-la. Mas, como ilegítima, ela está sempre a balançar, a vacilar e é então preciso assegurá-la com os mesmos atos que a proporcionaram: sangue chama sangue e é preciso matar todos aqueles que questionem aquilo sobre o quê o próprio tem tantas dúvidas. Tentar matar as dúvidas, os incômodos. Mas, eles não morrem jamais, e é preciso matar e matar, e matar mais. Porém, nesses tempos odiosos, os mortos se levantam de seus túmulos e as cobras revivem mesmo que despedaçadas. Macbeth se mantém no despeito raivoso, na negação, na impossibilidade de elaboração de sua questão paterna.

Outros mistérios nos propõe ainda, o bardo. Por que só um homem não nascido de mulher pode vencer Macbeth? "– Cuidado com Macduff", dizem as bruxas. E por que ele não será vencido enquanto o Bosque de Birnam não

chegar às montanhas de Dunsinane? O que significa isso? Esses dois fatos nos fazem também pensar em algo que atravessa a peça e o filme enfatiza: as promessas vindas do inferno, aquelas que despertam a cobiça, que atiçam o desejo. Pode-se confiar nelas, vindas dessa fonte que nos promete todos os gozos? São frases dúbias, mesmo que sedutoras, ou, por isso mesmo, sedutoras. Dizem meias verdades ou usam meias palavras, cujo verdadeiro significado não é revelado de imediato, levando o consulente a ser enganado pelas próprias vaidades, pela ânsia, sem ver o preço a pagar, ou sem ver que o prometido era apenas uma lição, uma tentação a qual não se deve se deixar levar, em relação à qual a recusa traria muito mais benefícios do que a sua aceitação. A recusa da oferta dos infernos seria o começo de uma elaboração da economia afetiva! A assunção da castração.

E o que dizer sobre a profecia de que ele só seria morto por um homem não nascido de mulher, o que o deixou bem tranquilo, porque pensou que todo homem é nascido de mulher. A explicação é que Macduff havia nascido por cesariana, pela barriga aberta da mãe. Muito possivelmente ela, no auge da gravidez, teria morrido, e, assim, morta não seria mais uma mulher, mas de qualquer forma salvaram o filho por cesárea. Ou, mesmo que a mãe estivesse viva, acho difícil que sobrevivesse à cirurgia no ano mil e poucos, quando não havia assepsia, antibióticos, etc. Seria isso: Macduff nasceu por cesariana de uma mulher morta, ou que morreu de parto. Mas, por que só ele, nascido desta forma, tem a capacidade de vencer Macbeth? A ideia que me vem é que se a mãe morre no seu nascimento, Macduff não teria irmãos, ou pelo menos não teria irmãos mais novos, pelo menos por parte de mãe e, nessa época, vale o dito: "Mater semper certa est, pater semper incertus est". Será que isso lhe daria alguma condição especial? Ser aquele que nunca seria substituído por um irmão mais novo e, desta forma, estar livre das emoções pelas quais passou Macbeth? Será que sua inocência e ausência de ciúmes o colocariam em posição de estancar as atitudes violentas daquele que, tomado por esses sentimentos, só pensa em vingança e destruição? Caberia a ele, o filho mais novo, a revanche em relação ao irmão mais velho, cheio de ódio? Ou tudo seria apenas um engodo das bruxas que falam por vias tortas para engabelar os vaidosos que se acreditariam acima de todas as ameaças e, desta forma, dispostos a satisfazer todos os seus desejos?

E o Bosque de Birnam, que sobe a montanha do Castelo de Dansinane? Mais um engodo das bruxas, ou tem alguma significação? Deixo em aberto para vocês esta questão, já que há tantos mais mistérios entre o céu e a terra do que alcançam as nossas teorias e nos provoca o bardo de Stratford-upon-Avon.

Para finalizar, quero dizer que pouco antes de falecer, meu pai nomeoume seu inventariante, entregou-me todos seus cartões de crédito e confidenciou-me os segredos de seus cofres. Nem príncipe de Cumberland, o preferido, nem Barão de Cawdor, prêmio de consolação, mas acredito que, com a ajuda do velho Freud e algumas de suas bruxas e bruxos, achei um lugar mais confortável para mim e escapei de um destino Macbeth.

Agosto/2016

Paulo Cesar Junqueira paulocnjunqueira@globo.com Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

SHAKESPEARE, William (1564-1616). *Macbeth*. Tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2015. Filme.

FREUD, Sigmund [1917(1915)]. Sobre a transitoriedade. Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico: os arruinados pelo êxito. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 357-374. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

O mercador de Veneza

Ana Lila Lejarraga*

O mercador de Veneza, dirigido por Michael Radford e com impecáveis atuações de Al Pacino e Jeremy Irons, é um belíssimo filme, mistura de drama e comédia, baseado na famosa peça de Shakespeare escrita entre 1594 e 1598.

O filme começa com um breve retrato da vida em Veneza no século XVI, mostrando-nos o contexto histórico em que ocorre a história e o antissemitismo reinante. Os judeus viviam em guetos; não tinham direito a terras e deviam usar um gorro vermelho para serem identificados, sendo considerados imorais pelos cristãos por praticar a usura. Presenciamos, assim, no início do filme, uma cena de rua em que Antonio (Jeremy Irons) maltrata e humilha o judeu Shylock (Al Pacino) publicamente, sem saber que, logo mais, precisaria de seu dinheiro. Bassanio (Joseph Fiennes), que deseja cortejar Pórcia (Lynn Collins), rica e bela herdeira de Belmonte, pede a seu amigo e protetor Antonio um empréstimo de três mil ducados. Antonio é rico, mas como tem todo seu dinheiro comprometido em expedições em ultramar, vê-se obrigado, em nome da amizade, a recorrer ao agiota Shylock, que aproveita a oportunidade para vingar-se. Assim, Shylock propõe um absurdo contrato em que Antonio, caso não devolva o dinheiro em três meses, deverá pagar com uma libra de sua própria carne. Como, pouco tempo depois, Antonio recebe a notícia de que seus navios naufragaram, não podendo pagar a dívida, o caso é levado à corte para definir se o bizarro contrato deve ou não ser executado.

Os teóricos de Shakespeare comentam que esse tipo de acordo comercial, em que a dívida se paga com a própria carne, já aparecia em antiquíssimos

^{*} Psicanalista, membro do CPRJ. Professora associada da UFRJ. Autora dos livros Sexualidade infantil e intimidade, diálogos winnicottianos (2015), O amor em Winnicott (2012), Paixão e ternura (2002) e O trauma e seus destinos (1996).

contos medievais. Vários outros elementos desta peça, como o tema da "escolha do cofre" e a defesa de Antonio, que faz Pórcia frente ao juiz disfarçada de homem, são enredos que já apareciam em histórias medievais, de autor anônimo, conhecidas como *Gesta Romanorum*. Trata-se, segundo os teóricos de sua obra, dos remotos mananciais que inspiraram Shakespeare.

Em Belmonte, o pai da Pórcia tinha deixado estabelecido que, após sua morte, o pretendente que escolhesse o cofre certo, que guardava em seu interior o retrato da filha, casaria com ela e herdaria toda sua fortuna.

Os candidatos devem escolher entre três cofres – de ouro, prata e chumbo - que contêm os seguintes dizeres: O cofre de ouro: "eu tenho o que desejam muitos homens"; o de prata: "quem me escolher terá o que merece" e o de chumbo: "escolhe a mim quem dá e arrisca tudo". A escolha do cofre tem inegável reminiscência da mágica medieval, dos contos de fadas e da ideia do destino, do que está, inexoravelmente, destinado e deve ser vivido. Mas, trata-se, antes de tudo, da valorização da coragem e do risco. Assim, enaltece-se a figura do herói, que é corajoso e arrisca tudo, que não mede esforços para realizar seu destino. Numa atmosfera banhada de juventude e otimismo, mostrando uma Veneza febril, cidade de mercadores que vêm e vão para lugares remotos como México, Tripoli, as Índias, Inglaterra, Lisboa, etc., todos devem arriscar. Assim, Shylock arrisca três mil ducados para se vingar, Antonio arrisca sua vida pelo amigo e Bassanio e Pórcia arriscam-se para viver seu amor. E o cofre de chumbo, que contém o retrato da bela dama elogia quem tudo arrisca. Bassanio explica sua escolha do cofre de chumbo dizendo que "tua palidez - paleness, também traduzido por 'simplicidade' – me inspira mais do que a eloquência', ou seja, a simplicidade o satisfaz mais do que a natureza estridente dos outros cofres (ouro e prata seriam eloquentes, sonoros). Realiza-se, desse modo, o destino. Na realidade, Pórcia e Bassanio já tinham trocado olhares e se gostavam; já estavam predestinados.

O tema da escolha do cofre é abordado por Freud no texto *O motivo da escolha do cofre* (1913/1988), em que se comparam duas peças de Shakespeare; a que deu origem ao filme, cômico-dramática e a peça *O rei Lear*, trágica. Brevemente, Freud lembra que cofre, como já é sabido, é símbolo de mulher e, invertendo os termos, considera que a escolha dos pretendentes entre três cofres corresponde, simbolicamente, ao motivo humano da escolha que um homem faz entre três mulheres. Na peça *O rei Lear* também há uma escolha entre três mulheres, já que o rei decide repartir, em vida, seu reino entre as filhas, dando seu reino para aquela que mais o ame, demonstrando mais seu amor. Cordélia, a filha mais nova e mais fiel, é a mais modesta e se cala, não elogian-

do seu pai, como as outras duas irmãs. O rei Lear deixa, então, seu reino para as outras duas irmãs, produzindo-se toda classe de infortúnios. Freud tece uma série de considerações sobre o chumbo, que pela sua palidez ou simplicidade é comparado à mudez de Cordélia. E mudez ou palidez, em termos da linguagem dos sonhos, é uma figuração usual da morte. Relaciona, também, o tema da escolha entre três mulheres com a história da Cinderella, já que o príncipe deve escolher entre as três irmãs e a Cinderella, a mais simples, não aparece e se esconde, demorando o príncipe para achá-la. Para Freud, tanto a escolha de Pórcia, a mais bela e sábia, quanto a de Cordélia, a filha mais fiel que por não ser escolhida sobreveio a tragédia - remete, em aparente contradição, a uma representação da morte. Freud ilustra sua interpretação com figuras da mitologia grega, em que as deusas do amor e da fecundação são, numa ambivalência primordial, deusas da morte e do aniquilamento. Assim, Freud articula beleza, morte e fatalidade, trabalhando com variadas histórias míticas. E finaliza correlacionando o motivo das três mulheres com as três formas em que vai se modificando a imagem da mãe: a própria mãe; a amada, escolhida à imagem e semelhança daquela; e a Mãe Terra, que vai acolher o homem no seu seio, na hora da morte (FREUD, 1988, p. 317).

