



Universidade de Brasília

Instituto de Psicologia

Departamento de Psicologia Clínica

Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura

O CÔMICO, O TRÁGICO E O TRAGICÔMICO: UM ENSAIO
EM PSICANÁLISE E PSICOLOGIA ANALÍTICA

Wiliam Alves Biserra

Brasília, 2021



Universidade de Brasília

Instituto de Psicologia

Departamento de Psicologia Clínica

Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura

O CÔMICO, O TRÁGICO E O TRAGICÔMICO: UM ENSAIO EM PSICANÁLISE E PSICOLOGIA ANALÍTICA

William Alves Biserra

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura no instituto de psicologia como parte dos requisitos exigidos para obtenção do grau de doutor em psicologia clínica e cultura.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Daniela Scheinkman Chatelard

Brasília

2021

Wiliam Alves Biserra. O cômico, o trágico e o tragicômico: um ensaio em psicanálise e psicologia analítica. Brasília, 2021.

Tese de doutorado realizada no programa de pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília (PPG-PsiCC/UnB), sob a orientação da Profª Drª Daniela Scheinkman Chatelard.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Daniela Scheinkman Chatelard

PPG-PsiCC/UnB, presidente

Profª Drª Eliana Rigotto Lazzarini

PPG-PsiCC/UnB, membro titular interno

Dr. Roque Tadeu Gui

Associação Junguiana do Brasil, AJB. Membro titular externo

Prof. Dr. Maurício Lemos Izolan

Secretaria de Estado de Educação -SEEDF. Membro externo

Profª Drª Márcia Cristina Maesso

PPG-PsiCC/UnB, suplente

Para Luis Soares Bezerra, amado pai. (In Memoriam)

Para Renato Relva Farrapo, meu filho amado. (In Memoriam)

Para minha Mãe, Maria Zilma, e minha Filha, Gabriela, amo vocês de toda a minha alma

Para o Toninho, meu Bispo, que me mostrou Deus

Para a Cássia, apesar de tudo, por causa de tudo

Para os meus alunos- leiam essa merda! Ca#&%lho!

AGRADECIMENTOS

A minha querida orientadora, Prof^a Dr^a Daniela Chatelard, pela parceria incrível, pela confiança, pela generosidade, pelo respeito, pela dedicação, pela enorme liberdade que me concedeu “Se todos fossem iguais a você, que maravilha, Viver!” Minha alma é pura gratidão para você!

Ao Professor Dr Tilmann Habermas, do laboratório de psicanálise da Universidade de Frankfurt, na Alemanha. Meu profundo respeito e gratidão por ter me acolhido como um colega durante esta pesquisa.

Ao Toninho, meu bispo, uma das almas mais nobres que já encontrei sobre a terra. Por ter me recebido de coração aberto em uma terra estrangeira, jamais poderei agradecer o suficiente tanta generosidade. Guardarei você em meu coração até o fim dos meus dias: sua fidelidade a Deus, seus sacrifícios, sua humildade, toda a dor que você suporta e o testemunho luminoso da sua vida. Eu me sinto enormemente honrado por ter conhecido você!

A Cássia que me ajudou a entender a junção dos opostos com a vida e o sangue, muito obrigado pelas conversas, muito obrigado por tudo, muito obrigado pelo caminho. Sigamos a vida, receba minha admiração e meu reconhecimento pela filha incrível e profissional dedicada que você é.

Aos colegas que encontrei no caminho, pelas lições e afetos, pela presença.

Lista de Figuras

Figura 01- Velha balança de bodega brasileira, onde se fizeram muitas pesagens, muitos “ensaios”. Fotografia disponível em

<https://www.antonioferreira.lel.br/peca.asp?ID=185885> acesso em 26/12/2020.

Figura 02- capa da edição da *Ilíada*, lançada pela editora Benvirá em 2002.

Figura 03- Elenco de “A Escolinha do professor Raimundo”, 1990, Chico Anysio, ao centro, cercado por Grande Otelo, Zezé Macedo, Costinha, Francisco Milani, Rogério Cardoso, Castrinho, Orlando Drummond, Claudia Gimenez, entre outros.

Figura 04- Mercurius, ilustração alquímica

Figura 05- Herma

Figura 06- Exu

Figura 07- Instalação Reconstruindo Exu, de Alexandre Furtado e Leopoldo Tauffenbach. Foto: Danilo Menezes

Figura 08- Sun-Wu-Kung

Figura 09- Sun- Wu-Kung e Son-Goku

Figura 10- Sun-Wu-Kong e Son-Goku

Figura 11- Saci Pererê

Figura 12- JÓ – óleo sobre tela, Ilya Repin, 1869, Museu Russo, São Petesburgo, detalhe

Figuras 13- 15- Fotogramas sequenciais do filme *Coringa* (*Joker*, EUA, 2019)

Figura 16- Máscara teatral do tragicômico- comédia e tragédia juntas

Figura 17- Anahita, dominadora das feras (Peça sem data, acervo do museu britânico)

Figura 18- Inana, prostituta sagrada, sacerdotisa (Mesopotâmia, c2000ac, acervo museu do Louvre)

Figura 19- Erishkigal, Mesopotâmia- S/D- Ela esta usando os brincos e a coroa de Inana e tem os braços na mesma posição, entretanto segura dois símbolos esféricos, que podem ser entendidos como uma forma da cruz de ankh. Sua parte inferior é de pássaro

e suas asas de morcego, ela está cercada por animais noturnos como a coruja e de pé sobre devoradores de carcaças, dois chacais. Esta imagem também é, por vezes, associada à Lilith hebraica.