Após esta breve digressão sobre a interpretação freudiana do tema dos três cofres, retornemos aos amores do filme. Os comentadores entendem que o enredo da peça/filme aborda uma história de amor, ou de amores, já que acompanhamos as peripécias de três casais: Pórcia e Bassanio, Jéssica (filha de Shylock) e Lorenzo, Nerissa (criada de Pórcia) e Graziano. Mas, se pensarmos bem, vemos que a amizade entre Antonio e Bassanio é um elemento central em torno do qual se entrelaçam as demais histórias. Alguns críticos consideram que a devoção de Antonio por Bassanio deriva de um amor não correspondido, o que explicaria a tristeza que Antonio apresenta no início da peça. O clima emocional entre ambos os personagens é sensual e o filme - não a peça – inclui uma cena em que eles se beijam. E, no final, Antonio declara para Pórcia que Bassanio já foi amado, já que ele amou Bassanio, arriscando tudo por ele. A interpretação do envolvimento amoroso entre Antonio e Bassanio, entretanto, é polêmica. Segundo Michael Radford, a amizade entre os dois é platônica, correspondendo à perspectiva predominante da amizade masculina na época, ideia com a qual concorda Jeremy Irons, que interpreta Antonio. Mas o intérprete de Bassanio, Joseph Fiennes, que surpreendeu Irons com o beijo durante a cena, entende que existe amor e uma grande atração entre os personagens, independente da existência de relações sexuais (REUTERS, 2004). Shakespeare dedica várias peças e poemas a laços entre homens com

diferentes graus de sensualidade, apresentando em tons ambíguos a afeição entre Antonio e Bassanio. Assim, sabendo que essa ambiguidade permite várias interpretações, entendemos que um dos eixos centrais da trama é o valor da amizade – ou do amor em seu mais amplo sentido de afetividade.

Outra questão que permeia o filme é o problema do antissemitismo, já que os preconceitos contra judeus, dominantes na sociedade inglesa de época, são retratados na história. Quando Shakespeare escreve a peça, em finais do século XVI, um grande movimento antissemita se estende pela Inglaterra, culminando com a execução do judeu português Rodrigo Lopez, um médico considerado um dos homens mais eruditos de seu tempo. Entretanto, embora a peça/filme retrate o clima antissemítico da época, encontramos uma magnífica defesa da igualdade de todos os seres humanos, que desmonta as bases do preconceito, nas palavras do vingativo Shylock:

Um judeu não tem olhos? Um judeu não tem mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afeições, paixões? Não é alimentado pela mesma comida, ferido pelas mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, esquentado e regelado pelo mesmo verão e inverno tal como um cristão? Quando nos feris, não sangramos nós? Quando nos divertis, não rimos nós? E, se nos enganais, não haveremos nós de nos vingar? Se somos como vós em todo o resto, nisto também seremos semelhantes (SHAKESPEARE, 1949, p. 1070).

Entretanto, um dos aspectos mais instigantes do filme, a nosso modo de ver, é a liberdade, inteligência e sabedoria da Pórcia, uma mulher do século XVI. No desenlace da trama, quando Antonio é preso e levado ao tribunal de Veneza, surge um jovem "doutor em direito", recomendado por Belário, célebre advogado de Pádua. Trata-se de Pórcia e de sua criada Nerissa, ambas disfarçadas de homens – advogado e ajudante. Pórcia vai conduzir brilhantemente a defesa de Antonio, salvando sua vida e revertendo situação de Shylock de acusador para acusado, num movimento descontraído e cômico, pleno de astúcia e ironias.

Contudo, a rica herdeira, em contraste com sua deslumbrante atuação como jovem advogada, tinha sido obrigada a aceitar a vontade do pai de ter seu destino entregue a quem escolhesse o cofre certo. Pórcia, desse modo, submete-se à vontade do pai morto, o que poderia ter tornado sua vida uma tragédia, se um pretendente não desejado acertasse a escolha do cofre. Quando Bassanio escolhe o cofre de chumbo, que continha seu retrato, ela, feliz, chama-o de "meu dono, meu senhor, meu rei". Como se explicaria, por um lado,

que Porcia, tão independente e culta, fosse, ao mesmo tempo, tão submissa à vontade do pai e ao marido? E, por outro lado, como entenderíamos a atuação de Pórcia, tão livre e "feminista", numa sociedade patriarcal como era a sociedade britânica de finais do século XVI?

No período Elizabetano, contexto histórico de Shakespeare, não se conheciam expressões do feminismo ou da luta por igualdade de direitos entre homens e mulheres. Reinava a sociedade patriarcal, e as mulheres deviam se submeter e obedecer aos homens, sendo o caráter de "esposa e mãe" o cerne da identidade feminina. Entretanto, a rainha Elizabeth, que não se casou, foi um exemplo de mulher intelectualmente brilhante e livre: falava seis línguas, compunha melodias e escrevia poemas, traduzia do grego e do latim, sendo também uma grande oradora. E não foi a única mulher de seu tempo instruída e intelectualmente brilhante. Já na época de Jaime I, que reinou depois da rainha Elizabeth I, o movimento dos puritanos – pertencente à igreja católica – adota um revolucionário conceito da mulher, não acreditando em hierarquias e estando a favor da igualdade entre os sexos.

Em Shakespeare, por sua genialidade, temos retratados todos os tipos de mulheres; desde as mais fortes e inteligentes, que em muito superam as condições sociais impostas em seu tempo, como é o caso de Pórcia, ou de Julieta, de *Romeu e Julieta*, até as mulheres mais submissas e frágeis.

Um dado interessante é que na época de Shakespeare era impensável que as mulheres trabalhassem no teatro. Os papéis femininos, então, eram desempenhados por homens jovens disfarçados de mulheres. Na peça *O mercador de Veneza*, há três situações em que as mulheres se disfarçam de homens: Pórcia e Nerissa, frente ao tribunal e Jéssica, que era judia, quando foge para casar com Lorenzo, cristão. Tratava-se de uma deliberada confusão entre os sexos, porque eram homens jovens que representavam mulheres, que se fantasiavam de homens. Para muitos homens da época, era inadmissível a possibilidade de uma mulher se vestir como homem – seja na vida ou em cena – e Shakespeare parece brincar com esse fato, provavelmente desafiando e contestando essa visão.

A inclinação de Shakespeare para fazer com que as pessoas se fantasiem do outro sexo talvez seja uma forma de demonstrar, em algum nível, que não há tanta diferença entre machos e fêmeas. A técnica do disfarce pode ser interpretada como uma tática para confundir identidades e subverter a visão tradicional da mulher na época, aludindo à igualdade entre os sexos.

Quando Pórcia se disfarça de jovem advogado, não só se iguala ao homem, como o supera, tanto intelectual quanto eticamente. Ela é brilhante, superando, em muito, os homens que a rodeiam. Contudo, ela não era arrogante

e quando, no começo da história, Bassanio escolhe o cofre certo, ela se apresenta dizendo que é uma garota simples, inexperta e ingênua. Pensamos que Shakespeare não poderia ser considerado um "feminista" *avant-garde*, já que os movimentos feministas só começaram nos finais do século XIX, mas foi, sem dúvida, um profundo conhecedor da alma feminina, criticando e desconstruindo preconceitos da época.

Julho/2016

Ana Lila Lejarraga analejarraga@gmail.com Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

FREUD, Sigmund (1913). *El motivo de la elección del cofre*. Buenos Aires: Amorrortu, 1988. (Obras Completas, 12).

REUTERS (2004). "Was the Merchant of Venice gay?". In: *ABC News Online*, 28 de dezembro de 2004. Acesso em: 24 mai. 2017.

SHAKESPEARE, William (1594). *El mercader de Veneza*. In: Obras Completas. Madrid: Editora Aguilar, 1949.

O Mercador de Veneza

Marcia Maria dos Anjos Azevedo*

Introdução

O objetivo deste comentário é o de compartilhar minhas impressões sobre a teia de afetos, desafetos e artimanhas humanas desenvolvidas por Shakespeare na peça chamada de *O mercador de Veneza*. Sabemos que a organização de uma obra é marcada pelo mundo fantasístico do autor, mas a atribuição de valor e sua interpretação são dadas por aquele que tem acesso a ela. Assim é que entre o texto de Shakespeare, sempre rico em complexidade e a teoria psicanalítica – apresento minha interpretação.

Shakespeare, como sempre, apresenta ao espectador uma trama complexa, na qual crueldade, sedução, submissão, tolerância, culpa e vergonha encontram-se indissociáveis na organização humana. Apesar de ter dispensado uma resenha do filme em questão, pelo fato de ser uma trama marcante, organizei algumas pontuações que me auxiliaram no encaminhamento de meu relato: 1- Vimos uma história que se passa dentro da sociedade Europeia do Século 16 cindida por motivos políticos e religiosos; 2 - Há uma dívida firmada entre as cláusulas de um contrato perverso, entre afetos e desafetos, com cobranças devidas e indevidas; 3 - Faceamos as vicissitudes daquilo que se recebe de herança; 4 - Observa-se motivações conscientes e inconscientes das ligações e desligamentos afetivos. E, como alinhavo final, 5 - Testemunhamos um julga-

^{*} Psicóloga pela UGF (1985), mestre e doutora em Psicologia UFRJ – 2006; profª Adjunta IV Instituto de Saúde Coletiva da UFF – Universidade Federal Fluminense; membro efetivo SPCRJ - Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro; profª. convidada Programa de Pós Graduação em Transtornos Alimentares PUC-RJ; membro da AIPCF – Associação Internacional de Psicanálise de Casal e Família.

mento e uma solução inusitada. Em uma perspectiva dialética, o filme apresenta um amálgama de afetos e de projeções com seus romances, dramas e tragédias articulados entre si.

Mesmo que se tenha considerado esta peça como uma comédia, em meu ponto de vista, seria considerada tal como uma tragédia grega. Algumas situações retratadas pareceram-nos surreais, nessas, o engano e a enganação aparecem como parte do drama nosso de cada dia, que na verdade são aspectos próprios à *tragi-comédia* humana; mas, foi em Fernando Pessoa que encontrei um fundamento para justificar Shakespeare, uma vez que o poeta se revela um fingidor, fingindo a dor que deveras sente.

O mercador de Veneza trouxe-me de volta alguns dos textos mais densos de Freud, que foram *Totem Tabu* e *Moisés e o Monoteísmo*. Além de Freud, busquei auxílio em outros autores na organização do meu pensamento, basicamente em André Green, Renato Mezan e Maria Rita Kehl.

Então, esse texto encontra-se organizado e dividido em quatro atos.

Primeiro ato: sobre a dívida

Aprendemos com Freud no texto *A divisão do ego no processo de defesa*, que "só a morte é grátis", referindo-se ao fato de que em todas as formas utilizadas pelo eu no enfrentamento das exigências da vida há um preço a pagar. O preço de uma dívida pode ser pago de diversas formas pelo Eu do sujeito. Tudo vai depender dos recursos disponíveis, dos acordos estabelecidos com seu entorno e com as mediações possíveis da instância supergóica constituinte do Eu.

Pode-se pagar uma dívida com alguns ducados – três mil ducados era o valor da dívida em questão –, mas, esta pode ser impagável, sua cobrança pode ser feita ao preço do desaparecimento do sujeito ou mesmo pode-se pagar com a própria carne ou melhor com a própria vida. De qualquer maneira, o fato de se estar no mundo já constitui uma dívida.

Há situações em que a exposição das fragilidades do sujeito, em uma situação de endividamento apresenta-se de tal monta que nenhum recurso de seu instrumental narcísico, conseguiria funcionar como barreira de proteção. Vemos isso na clínica cotidianamente, há situações em que os recursos narcísicos não são suficientes, porque uma lei se impõe e sob o jugo da castração não há como dimensionar os desdobramentos, que aproximam o sujeito do sofrimento, pois diferentes são os senhores que seu eu encontra-se submetido. Nesse sentido, diversas são as formas defensivas necessárias a sobrevivência física e psíquica.

No filme, a dívida em questão é contraída a partir de uma demanda do jovem Bassanio, que havia dilapidado seu patrimônio e apesar de encontrar-se endividado com seu amigo-amante, relacionamento insinuado na trama, insiste em aumentar o volume da dívida. Sua intenção era a conquista de uma jovem chamada Porcia, que possuía muitos bens e cuja situação resolveria todos os seus problemas financeiros. Foi essa a demanda trazida a Antonio, abastado navegador, e em função da qual buscou tomar certa quantia de empréstimo. Na trama, toda sua fortuna estava investida em seu comércio e em suas embarcações e por esse motivo não possuia disponível a quantia necessária aos objetivos de Bassanio.

Apesar da prática da usura ser proibida por lei, Shylock era um conhecido usurário. Havia uma rigidez monárquica no estabelecimento de leis e regras e poucas possibilidades de intermediação. Nesse período sociohistórico, a Europa era governada por reis católicos, no qual, aos judeus, era vedado a aquisição de patrimônio, encontrando-se expostos a diversas formas de violência e exclusão. Muitos foram os atos bárbaros realizados, nesse período, em nome de Deus.

A exclusão pela diferença entre humanos é uma marca social, abrangendo desde o aspecto intersubjetivo, intergeracional e seus efeitos, chegando a serem transmitidos transgeracionalmente. O povo judeu, desde Moisés, tornou-se marcado por serem filhos adotivos de uma terra dominada por filhos de outro pai. Moisés, mesmo tendo sido criado por reis, seu sangue denunciava sua origem.

Bem, mas olhando a trama por outro ângulo, vemos uma loteria imposta pelo pai falecido de Porcia, em cujo testamento determina que o pretendente de sua filha decifre um enigma para, então, poder desposá-la. Essa seria mais uma falácia. Os interessados nos atributos físicos e materiais da jovem arriscam-se na "melhor escolha", na escolha mais acertada. Ainda sobre a melhor escolha, pensando na clínica, vemos sujeitos que paralisam diante do momento de decidir, de assumir ou não uma relação? Por que casar, porque não casar? O que se perde, o que se ganha?

A possibilidade do deciframento do enigma cunhado nas três arcas, em ouro, prata e chumbo, apresentadas aos pretendentes, que vinham das diversas partes do mundo, gerou na pretendida um estado de ansiedade, pois ela já possuía um escolhido, mas "a vontade de uma filha viva era governada pela vontade de um pai morto". E, nessa loteria, foi Bassanio o pretendente que escolhe o que nenhum outro escolheu, o chumbo. Nas palavras de Freud, o chumbo é mudo, uma vez que a "mudez é uma representação comum da morte", mas ainda sobre o chumbo escolhido, diz Freud (1913) em *O tema dos três escrínios* que:

A tarefa mais difícil compete assim ao afortunado terceiro pretendente; o que ele encontra para dizer em glorificação do chumbo, contra o ouro e a prata, é pouco e tem um cunho forçado. Se, na clínica psicanalítica, nos defrontássemos com tal discurso, suspeitaríamos que haveria motivos escondidos por trás das insatisfatórias razões apresentadas. (FREUD, 1913)

Segundo ato: sobre a castração

Vemos o texto de o filme circular acerca da relação do humano com seus limites, com a interdição e com o não. Cabe aqui um comentario sobre a diferença fundamental entre judaísmo e catolicismo, que aparece, não só com relação ao seu próprio Deus, mas com a atribuição de um preço ou valor das situações da vida. Mezan, em *Freud o Pensador da Cultura* (1985, p. 522), diz que o cristianismo se diferencia do judaísmo ao recusar a regulamentação de todos os aspectos da vida exterior do crente, para se concentrar na salvação da alma e prescrever mandamentos puramente morais. Ainda, segundo Mezan, nesse mesmo texto, o homem projeta sua essência em Deus, um ser onipotente narcísico que, ao se ocupar desvinculadamente da espécie humana, oferece consolo e exalta o narcisismo. Esse mesmo autor refere-se ao texto freudiano *Totem e Tabu* (1913) marcando a união entre a tendência à projeção e a onipotência de pensamento, como correlatos do narcisismo primário, – teoria explicada pela existência de um Deus onipotente e egoísta.

Foi André Green (1991, p. 32) quem ressaltou que não é mais o pai que castra, mas sim, a lei. Pois, de fato a lei não castra, ela pune e pode até determinar a morte. A castração, nesse sentido, decorre mesmo da realidade psíquica. A relação com a castração imposta pela lei é observada, principalmente, quando falamos de ameaças e feridas narcísicas. Então, na trama em questão, Shylock, o credor, acreditava que seria concedido a ele o direito de cumprir os termos do contrato estabelecido, porém, quando submetido à lei da corte veneziana, tornou-se impedido e interditado e não apenas castrado, pois sempre há um limite imposto pela lei.

O propósito de existência de uma lei deveria ser de organizar as relações entre os homens, sancionando e aplicando penas quando for transgredida. O que testemunhamos, no filme, foi uma exigência de cumprimento da lei marcada pela intensidade do ódio sentido por um credor cego, que se tornou vítima de seu próprio ódio e sofre "um retorno sobre si próprio" da lei que exigia cumprimento. Imaginamos que, nessa situação, também se aplicou a

lei da fisica, em que toda ação corresponde a uma reação de força, igual em sentido contrário.

No mundo psíquico humano, o ódio é um afeto que exige satisfação. Em função de sua primitividade, encontra-se na perspectiva da incorporação e na dimensão da oralidade. Seu impulso padrão seria o de devorar ou ser devorado, não aceita intermediação e estaria na base da relação de controle do outro. Se o processo de incorporação encontra-se na base de todo processo identificatório, então, aquele que seria considerado inimigo deveria pagar o preço da dívida com a própria carne. No caso deste filme, uma libra de carne era o preço a pagar, para ser mais precisa. Mas, é preciso considerar ainda que, no processo identificatório, há um desejo recalcado de agir como o objeto, mas também de suprimi-lo. Importante lembrar que, nos povos primitivos, comia-se a carne do mais forte ou do rival como forma de incorporar sua força e assumir seu poder.

Assim é que Shylock identificado com seu agressor, diz ter "aprendido com os cristãos" e que "será difícil, mas que haveria de superar seus mestres". Vemos nosso vilão aqui aderido, ao que Kehl (2011) se refere à pista oferecida por Freud para entender as contradições de uma "revolta submissa" do ressentido. No caso de haver identificação dos oprimidos com aqueles que os oprimem, há uma participação, não apenas de afetos e de necessidade de proteção, mas também se torna relevante o fato de que ambas as classes compartilham de ideais comuns. Essa identificação dos oprimidos com os seus opressores, por meio da adesão aos ideais comuns, talvez explique porque impulsos de revolta se transformam em ruminações ressentidas (2011, p. 289).

E, Kehl (2011, p. 288) diz ainda que o ressentido deseja a ordem, desde que possa beneficiar-se dela, nem que seja na condição de vítima. É nesse sentido que considero Shylock um ressentido. Ele é parte de um grupo social submetido que se expressa na forma de "atos reativos", com "protestos impotentes", mesmo que os sentimentos de injustiça e prejuízo que o motivam sejam justificados (KEHL, 2011, p. 291). Mas era ainda, "na falta de compreensão simbólica da lei, na defesa da legalidade que ele tenta garantir a potência do pai" (KEHL, 2011, p. 97). Entre o narcisismo e as formas da lei em questão, vemos as consequências da adesividade entre a onipotência de pensamento e os processos de exclusão socialmente compartilhados.

Entendo que a prática da usura, nesse caso, funcionasse não só como transgressão, mas como uma compensação pelas restrições impostas em sua condição social, pois na posição de excluído e endividado social, tendo se sentido "insultado pelo fato de fazer bom uso do que era de sua propriedade", torna-se credor daquele que lhe submete à lei.

Ainda sobre a questão do ressentimento, há um aspecto do sentimento de prejuízo, que em seu epicentro organiza uma posição que pertence à jurisdição do ódio. Assim, há o ressentido que possui um ódio cujo destinatário está mais além dos outros com os que se encontra, mas, fundamentalmente, através deles. Então, o sentimento experimentado pelo ressentido é de que existe um Outro que o prejudica (ASSOUN, 2011).

Estamos diante de uma tríade de afetos nos atos de Shylock: ressentimento – ódio –vergonha. Apesar de não haver tempo para discutir, aqui, os aspectos metapsicológicos envolvidos, acho importante marcar, de acordo com Assoun, que ódio e vergonha constituem dois destinos da ferida narcísica. De um lado, o ódio como afeto, que se volta contra alguém através de uma energia de desligamento mortífero. Por outro lado, está o sujeito que radicaliza sua vergonha transformando-a em violência, desencadeando um ódio para não aparecer a vergonha. E, nesse circuito, torna-se ressentido.

Convido meu leitor a voltar à situação inicial da trama em que há a contração de uma dívida por um católico, navegador, poderoso e arrogante, com um usurário judeu portando sua boina vermelha como marca escarlate e vivendo como todos os judeus daquele período, ou seja, excluído em um gueto e em quem se cospe a face. É preciso, ainda, falar do que nos faz pensar sobre o pedaço da própria carne como oferta de pagamento. Observo que Antonio em sua onipotência aceitou que uma libra de sua própria carne entrasse na negociação, fato permitido pela lei da época. Porém, como se sentia imune às intempéries da vida, desconsiderou a possibilidade do risco e se pôs na lâmina da foice do carrasco.

No conluio do par psicopatológico sadismo-masoquismo, Antonio oferece a própria carne, se oferecendo em vida, de modo a reafirmar sua existência, bem como a importância e a força do seu afeto. Nesse caso, a própria carne seria o valor máximo a oferecer constituindo uma dívida eterna – que, no caso de sua morte, se tornaria impagável – e em cuja sombra aprisionaria aquele que considerava seu amor. Ora, pois! Nesse sentido é que vemos "em cada cabeça uma sentença", do mesmo modo como os limites humanos podem ser inimagináveis.

Terceiro ato: sobre o julgamento

Penso ainda sobre o falsete deste julgamento a que o autor e o réu da questão se submeteram. Testemunhamos um jogo de poder em que a artimanha na argumentação venceu.

Porcia, o falso juiz, que foi autorizada pela assinatura e pela palavra que justificou a ausência do juiz convocado, legitima sua presença como substituto. Ela, travestida de juiz, empodera-se da função dentro de uma toga, se apropria do verbo e do verbete e assume a condução do julgamento, fazendo valer a palavra da lei. Então, apesar desta não ser um juiz de direito, o foi de fato.

Concordo com Freud em seu texto Construções em Análise, onde parafraseando Polonio afirma que "nossa isca de falsidade fisgou uma carpa de verdade", uma vez que ela – o falso juiz – fez valer o escrito e as escrituras. Não pude deixar de pensar em duas coisas. Primeiro, que sua atitude generosa ali traduzia uma das características humanas mais marcantes: o de ser interesseiro, uma vez que ao salvar a vida do réu, protegeria também seu casamento, que deixaria de estar marcado pela morte de Antonio. Em segundo, um traço de perversão me saltou aos olhos nesta cena qual seja: Ela parecia experimentar um gozo voyerista e sádico sobre a angústia dos envolvidos. Percebe-se essa expressão de olhar diante do desespero de Antonio, de quem seria tomado uma libra de carne, quando exposto à submissão da violência e imaginando que morreria naquelas circunstâncias. Nesse momento, ele clama pelo amor de Bassanio e quem, por sua vez, declara sua fidelidade e acolhe sua dor. Ao mesmo tempo, Porcia observa o prazer sádico de Shylock em acreditar que o falso juiz seria um novo Daniel, que estaria ali com sua sede de cumprimento da lei e quem daria a ele o PRAZER de exercer o direito de executar sua vingança e de saciar seu ódio projetado, maciçamente, na figura de Antonio. Ele viveu, ali, uma ilusão fugaz de que, enfim, havia alguém que reconhecia o seu direito.

Quarto ato: vicissitudes do feminino e a castração

Perguntei-me, em alguns momentos, onde estavam as mães dessa história, no registro do século 16, porque o feminino aparece de forma transversa na história. Nesse período na Europa, a rainha Isabel de Castela reinava em nome de Deus, seu governante. Pela falta de espaço social, o feminino apresentava-se apenas pela via da erótica, pela submissão e pelo masoquismo. Porcia, apesar de ser brilhante e perspicaz, para ter vez e voz precisou se vestir de modo a "parecer ter o que lhe faltava".

O aspecto masoquista feminino aparece no personagem de Antonio, desde o início da trama. Foi entre gôndolas e tochas que iluminavam a noite escura veneziana que o olhar trocado com Bassanio foi revelador de seu desejo e sua submissão ao sentimento que nutre pelo amante perverso e sedutor.

Encontramos alguns outros aspectos do feminino na relação com a castração e, nesse sentido, a possibilidade de transgredir ou não a lei do pai estariam nesse registro. Vimos situações tais como: a vontade de uma filha viva governada pela vontade de um pai morto, na qual Porcia se submete à determinação de ter que aceitar casar-se com o pretendente que acertasse a loteria imposta por seu pai, antes de morrer. Aqui, o acaso lhe protegeu porque ela estaria interessada no sedutor que acertou na loteria imposta pelo pai. Esse jovem de nome Bassanio não lhe trouxe nada e, além disso, o que parecia possuir havia tomado emprestado ao preço da carne do amigo. A outra situação, diz respeito à jovem filha de Shylock, que, para poder se apropriar de seu desejo, literalmente foge na noite escura para poder se libertar do amor aprisionante e paralisante de seu pai.

Ainda sobre os outros bens e valores discutidos no filme – que me pareceu propor uma ideia de continuidade ao fim da trama – focaliza-se o anel recebido pela filha de nome Jéssica – essa que precisou fugir para poder viver suas próprias escolhas – que continuava em suas mãos. Então, podemos pensar que em sua herança "não contabilizável" encontrava-se as marcas de sua história, bem como da história do pai e da história de seu povo. Aqui, então, parafrase-ando Goethe e amplamente utilizado por Freud no texto *Totem Tabu* se referindo à ideia de uma herança psíquica diz que "aquilo que herdaste de teus pais conquista-o para torná-lo teu".

Em minha pesquisa sobre os aspectos transgeracionais dos laços familiares, observo que o nome de família – aquele que liga o sujeito a uma corrente
de gerações – apesar de poder ser substituído pelo fato de assumir e se identificar com outro grupo ou tribo, a marca transgeracional vai acompanhá-lo
onde quer que vá. Em contrapartida, seu nome próprio é aquele que lhe foi
atribuído e o localiza no aqui e agora, no tempo e no espaço pessoal, podendo
até ser substituído em algumas situações, mas requer que se testemunhe a
construção de um projeto narcísico para o sujeito vir a situar e se apropriar.

Epílogo

Freud, no texto *Um comentário sobre o antisemitismo* (1938), traduz, um pouco, a marca da diferença de tratamento no que concerne a humanidade, quando diz que "a verdade é que por longos séculos tratamos o povo judeu injustamente e que assim continuamos a proceder por julgá-los injustamente". Assim, no filme em questão, qualquer clemência oferecida a Shylock não teria

peso de justiça, mas de favor concedido, pois aqui os homens não eram tratados, igualmente, perante a lei. Enfim, mas nem sabemos se ainda o são...

Quando Shylock resolve aceitar o pagamento da dívida pelo valor oferecido inicialmente, em troca da libra de carne do devedor Antonio – representante de todos os seus devedores –, conforme visto anteriormente, não havia mais como voltar atrás, apesar do retraimento narcísico demonstrado em seu recuo. A lei determina o limite das ações humanas, mas na trama só Jéssica sabia que seu pai cederia em submissão à lei, à autoridade e ao poder. Então, Antonio tendo sido agraciado pela lei, recusa-se em tomar posse dos bens de seu carrasco e torna-se fiel depositário da parte de sua fortuna, a ser entregue ao homem que lhe roubou a filha.

Mas, aqui, entendi que a proposta de Antonio, uma vez estando seu sadismo em *stand by*, seria um golpe de misericórdia, obrigando àquele – Shylock – que já destituído de qualquer forma de poder, a renunciar a seu próprio Deus. Nesse sentido, a vergonha torna-se uma insígnia da existência deste judeu usurário, condenando-o a viver na "vergonha, como prova de que segue havendo um sujeito para senti-la" (ASSOUN, p. 107). Este sim, doravante um náufrago... lhe restando apenas a sua própria carne.

Fica aqui uma reflexão: Quem com afeto fere, atingindo o narcisismo humano, com ferro pode ser ferido. Contudo, podemos nos perguntar se a clemência não deveria estar acima do poder do cetro?

Outubro/2016

Marcia Maria dos Anjos Azevedo

mmazevedo@globo.com Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

ASSOUN, Paul Laurent. <i>El perjuicio y el ideal</i> . Buenos Aires: Nueva Vision, 2001.
FREUD. S. (1913). <i>Totem e Tabu</i> . Rio de Janeiro: Imago, 1982. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 13)
(1913). O tema dos três escrínios. Rio de Janeiro: Imago, 1982. (ESB, 12)
(1927). <i>O futuro de uma ilusão</i> . Rio de Janeiro: Imago, 1982. (ESB, 17)

(1937). Construções em análise. Rio de Janeiro: Imago, 1982. (ESB, 23)
(1938). <i>Um comentário sobre o antissemitismo</i> . Rio de Janeiro: Imago, 1982. (ESB, 23)
(Lob, 25)
(1938). Cisão do ego no processo de defesa. Rio de Janeiro: Imago, 1982. (ESB, 23)
(1939) Moisés e o monoteísmo. Rio de Janeiro: Imago, 1982. (ESB, 23)
GREEN, A. O complexo de castração. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
KEHL, M. R. <i>Ressentimento</i> . Coleção Clínica Psicanalítica. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.
MEZAN R. Freud a pensador da cultura São Paulo: Editora EA PESP 1985

Rei Lear e a imensidão dos afetos

Angela Bezerra Villela*

Oh! chamas sulfurosas, rápidas como o pensamento
Precursoras do raio que fende os carvalhos
Incendiai-me os cabelos brancos
E tu, ó trovão, que fazes tremer tudo
Achata o mundo, quebra os moldes da natureza
Extermina num momento os germes que produzem
O homem ingrato
Lear.

Sempre que nos sentamos diante de uma página em branco, somos desafiados pela escrita, pela criação da palavra justa. Principalmente quando se trata de Shakespeare, que nos torna leitores de nossas próprias vidas e mundos. Ao estabelecermos uma interlocução entre sua obra e a psicanálise, incluindo aí o cinema e o teatro, entramos em contato com uma simultaneidade temporal, uma transversalidade, definida por Andre Green como um desvendamento do inconsciente. As ações, as produções imaginárias – entendam-se aqui sonhos, delírios – criam uma espécie de metaficção, onde o espelhamento está sempre presente. Não quero, entretanto, ater-me apenas à palavra em si, mas ao desassossego que ela nos causa. Pois, para além de uma experiência literária ou estética, ler ou ver, na tela, uma encenação, uma interpretação do texto shakespeariano, como o *Lear* de Laurence Olivier, numa versão de Michael Elliot, de 1984, é ser sacudido por um universo de sensações, é ser capturado por falas que nos colocam em estado

^{*} Psicanalista, membro associado do CPRJ. Coordenadora da Rede Soropositividades de atendimento à mulheres com HIV. Foi membro titular da Formação Freudiana do Rio de Janeiro, coordenadora da Clínica Social e coordenadora de Formação. Especialização em literatura na Escola Lacaniana de Psicanálise.

experimental permanente. Falas que nos afetam pelos efeitos no nosso inconsciente e naquilo que diz respeito a uma das formas de entender o mundo atual em que vivemos. A literatura propicia um investimento interdisciplinar, uma ampliação dos registros históricos e de contato com diferentes discursos, de épocas distintas. Por certo, para Freud, a fantasia pode ser considerada uma encenação imaginária, em que o indivíduo está presente. Podemos, sob esse ponto de vista, nos considerar autores de muitos "textos".

Para um psicanalista, portanto, escrever sobre Rei Lear é um privilégio difícil de descrever, pela riqueza de aspectos trazidos por esse gênio, sem dúvida, o maior escritor da língua inglesa que o mundo conheceu. A obra de Shakespeare é supra-histórica, universal e nos faz percorrer territórios onde o tempo e a história são condutores perfeitos. Do poema ilimitado às tragédias e comédias, o Bardo explorou a realidade social, política, religiosa e cultural de uma época, com tramas que envolvem assassinatos e o sentido da vida, falsidades e magia, ambição e desumanidades, paixões e vinganças, o amor e o poder, mas, acima de tudo, o indivíduo em suas contradições entre o absoluto e a fragilidade, assim como a destrutividade que em nós habita. Os personagens de Shakespeare se aproximam do herói das tragédias gregas pela desmesura.

E quem melhor do que Lear expressa isso? Ele dá forma carnal, literária aos aspectos mais sutis que caracterizam o ser humano e o diferenciam de outras espécies. Talvez, por essa razão, um dos recursos que marcam o texto são as várias citações sobre animais, espelhando características que beiram sempre estados fronteiriços, quando o animal e o homem se confundem. Também Hamlet, Titus Andronicus, Otelo, Iago, Macbeth e sua Lady, Romeu e Julieta, Ricardo III, Henrique IV, V e VI e mais uma infinidade de personagens que compõem sua incomensurável obra, convidam-nos a encarar esse espelhamento. Todos carregam em si o humano e seus aspectos trágicos, suas vilanias e jogos de poder, mas Lear traz, com força abissal, a humanidade que permanece intacta nos dias de hoje, assombrando-nos fantasmaticamente. Jan Kott, diretor teatral polonês, considera Lear a obra prima, o ápice, o apogeu, diante do qual todo o resto parece tímido e vulgar. Ele o compara "à Quinta ou à Nona de Beethoven, ao Juízo final de Michelangelo, ao Inferno de Dante. Uma montanha difícil de escalar" (KOTT, 2003, p. 215). A análise de Kott faz parte de uma mudança consistente na forma de entender Lear. Ele se interessa mais pelos aspectos obscuros e existenciais do personagem. Para outros autores, a palavra "shakespeariano" também estaria ligada ao aspecto sanguinário, épico, virulento, sem coesão.

O universo medieval, renascentista e esses personagens se tornam extrema-

mente próximos à realidade contemporânea. Shakespeare estava preocupado com "o declínio e a queda do mundo", com a corrosão dos valores morais, preocupações estas que persistem em 2017. Falar de Rei Lear, escrito em 1606 e só publicado em 1608, é fazer contato com a loucura e a trajetória psicológica de um homem até sua velhice, quando sua insanidade, derrocada e abandono o conduzem à sanidade. Um homem vigoroso aos 80 anos, soberano da Grã-Bretanha pré-cristã, que espera absoluta devoção de seus súditos e que não tolera oposição à sua vontade, Lear vai do ódio que o alimenta ao arrependimento que o devora. Sua trajetória existencial vai da mentira à verdade e é fascinante, arrebatadora. Um rei trágico, privado de sua coroa, que mostra os traços mais sombrios da alma humana e que tem que percorrer seus tormentos. Rejeitado por suas filhas, despido de sua dignidade, exposto a uma tempestade feroz, *Rei Lear* pode ser considerada, talvez, a peça mais pessimista de Shakespeare.

Antes de falarmos especificamente do texto em questão, vamos contextualizá-lo no tempo histórico do autor. Na época em que Shakespeare viveu, novos horizontes se abriam e velhas suposições eram eliminadas. Parecia que o Céu acima e a Terra abaixo estavam desmoronando. Copérnico, astrônomo europeu, afirmava que o Sol e não a Terra era o centro do universo. Ele foi tão longe, a ponto de dizer que a Terra se movia. Hoje estamos também, num momento de mudança total de paradigmas. Já sabemos que a Terra se movimenta, só não temos certeza se ela sobreviverá ao Homem. Temos a instabilidade no topo do monte. O Renascimento foi uma época de mudanças rápidas e desconcertantes, com estabelecimento de padrões extremamente rígidos, apegados à hierarquia tradicional, mas, paralelamente, foi um tempo de florescimento cultural muito grande. Shakespeare nasceu em abril de 1564 e veio de uma família sólida de classe média em Strattford-Upon-Avon. Ele foi abençoado com um trabalho estável, num mundo totalmente instável. Prosperou financeiramente e conseguiu uma vida confortável, além de um excelente patrimônio. Em 1599, tornou-se sócio proprietário do mais prestigiado teatro público de Londres, o Globe. "A vida é palco e uma performance de papéis". Essa é a metáfora shakesperiana. E o Globe foi o palco perfeito para as encenações do que ele julgava serem as artificialidades das convenções. Teatros construídos especialmente para este propósito foram uma invenção elisabetana: o palco, a maneira de representar e as tradições da época. Shakespeare era um dramaturgo incomum, contemporâneo, por escrever, consistentemente, para uma companhia de atores conhecidos. Papéis duplos constituíam uma forma de estruturar o texto, assim como os contrastes entre mundos. Apesar das referências de sua época, as obras do Bardo podem ser atualizadas na pós-modernidade. "Ser ou não ser", sim, esse é o ponto: a famosa dúvida de Hamlet continua uma questão que nos interroga até hoje.

O teatro elisabetano tinha como matéria prima a linguagem, construída num terreno escorregadio por ser calcada no disfarce, uma convenção que não tinha compromisso com o real. Decifrar o texto de Shakespeare é uma tarefa que, de fato, só começa no século XX. A instantaneidade, em sua maneira de expor os conflitos, parece muitas vezes absurda, como Lear abrindo um concurso de eloquência sobre o amor filial entre suas três filhas, de cujo resultado vai depender a partilha de seu reino. Ele quer transmiti-lo e descansar do peso de ser um monarca. Mas cai numa armadilha, ao fazer essa passagem através do incomensurável. Uma pergunta decidirá a divisão do seu patrimônio. A narrativa mostra um mundo que será destruído, como ele próprio. A trágica velhice de um soberano, que, sem conseguir um filho que tomasse o seu lugar no trono bretão, quer deixar a "sucessão" às três filhas mulheres. A coroa do velho monarca, necessariamente, seria destinada a um dos esposos das filhas, que almejavam o reino da Bretanha. Barbara Heliodora, tradutora e especialista em Shakespeare, aponta como um dos traços mais marcantes desse texto, o desconhecimento dos filhos pelos pais, enfatizando a problemática da velhice e o fardo pesado que o ancião torna-se para sua família; mesmo que o idoso seja um sábio e bondoso soberano monárquico, como é o caso de Lear. Como exigir e mensurar o amor filial? Essa deve ser uma das razões para Kott, no famoso livro Shakespeare, nosso contemporâneo, relacionar Rei Lear com o teatro do absurdo de Samuel Beckett, pois ele convoca as três filhas e pergunta quanto elas o amam:

Digam, filhas
Já que agora queremos nos despir
Do poder, territórios e cuidados
Qual das três vai dizer que mais nos ama,
Para tornar mais amplo o nosso dote,
pondo em debate a natureza e o mérito? (SHAKESPEARE,
1994, p. 9).

Para o espectador, soa estranha a ingenuidade de Lear face à hipocrisia de Regan e Goneril, ingenuidade que contrasta com a crueldade daqueles tempos. Elas usam e abusam de uma visível falsidade em seus discursos, muito mais calcados em seus interesses, na parte da herança que lhes caberia, do que no afeto pelo pai que queria entregar seu legado.

Goneril: Senhor, amo-vos mais do que as palavras podem exprimir quaisquer discursos, mais que a luz dos meus olhos, do que o espaço e a liberdade acima de tudo que pode ser avaliado – rico ou sublime; não menos que a vida, com sua graça e beleza,

honra e saúde, tanto quanto um filho jamais amou um pai ou um pai jamais se viu amado; um amor que torna a fala inútil e a palavra incapaz. Eu o amo além de todos os valores disso tudo. Regan: Eu sou feita do mesmo metal de minha irmã e julgo ter valor igual ao dela. Do fundo do coração, acho que exprimiu também o meu amor ao exprimir o dela; fica distante porém quando eu me declaro inimiga de quaisquer desses prazeres que os sentidos têm como supremos; só me sinto feliz ao idolatrar Vossa Amada Alteza. (SHAKESPEARE, 1994, p. 9).

Cordélia, a favorita do rei, não se dispõe a agradar o pai e provoca sua ira. Ao ser questionada sobre o que sente por ele, Cordélia simplesmente responde: "Nada, meu senhor." Lear fica atordoado com esse golpe, uma facada em seu ego e pragueja: "Nada?". Cordélia diz: "Nada". E Lear: "Nada virá do nada. Fala outra vez" (p. 10). Ao que se segue o diálogo:

Cordélia: Infeliz de mim que não consigo trazer meu coração até a boca.

Amo Vossa Majestade como é meu dever, nem mais nem menos. Lear: Vamos, vamos, Cordélia: corrija um pouco a tua resposta, senão prejudicas tua herança.

Cordélia: Meu bom senhor, tu me geraste, me educaste, amaste. Retribuo cumprindo o meu dever de obedecer-te, honrar-te, e amar-te acima de todas as coisas. Mas para que minhas irmãs têm os maridos se afirmam que amam unicamente a ti? Creio que, ao me casar, o homem cuja mão receber minha honra, deverá levar também metade do meu amor, dos meus deveres e cuidados. Jamais me casarei como minhas irmãs, para continuar a amar meu pai – unicamente.

Lear: Mas teu coração está no que dizes?

Cordélia: Está meu bom senhor Lear: Tão jovem e tão dura?

Cordélia: Tão jovem, meu senhor e tão verdadeira.

(SHAKESPEARE, 1994, p. 11).

A partir de então, ele nega qualquer dote à filha, o que faz com que seu grande pretendente, o Duque de Borgonha, recuse-a como noiva. Como não havia mais dote, não havia mais interesse. Cordélia se casa, então, com o Rei da França, que presenciou a cena e se encantou com sua honestidade; ela é exilada. Naquela época, a devoção filial era uma das poucas formas que as filhas tinham para demonstrar seu mérito. O "teste de amor" seria apenas um disfarce, pois as terras já haviam sido divididas aos olhos de um advogado e atribuídas, sem que qualquer filha dissesse uma palavra. Ele já dizia, ao chamá-las, que dividiria o reino em terços. E, por certo, o mais opulento deles seria desti-

nado à mais nova. Cada filha só precisava comparecer com um discurso formal para demonstrar gratidão e também para justificar a decisão de a parte maior ficar para Cordélia. No entanto, esse roteiro, cuidadosamente ensaiado, deu errado. E essa é uma das mais fortes críticas feitas a Lear: não saber distinguir a falsidade da sinceridade. Para ele, havia ali um desrespeito às convenções da cerimônia e uma falta de apreço pelo seu amor paternal. Cordélia evita as aparências. Ela e seu "nada" revelam a contradição entre os sentimentos das irmãs, que expressam o contrário de seus intentos. Dessa forma, ela marca outro tipo de presença e afirma sua singularidade. Lear, porém, interpreta muito mal esse "nada", até porque ali não se tratava apenas de algo psicológico, mas, também, da transferência de uma soberania, o que possibilita outra compreensão de seu comportamento. Velho, ele precisava e desejava transferir para sua filha favorita a maior parte do "leão", sem parecer injusto. Foi-se a farsa da prova de amor e a escolha por mérito. Lívido de uma raiva soberana, e com o coração partido, ele tem que se submeter à lei. O Conde de Kent, lorde leal a Lear, tenta defender Cordélia, mas, também, é advertido para que não se intrometa "entre o dragão e sua cólera" e a posteriori, é banido da corte.

Lear: Meu arco está curvo e a corda tensa; cuidado com a flecha. Kent: Prefiro que dispares, mesmo que a ponta aguda da flecha atinja o fundo do meu coração. Kent será rude enquanto Lear for louco. Que pretendes fazer, velho Rei? Julgas que o dever terá medo de falar quando o poder se curva à adulação? A honra tem de ser sincera quando a majestade se perde na loucura.

Conserva o teu comando, considera e reflete, freia esse impulso hediondo.

Respondo por minha opinião com a minha vida; tua filha mais moça não é a que te ama menos; não está vazio o coração cujo som, por isso mesmo, não ressoa.

(SHAKESPEARE, 1994, p. 12).

Um supereu feroz, de caráter desmedido e primitivas fantasias agressivas, que se manifestam em sua exortação, se apossam de Lear. O guardião da integridade se faz presente e conduz à realização de desejos brutais, expondo a violência e a tirania dessa instância. Renata Cromberg, em seu livro sobre a paranoia, define bem o ódio:

É esta tormenta que, de alguma forma, em muitos momentos e em várias circunstâncias, está presente na vida psíquica de todos os seres humanos. E sua ausência pode trazer consequências patológicas. Quando não há a possibilidade de expressar,

viver, entrar em contato de alguma forma com as nossas mais arcaicas e primitivas fantasias agressivas – o que nos impede de reagir à agressividade do outro por excessiva suscetibilidade a ela – temos, por exemplo, a doença psicossomática, na qual a pulsão em estado bruto estoura no corpo, produzindo a dor orgânica.... O ódio é um afeto e não um sentimento... Em "O mal estar na civilização" (1929), a gênese da agressividade está na fúria destrutiva e no prazer narcisista. (2002, p. 213-214).

Já André Glucksmann, em seu trabalho O Discurso do Ódio, diz que

a cólera que o homem cruel dirige contra si próprio recai sobre o outro. O furioso impõe ao mundo um vazio interior do qual ele deseja ser a própria encarnação... como em Medéia, que se blinda contra os desmentidos. Nenhum princípio poderia atingir uma consciência trancafiada em seu próprio vazio... (2007, p. 59).

A filha favorita não preencheu o vazio e, por isso, virou o alvo dessa cólera que, ao atacar, explode e fulmina, transformando aquele que odeia em "uma tocha incendiária". Por não ter colocado em palavras seu amor pelo pai, Cordélia foi deserdada. Para além das convenções, Lear queria palavras, elogios que alimentassem seu narcisismo exacerbado e seu vazio existencial. A parte que lhe caberia na herança, vai para Goneril, Regan e seus respectivos maridos, o louco Duque de Albânia e o ambicioso Duque de Cornualha. O amor dedicado de Cordélia – que preferira não casar para não dividir este amor com o esposo – levou-a a desprezar a parte que lhe tocara no reino, fazendo com que o velho rei a tomasse como estranha, afirmando não mais ser ela sua filha, expulsando-a de casa. "O tempo há de revelar o que se esconde nas dobras da perfídia" – diz Cordélia, à p. 17 do texto de Shakespeare.

Em seguida, Shakespeare apresenta um roteiro secundário: Edmundo, filho bastardo do conde Gloucester, grande amigo de Lear, faz o pai acreditar que está sendo traído pelo filho legítimo Edgar, rapaz ingênuo e de boa índole, que acossado pelo irmão, foge do reino sem desconfiar das armações deste. Edmundo é a face do ressentimento. Ele quer herdar, sozinho, a herança do pai.

É importante salientar que, em Shakespeare, os sentimentos humanos são levados ao extremo. O ato de Lear, em deserdar sua filha, não é movido pela senilidade, apesar de sua idade avançada, mas pelo orgulho. A oposição à sua vontade é, de fato, intolerável para ele. Em outra peça (Coloriano IV, II), o autor renascentista atribui ao personagem a seguinte frase: "Tendo minha cólera como alimento, jantarei minha própria substância, desse modo ficarei sa-

ciado à medida que me alimentar". O ódio e os ressentimentos são o cerne da trama, lá e cá.

Voltando a Lear, a história começa a tomar outro rumo quando, ao chegar à casa de Goneril, o rei não encontra a hospitalidade esperada. O seu séquito de cem cavaleiros é hostilizado porque, para a filha, eles representavam o poder e a autoridade que ainda mantinham Lear no lugar de soberano. E tudo que ela queria era destituí-lo. Os únicos consolos do rei, ao ser maltratado por Goneril, são a volta do fiel Duque de Kent do exílio, disfarçado de servo e o bobo, que tem uma participação muito interessante na história. Ele é que animava o rei com seus enigmas, encarnando a consciência que trazia Lear para uma realidade que este se negava a encarar. Enfurecido com as constantes reclamações de Goneril, ele a amaldiçoa e parte em busca de abrigo, na casa de Regan, que o recebe com desgosto. Extremamente decepcionado com suas duas filhas, Lear sai, sem rumo, no meio de uma tempestade devastadora, perde seus cavaleiros e, progressivamente, começa a beirar a insanidade. O conde Gloucester, que tinha enorme apreço por Lear, vendo seu estado lamentável, resolve acolhê-lo, mesmo sabendo que irá despertar o ódio de Regan e de Goneril. Ao saberem da traição do conde, elas mandam buscá-lo. O marido de Regan arranca-lhe um olho e, ao preparar-se para arrancar o outro, um servidor o ataca e acaba por matá-lo. Cordélia, informada sobre o estado do pai, chora diante da ingratidão das irmãs e volta à Inglaterra, em busca dele.

Paralelamente a esses acontecimentos, o conde Gloucester, agora cego e profundamente desamparado, encontra Edgar, seu filho que havia desaparecido, por ordem de Edmundo e que, ao fingir-se de louco, não é reconhecido pelo pai. Gloucester manda o filho levá-lo ao topo de uma montanha para, de lá, se jogar. Como viver sem enxergar? Edgar, na tentativa de fazê-lo recuperar a razão, diz que estão à beira de um precipício, estando em terra firme. Coloca-o num relevo e dá a ordem para ele saltar. Ao se jogar e ver que não morreu, Gloucester desiste de acabar com a vida. Enquanto isso, Edmundo se banha nas águas da vingança e do ódio, alimentados ao longo do tempo, por seus ressentimentos relativos à bastardia.

O Rei, enfim, encontra-se com Cordélia!

Nas cenas finais, Lear e Cordélia, presos em função de uma batalha em que a França vence a Bretanha, encarnam o trágico. Em desespero ao ver sua filha amada ser morta, Lear chora o pranto da dor dilacerante que o atravessa. Debruçando-se sobre o corpo da filha predileta, libera, em catarse, a vivência da impotência diante da morte. Não há reparação possível. A figura onipotente e violenta do pai se esfacela e vem à tona sua enorme fragilidade. Num trá-

gico clímax e num monólogo visceral, chora suas culpas, suas perdas, seus remorsos, seus atos insanos, regidos pela impetuosidade e pelo orgulho.

Lear: A minha pobre bobinha foi enforcada: Não, não, não tem mais vida. Por que um cão, um cavalo, um rato tem vida e tu já não respiras? Nunca mais voltarás. Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca! (...) Olhem-na! Olhem seus lábios, olhem ali, olhem ali... (morre). (SHAKESPEARE, 1994, p. 139).

Nas últimas frases, ao ver o velho amigo morrendo, Kent diz: "Não atormente sua alma, Deixemos que ele parta. Seria odiá-lo mantê-lo mais tempo na roda de tortura que é este mundo. É espantoso que tenha vivido assim; viveu muito tempo além da própria vida" (SHAKESPEARE, 1994, p. 139).

Para a psicanálise, o texto shakespeariano é um manancial de estudos sobre o eu em relação ao outro e as regulações que traçam os movimentos do sujeito no espaço social. As expansões e as retrações que vão caracterizar o indivíduo na modernidade, já estavam ali dissecadas. Lear é um exemplo perfeito das questões que Freud vai explorar na tese sobre o narcisismo (1914) e na fundação da segunda tópica (1923). A paranoia, que está presente em quase todos os seus personagens, nas disputas por lucros, poder e direitos, com características eminentemente narcísicas, é o motor de um universo em permanente processo de transformação. Que outras questões Shakespeare coloca para a psicanálise, nessa tragédia? Instiga-me a ideia de investigar os possíveis entrelaçamentos de alguns conceitos freudianos que se fazem presentes na obra de Shakespeare.

Ele denuncia várias formas de cegueira, que são visíveis no texto e que se concretizam no horror de Gloucester ao ter seus olhos arrancados. Lear não consegue identificar qual das filhas o ama de verdade. Na embriaguez das certezas narcísicas, não distingue o falso do verdadeiro. A junção de poder e alienação do mundo que o rodeia é um exemplo extremamente contemporâneo de dissociação da realidade, propriamente dita. Encastelados em seus palácios, os governantes se afastam da realidade social e de outros universos que os cercam.

Uma outra cegueira, não é a concreta, no caso de Gloucester. Este também julga ser traído pelo filho errado. Pela via da psicanálise, somos cegos quando regidos apenas pela consciência ou pelas aparências, sem levar em consideração o inconsciente. Em um depoimento no filme *As janelas da alma*, José Saramago traz uma passagem belíssima sobre esse tema. Diz ele que em um determinado lugar, havia uma coroa deslumbrante que todos queriam conhecer e apreciar. Mas que, ao vê-la mais de perto, ele havia constatado que ela estava envolta em teias de aranha e poeira acumulada. Em sua espantosa sabedoria, ele diz: "Para

se conhecer as coisas é preciso dar-lhes a volta". E é exatamente esse conhecimento que os personagens propiciam, que a leitura da obra produz.

A tempestade enfrentada por Lear é, metaforicamente, a travessia do seu inferno. O clarão dos raios traz os rasgos de lucidez que o levam a enxergar o quanto ele havia se equivocado, impulsionado pela arrogância. Devastado e vestido apenas com trapos, Lear se depara com o deserto de sua alma e chora o pranto do arrependimento, do desperdício criado pela ilusão do poder. Ele vira um nada, um ser para a morte.

Outra lição é a de que uma verdade absoluta é sempre absurda. A vida é uma emboscada que o próprio homem arma e na qual ele cai. Ionesco, Beckett, Camus e Sartre exploraram, exaustivamente, esse aspecto em suas obras. Freud, através da compulsão à repetição e da pulsão de morte, ensina-nos que o homem se torna absurdo, em muitos dos seus atos, por não conseguir parar de repetir o mesmo. A passagem em que Edgard conduz o pai, que quer morrer se lançando num precipício, cria uma cena patética do absurdo da existência humana. Gloucester supõe ter pulado, enquanto permanece no mesmo lugar. Ele vive uma experiência circular, ilusória. Posiciona-se, lança-se e permanece no mesmo lugar. Durante toda a narrativa, a linguagem é enigmática e paradoxal, representada pelo Bobo, que, ao mesmo tempo em que diverte o rei, é de uma crueldade oblíqua, ao dizer verdades que este não percebe ou nega, seja pela soberba, seja pelos excessos de seus próprios atos, seja pela 'cegueira. A negação (1925) como defesa está em A perda da realidade na neurose e na psicose (1924). O eu se protege pela repressão, mas o reprimido aparecerá como sintoma. A negação, para Freud, é um mecanismo psíquico que impede o sujeito de diferenciar realidade interna e externa.

Shakespeare usou da obra para descrever a fase da senilidade e as dificuldades que um homem senil tem para discernir o que acontece a sua volta. Mesmo *Rei Lear* sendo escrita há muitos anos atrás, podemos notar que a história traz muitas características atuais. O drama retrata de forma vigorosa a condição de estorvo para a família que o idoso ocupa, muitas vezes. Ao morar com Goneril e Regan, Lear experimenta a intolerância às dificuldades inerentes a um homem de 80 anos. A sua falta de discernimento as irrita e elas não fazem qualquer esforço para entendê-lo em suas desconexões. Pelo contrário, ele é vítima de fortes repreensões. Por se sentir maltratado, Lear opta pela companhia de estranhos e parte. Esse estrato clássico da literatura shakesperiana, tão presente nos tempos atuais, quando o prolongamento da vida face aos avanços da medicina e de novos saberes se faz presente, mostra a extraordinária visão do autor que percebia aquilo que não cessa no humano. Algo que é

atemporal e eterno e que diz respeito ao abandono, à solidão, a uma realidade impiedosa da velhice, sendo poucos os que escapam desta sina. Em nossa sociedade contemporânea, a longevidade se transformou em riqueza, a vida em capital e a morte naquilo que demonstra que nada disso tem sentido. A morte deve ser banida a qualquer custo. As próteses, os instrumentos, as medicações excessivas estão aí como recusa e negação de que ela é inevitável. Negando a morte, nossa cultura criou "A Morte".

Sabemos o quanto Freud era apaixonado pela literatura e o quanto ela o inspirou na concepção da teoria psicanalítica. E uma das fontes onde ele mais sorveu foi Shakespeare. No caso de Rei Lear, Harold Bloom é um dos autores que exploram a ligação entre os dois. Em seu trabalho Freud, Lear & Bloom: algumas notas sobre leitura e psicanálise, Guilherme Gutman destaca pontos importantes, como um tema que se faz sempre presente em Rei Lear e que Freud, em uma carta a Ferenczi, em 1912, diz se sentir estimulado a explorar. O tema das três filhas o atinge, inconscientemente, porque o remete à própria filha, com quem ele passava férias e isso faz com que ele se interesse pela análise do drama. Ao analisar o texto, Freud se depara com um tema que julga universal. Algo que é da ordem do mito, que retorna sempre, algo que, antes de estar lá, esteve cá (localidade psíquica), num momento, talvez, primevo. E é reconhecido, por fazer parte de um modelo circular, com núcleos de conflito psíquico que se plasmariam a partir da literatura. É o caso de três cofrinhos em Macbeth e das três filhas em Lear. Três como símbolo, como mito, como um reencontro de um extrato psíquico que está em cada um de nós. Para Gutman, "ler freudianamente um texto literário, é não se esquecer disso" (2008).

Tanto a literatura quanto a análise podem ser pensadas como experiências "artísticas", no sentido de que são lugares de reconstrução dos "fantasmas" subjacentes à nossa história e entrar em contato com eles é uma vivência desconcertante, um trabalho de resgate entre a ficção e a biografia, um exercício de memória e de apropriação de nossas próprias tragédias. Por vivermos numa época em que tempo e espaço são mais fragmentados do que nunca, em que a pluralidade de códigos impostos pela globalização empobrece a interioridade, a relação com a arte é fundamental. Ambos expressam, como ninguém, os interesses escusos e as conspirações que regem a nossa modernidade, assim como a melancolia, o rancor, o ódio e o ressentimento que dominam corações e mentes, nos dias de hoje. A atualidade anuncia-se impiedosa. O sentimento de se ter chegado ao pior do pior nos deixa atônitos. Nesse panorama, onde a imprudência humana parece ter alcançado estágios absolutos, talvez valha a pena interrogar-se sobre ela. É como se o mundo tivesse se tornado muito pe-

queno para os avanços técnicos e científicos, como bem diz Paul Virillio. E, para nos conduzir nessas interrogações, não há a menor dúvida: existem poucos mestres como Freud e Shakespeare.

Novembro/2016

Angela Bezerra Villela angelabv17@gmail.com Rio de Janeiro - RJ - Brasil.

Referências

de Janeiro: Imago, 2001.
CROMBERG UDLER, Renata. <i>Paranóia</i> . São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.
FREUD, Sigmund (1894). <i>As neuropsicoses de defesa</i> . Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud).
(1914). Recordar, repetir, elaborar. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (ESB).
(1914). Sobre o narcisismo. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (ESB).
(1915). O inconsciente. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (ESB).
(1915). As pulsões e suas vicissitudes. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (ESB).
(1923). <i>O Ego e o id</i> . Rio de Janeiro: Imago, 1969. (ESB).
(1924). <i>A perda da realidade na neurose e da psicose</i> . Rio de Janeiro: Imago, 1969. (ESB).
(1925-1926). <i>Inibição, sintoma e angústia</i> . Rio de Janeiro: Imago, 1969. (ESB).
(1929-1930). O mal estar da civilização. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (ESB).
GLUCKSMAN, André. O Discurso do Ódio. Lisboa: Difel, 2007.
GREEN, Andre. <i>O desligamento</i> : psicanálise, antropologia e literatura. Rio de Janeiro Imago, 1994.
GUTMAN, Guilherme (2008). <i>Freud, Lear & Bloom</i> : algumas notas sobre leitura e psicanálise. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=\$1517-106X2008000100008 .

RevistaCinema_5_Prova02.indd 104

HELIODORA, Barbara. *Shakespeare*: o que as peças contam. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

KOTT, Jan. Shakespeare, nosso contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LUZ, Rogério. Filme e Subjetividade. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

ROSAKIS, Laurie. Tudo sobre Shakespeare. São Paulo: Manole, 2002.

SHAKESPEARE, William. *O Rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes, 1994. São Paulo: L&PM Pocket, 2016.

SMITH, Emma. Guia Cambridge de Shakespeare. São Paulo: L&PM, 2014.

YOSHIMO, Kenji. *Mil vezes mais justo*: o que as peças de Shakespeare ensinam sobre a justiça. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Lear: a castração encarnada

Rachel Sztajnberg*

Ninguém engane a si mesmo. Se alguém dentre vós se tem por sábio neste mundo, faça-se louco para ser sábio. (I Coríntios 1:18)

O que para os garotos são as moscas, nós somos para os deuses: matam-nos por brinquedo WILLIAM SHAKESPEARE

Freud foi um fiel leitor de Shakespeare. Apesar de ter feito referência a outros autores da Literatura, Shakespeare se destaca com a maior representatividade nas obras de Freud: 78 referências em 20 dos 23 volumes da Standard Edition. No que concerne ao Rei Lear, Freud sabia de cor trechos da peça, chamava Martha, sua mulher, inclusive, de sua Cordélia, a filha dócil e leal que não tinha palavras para nomear sua devoção ao pai. Harold Bloom, o renomado crítico inglês, não titubeou ao dizer que:

"Shakespeare, muito mais do que a Bíblia, tornou-se a autoridade oculta de Freud, o pai que ele não queria reconhecer... e ainda, Freud é essencialmente Shakespeare prosificado... e sua grandeza como escritor a sua verdadeira realização."

Se correspondeu às suas aspirações, o premio Goethe de Literatura, o único recebido ao longo de sua existência, deve ter-lhe feito muito bem.

A genialidade de Shakespeare permanece reconhecida, entre outras razões, porque sua produção literária não é datada. Apesar de seus mais de 400 anos de existência, sua atualidade se deve à essência humana abordada por ele através das paixões, sustentadas numa subjetividade de caráter universal, mes-

^{*} Psicanalista, membro titular e supervisora da SPCRJ.

mo que apresentadas com diferentes roupagens, compatíveis com os *mores* dos códigos de cada época, nas variadas culturas. Confirma esta reflexão o filme Ran, inspirado em Lear, realizado por Akira Kurosawa, cineasta oriental de peso. Em sua versão, o cineasta recorre a uma antiga lenda japonesa sobre três flechas e seus personagens são homens. Ao bufão de Lear corresponde um travesti, exímio ator do teatro Nô. O tema da vingança predomina nessa obra, quando em Lear prevalece a catarse.

É digna de nota, também, a apresentação nas tragédias do bardo da responsabilidade que os personagens têm sobre seu próprio destino. Lear sofre por suas próprias escolhas, uma diferença importante das tragédias gregas, onde os heróis são vítimas dos destinos traçados para eles pelos deuses, estão submetidos a uma ordem alheia a eles.

De volta a Shakespeare, vê-se que a vaidade, o amor, a rivalidade, o poder, a decrepitude, a morte atravessam sua obra a ponto de podermos ousar pensá-lo como um "leitor de Freud", por mais absurda que seja essa afirmação, do ponto de vista cronológico.

No que concerne ao Rei Lear, a dimensão dramática se potencializa para além de todas as suas outras tragédias, uma vez que seu autor não mediu esforços para explorar em profundidade os temas mais espinhosos da travessia existencial humana, quais sejam: a decadência física e mental e sua consequência inevitável, a finitude. Nada é mais traumático do que a última cena, quando o homem Lear, forçosamente, é obrigado a despedir-se de si mesmo. Ele é, portanto, um personagem ainda mais amargurado do que Hamlet. Este se faz de louco para alcançar seus objetivos, mas é de longe mais lúcido, mais resolvido. Hamlet sabe o que tem que fazer e o faz; sua loucura serve a seus interesses de manipulação. Lear é mais frágil, enredado em seu narcisismo feroz, ele enlouquece mesmo. Não tendo ferramentas para fazer o luto de suas ilusões grandiosas, ele melancoliza. Ele não só perde, ele se perde e fica impedido de contabilizar o que se ganha também quando a completude imaginária não se sustenta mais.

Lear: "Assim que nós nascemos, choramos por nos vermos neste imenso palco de loucos."

No começo de todo sujeito, Sua Majestade, o bebê, faz jus a uma mítica e mágica onipotência promovida por seus pais e pelo ambiente, essencial e fundante do seu ser. Essa fase corresponde ao narcisismo primário. Ilusoriamente, ele cria tudo que necessita e o prazer domina seu universo onde ele reina absoluto, até que o princípio de realidade vai se impondo gradativamente. Expulso do paraíso, ele é remetido à condição de mais um. Quando tudo corre bem, ele

se insere no mundo compartilhado e aprende a lidar com seu poder limitado e, na melhor das hipóteses, circunstancial. A transitoriedade positivada se insere a serviço da valorização da vida, ela fica mais preciosa quando o efêmero impõe uma urgência de seu aproveitamento.

A tragédia de Shakespeare em questão, além de situar seu herói num sistema político com uma hierarquia bem estruturada, da nobreza aos plebeus, metaforiza também o que resulta da manutenção de uma ilusão narcísica equivocada de que um lugar excepcional de privilégios pode se perpetuar sem consequências.

Lear parece ter construído, em termos psíquicos, uma solução de compromisso: ao se dar conta de suas crescentes limitações ao envelhecer, quer delegar o árido e estafante peso de reinar para outrem sem abdicar, todavia, dos benefícios derivados de seu status de instância máxima. O que ele quer? Tudo isso e o céu também. Ingenuamente, cobra de suas herdeiras a confissão de um amor exclusivo e definitivo que só se sustenta numa narrativa hipócrita, para bajular o pretencioso demandante. Vaidoso, imaturo, Lear tem que ouvir de seu bobo a cruel e verdadeira constatação: que ele ficou velho antes de ficar sábio.

O bobo na corte é sempre um personagem privilegiado, passa por tolo quando, na verdade, tem o dom e a liberdade de denunciar o que não está visível a olho nu, a meta mensagem. Como um grilo falante, ele acompanha Lear em toda sua desgraçada trajetória, irradiando tudo que concerne a "outra cena", a que se encontra atrás dos bastidores, tudo aquilo que, cegado por sua soberba, Lear não alcança. É justo o seu não lugar, sua marginalidade, que franqueia a essa figura única do bobo, o distanciamento, a neutralidade e a lucidez que escapa aos demais personagens. Além da audácia de se autorizar a denúncia a quem serve do que só ele percebe, com esperta sutileza ou sob a forma de enigmas a serem decifrados. Às vezes, nem isso, sua sinceridade pode irromper sem maiores rodeios, como quando recrimina o rei pela tolice de fazer a partilha de todos os seus bens:

Lear: "Estás me chamando de bobo, Bobo?"

Bobo: "Você abriu mão de todos os outros títulos, esse é de nascença."

Nessa tragédia de tons tão sombrios, é ele, bobo, quem quebra a gravidade do tema com o toque lúdico, irreverente, mas sábio, às vezes profético, com que faz a análise das situações em questão. Com frequência, seu discurso beira o grotesco quando escancara a fraqueza de Lear com a mordacidade que nenhum outro súdito ousaria. Interpelado pelo Rei sobre uma canção debochada, ele retruca:

"Canto assim desde que transformaste tuas filhas em tuas mães; arriaste os calções e deste a elas a vara de marmelo"... Agora és apenas um zero à esquerda. Valho mais do que tu; pelo menos sou um Bobo – já tu não és coisa nenhuma."

O bobo se insere, assim, na vacância de um ego integrado, ele corresponde à consciência, melhor dizendo, ao *alter* ego de Lear. É desde esse lugar, ainda, que emana essa reprovação à insensatez do monarca, acusando a carência de moderação em seus atos impulsivos:

"Repartiste teu juízo à esquerda e à direita e acabaste ficando sem nada no centro."

Além do bobo, Cordélia, a filha mais nova, é também aquela cuja lealdade não é levada em conta. Porque não diz aquilo que o vaidoso monarca quer ouvir, porque seu sentimento não tem como ser dito, é só intensidade. Lear, irado com essa filha, até então a favorita, que não responde aos seus caprichos tirânicos, não hesita em deserdá-la quando ela o decepciona e a expulsa dos seus domínios. O outro lado da moeda do amor narcísico é o ódio radical.

Freud, no seu texto de 1913, no tema dos três cofrinhos, onde se refere ao Rei Lear, sinaliza a presença recorrente de três mulheres na Literatura de todos os tempos. As parcas, as moiras, as horas, as normas, as graças, as walkirias percorreram os contos, as mitologias, desde os gregos até os contos de fada. É Freud, ainda, que, nesta reflexão, aponta nelas o tríplice signo do feminino, a saber: a Mãe, que gera e traz à luz, a Mulher, a amada, escolha feita no modelo da primeira e a Morte, essa volta ao silêncio, à mudez, ao vazio da Terra Mãe.

Cabe aqui considerar, também, que na correspondência de Freud com Ferenczi, é o próprio Freud que admite haver uma conexão entre ele mesmo, sua filha Anna e os personagens Lear e Cordélia, a filha eleita. Mais curiosa ainda fica essa referência se a ligarmos ao conhecimento que temos de que Cordélia era como ele chamava sua própria mulher. Filha-mulher, mulher-filha, podemos nos autorizar, então, a uma interpretação desse imbróglio familiar do Mestre? Não somente isso. Ao se deparar com Lear, Freud se encanta, mas não se surpreende. Ele não descobre nada novo, ele reconhece o que lhe é familiar. Trata-se, portanto, de algo que já estava nele. No mesmo texto de 1913, ele o confirma:

"Nós não acreditamos, ao contrário de muitos mitólogos, que os mitos tenham caído do céu; julgamos... que foram projetados no céu depois de terem nascido em outra parte, sob circunstâncias puramente humanas".

Sendo humanas, não é propriedade particular de Freud, são de caráter universal, mas sua complexidade deriva de um interno-externo que coincidem e se entrecruzam, uma vez que o que está dentro de nós, que, reconhecemos

como nosso, também está fora, no folclore, nos mitos, na literatura em todo acervo cultural acumulado. O que agrava ainda mais essa condição é que, recorrendo a Freud, mais uma vez, somos lá onde não nos sabemos. O que implica pensar que Lear não tem ideia de que lugar ele fala verdadeiramente. É essa a sua desgraça.

Ora, voltando a Freud, o que o afeta na obra de Shakespeare é o reencontro com o que já estava lá, em algum lugar psíquico, provavelmente, no inconsciente. Um conteúdo íntimo que é "projetado no céu" (na nuvem?) e reaparece numa forma literária, ou seja, numa via sublimatória.

Todo sujeito está sempre na iminência de se confrontar com o núcleo de seus conflitos psíquicos. Quando isso se dá num trabalho analítico, o arrefecimento dos mecanismos de defesa (os deslocamentos, as condensações) franqueia sua verdadeira enunciação e gera a possibilidade dos conflitos serem elucidados e elaborados.

Por ter insistido em suas demandas narcísicas, o desfecho do rei Lear representa uma rendição trágica, nenhum homem pode escapar ao seu destino último. O desejo de permanecer amado, idolatrado para todo o sempre não se sustenta, a renúncia a essa pretensão é inevitável, a marca do efêmero já vem cunhada desde sempre. Assim, só a Deusa da Morte o recebe mais uma vez e, na posição invertida, como nas construções oníricas. É ela, na verdade, na figura de Cordélia, a muda, quem toma Lear nos braços, depois de recolhê-lo, exaurido, no campo de batalha. Porque, como bem disse Shakespeare, no final de Hamlet: "o resto é silencio".

Não só a mudez se destaca nesta magistral obra do bardo. A cegueira e todo o simbólico que lhe concerne, Gloucester, um aliado de Lear, personifica. Seus dois filhos, um legítimo e um bastardo, reproduzem a rivalidade fraterna presente nos complexos familiares do protagonista. Tal como na mitologia, onde a figura de Tirésias, paradoxalmente, vê mais porque é cego, e por isso profetiza o sinistro destino de Édipo, Gloucester tem que se haver com a interpelação enfática de Lear: "Como, estás louco? Mesmo sem olhos um homem pode ver como anda o mundo. Olha com as orelhas".

Como o bobo havia apontado, a sabedoria de Lear chega mesmo tardiamente, forjada no martírio com o qual seu banimento e o consequente desamparo do exílio o confrontam. Pouco a pouco, vai se despojando das armaduras emblemáticas de sua vaidade: seu séquito, seu manto, sua coroa. Com eles vão-se os últimos alicerces que escoravam seu falso grandioso poder: o rei está nu. Banido de seus domínios de forma impiedosa pelas filhas falsas e vorazes, exposto ao relento, ele vaga, sem destino, até o encontro com a inclemência de

uma intempérie. A natureza, não bastasse sua *via crucis* particular, também o fustiga. É como se reverberasse fora o tormento que sacode com violência seu interior.

Lear: "Quando a alma está em sossego, o corpo é mais sensível: a tempestade da minha alma apaga em meus sentidos toda outra sensação senão a que dói aqui."

Com a mesma força com que sopram os ventos, uma fúria emana de sua alma indignada, clamando por mais turbulência.

"Soprai, soprai ventos, até arrebentar suas bochechas!"

É um momento apoteótico engendrado por Shakespeare, corresponde a uma experiência-limite. Para quem conheceu a glória e a abundância, descortina-se aqui o desespero dos miseráveis. Nem mais um véu a encobrir a contingência humana fundamental: o desamparo do que não tem ninguém a quem pedir socorro, e que, por reconhecer que é ele mesmo sua última instância, só lhe resta munir-se de coragem, aceitar seu destino e seguir em frente. Junto com a dor, vem sua afirmação como sujeito, sua certeza de si. Solitário, sem plateia que testemunhe sua transformação, surge o Lear dotado de um valor, enfim, real. Porque enfrentou com coragem o desafio que lhe foi proposto, sem sucumbir à ameaça de desintegrar-se, Lear emerge, de sua provação, abalado, mas de pé. Segue em frente.

Nada mais diferencia o rei de seus súditos quando ele se encontra, em sua errância, com Edgar, o filho legítimo de Gloucester a quem Edmund, o filho bastardo, havia conseguido afastar da corte para garantir um lugar privilegiado para si mesmo. Desprezado como Cordélia, Edgar, maltrapilho, é o interlocutor de Lear quando este, agora despojado das certezas que antes o sustentavam, quer saber: "o homem é apenas isso?...tu és a própria coisa. O homem sem os artifícios da civilização é só um pobre animal nu." É quando Lear, esbravejando furiosamente, rasga seu manto, último traço de uma nobreza convencional que não mais lhe interessa. "Fora, fora, seus trastes impecáveis".

Agora, que está como os demais "pobre, descalço e desgraçado animal," em suas próprias palavras, ascende a sua condição humana, sabe quem ele é e quem é o outro, afinal. Desenvolveu uma capacidade empática, comove-se, sensibiliza-se. Só agora está pronto para ser um rei de verdade "dos pés à cabeça", ele nos diz, mas isso, infelizmente, para ele já não é mais possível. O paradoxo é que a travessia que o faz genuinamente humano, por ter desenvolvido a capacidade de empatizar e se comover, é o que inviabiliza sua função política. A humildade é um atributo que, dificilmente, cabe no escopo dos poderosos. Humanizado pelo sofrimento, afetado pela dor do outro, porque ela também

lhe diz respeito, Lear é agora um homem ético, um homem comum, ciente de ter sido um representante virtual da Lei, uma mera contingência. O que se perpetua mesmo é o nada do antes e o de depois da vida, a irreversibilidade da morte. É o que o faz prantear, tão pungentemente, o fim de Cordélia:

"Nunca mais voltarás, nunca, nunca, nunca, nunca, nunca".

Ele mesmo, Lear, se dá a morte agora. Não tem mais como, nem porque seguir em frente. Edgar lhe suplica que abra os olhos, mas Kent, o fiel parceiro que o acompanhou protesta:

Não atormente sua alma. Deixemos que ele parta. Seria odiá-lo mantê-lo mais tempo na roda da tortura que é este mundo. Partiu para sempre.

É espantoso que tenha resistido assim; viveu muito tempo além da própria vida.

Para encerrar, uma derradeira reflexão: e quanto se vive além da própria vida hoje?

Novembro/2016

Rachel Sztajnberg rachelsztajn@yahoo.com Rio de Janeiro - RJ - Brasil

ESTE LIVRO FOI IMPRESSO NA RENOVAGRAF
PARA O CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO (CPRJ) E A
SOCIEDADE DE PSICANÁLISE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (SPCRJ)
EM OUTUBRO DE 2017.

Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro – CPRJ
Filiado à: Federação Internacional de Sociedades Psicanalíticas (IFPS)
Federação Latino-Americana de Associações de Psicoterapia Psicanalíticas e Psicanálise (FLAPPSIP)
Rua David Campista, 170 | Humaitá | Rio de Janeiro, RJ | CEP: 22 261-010
tel.: (21) 2286-6922 | fax: (21) 2286-6812
e-mail: cprj@cprj.com.br | site: http://www.cprj.com.br
Biblioteca: tel.: (21) 2286-5747 | biblio@cprj.com.br

SOCIEDADE DE PSICANÁLISE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO – SPCRJ
Rua Barão de Ipanema, 56 | Grupo 801 | Copacabana | Rio de Janeiro, RJ | CEP: 22050-032
Secretaria: tel.: (21) 2512-2265 | Tel/Fax: (21) 2239-9848 | secretaria@spcrj.org.br
Biblioteca: biblio@spcrj.org.br | Site: www.spcrj.org.br/