Figura 20- Isis amamenta Hórus, S/d, Acervo do museu egípcio do Cairo

Figura 21- *Galaktotrofousa*, Virgem amamentando, s/d, mosteiro de São Hércules, Chipre.

Figura 22- Unitas-Trinitas

Figura 23- Deus-Pater-Filius-Spiritus

Figura 24- Cristo de três cabeças representando a trindade- pintura alemã anônima do século XVII.

Figura 25- Santíssima trindade- catedral da santíssima trindade Adis-Ababa Etiópia.

Figura 26- Ilustração anônima para a divina comédia, século XVIII.

Figura 27- Estrutura elaborada por Jung em JUNG, 1959:227.

Figura 28- Estrutura elaborada por Jung em Jung, 1959:231.

Figura 29- Estrutura elaborada por Jung em Jung, 1959:231 (detalhe ampliado).

Figura 30- Estrutura elaborada por Jung em Jung, 1959: 236

Figura 31- Estrutura elaborada por Jung em Jung, 1959:238

Figura 32- Estrutura elaborada por Jung em Jung,1959:247

Figura 33- Estrutura feita por Jung em Jung, 1959:248

Figura 34- Uroboros, ilustração de tratado alquímico, séc. XV.

Figura 35- Estrutura elaborada por Jung em Jung, 1959:259

Figura 36- Estrutura elaborada por Jung em Jung, 1959:259

Figura 37- O homem Vitruviano, Leonardo da Vinci, localizado em Veneza.

Figura 38- ilustração alquímica anônima séc XVII

Figura 39- Ilustração de um livro de horas medieval.

Figura 40-Madonna Oriflana (Óleo sobre tela) Roerich, Nicolas, 1932; arquivo do museu de arte de Nova Iorque.

Figura 41- TOSCANO, Giuseppe. Sem título, séc XX; instituto missioni estere, Parma.

Figura 42- Mural,s/d, cripta de santa Praxeda, Roma, Itália.

Figura 43- Idem

Figura 44- A fonte alquímica, *Rosarium Philosophorum*, séc XVI, disponível em:
[https://www.alchemywebsite.com/virtual_museum/rosarium_philosophorum_room.htm](https://www.alchemywebsite.com/virtual_museum/rosarium_philosophorum_room.html)
 l

Figura 45- o surgimento dos opostos, *Rosarium Philosophorum*, séc. XVI, disponível em:
[https://www.alchemywebsite.com/virtual_museum/rosarium_philosophorum_room.htm](https://www.alchemywebsite.com/virtual_museum/rosarium_philosophorum_room.html)
 l

Figura 46- Máscaras teatrais

Figura 47- Hermafrodito- Afresco em Herculaneum- Itália

Figura 48- Afrodito- Estatueta romana em Bronze, c. séc.I d.C. Museu Arqueológico de Alicante.

Figura 49- Petrus de Rosenheim, *Rationarum Evangelistarum*, Séc. XV, segunda figura de João.

Figura 50- Milagre de Santo Inácio de Loyola, Peter Paul Rubens, Kunsthistorisches museum Viena- Detalhe

Figura 51- Milagre de Santo Inácio de Loyola, Peter Paul Rubens, Kunsthistorisches museum Viena- Detalhe

Figura 52- Weaselshavelasers. *o ornitorrinco de vitrúvio*, Porto Rico, 2006.
<http://www.deviantart.com/> . Segundo o artista, a descrição da obra é: “Acima está o estudo definitivo das proporções do ornitorrinco macho, fielmente desenhado usando as instruções deixadas no tratado do antigo arquiteto romano Ornitus Rincus Maximus, por volta do ano 18 a.c...Quem diria que a anatomia do ornitorrinco comum serve como uma cosmografia do microcosmo! Em outras palavras, uma analogia para o próprio universo. Sim, está claro que nosso universo é análogo a um mamífero venenoso, ovíparo com bico de pato.”

Figura 53- Doré, Gustave. *E quindi uscimmo a riveder le stelle*. Inferno. Canto XXXIV

Figura 54- Ilustração alquímica, *speculum humanae salvationis*, séc. XV.

Sumário

Resumo	10
Abstract	11
Introdução	12
Capítulo I - 1,2,3 textando: ensaiando o ensaio	17
SEÇÃO I – O CÔMICO	35
Capítulo II- O cômico e o chiste em Freud	36
Capítulo III- Jung e o cômico: traque, troco, truques e truco do Trickster	46
Entreato: entre o cômico e o trágico: o mito	66
SEÇÃO II- O TRÁGICO	72
Capítulo IV- A Psicanálise e a ética trágica	73
Capítulo V- Jung e o trágico: em torno de Jó	113
SEÇÃO III- O TRAGICÔMICO	123
Capítulo VI- Buscando um tragicômico em Freud	124
Capítulo VII- O tragicômico e a junção dos opostos: quaternidade e unidade	137
Considerações Finais	186
Apêndice:	191
A Marina de Shakespeare, a linguagem da ternura: uma leitura psicanalítica	191
Referências Bibliográficas	199

RESUMO

A proposta deste ensaio é discutir o cômico, o trágico e o tragicômico a partir das perspectivas da psicanálise e da psicologia analítica. Primeiramente realizamos algumas reflexões a respeito do gênero aqui utilizado para a escrita, qual seja, o ensaio. Comentaremos a respeito da história e das características desse gênero literário, sua relação com a psicanálise e a possibilidade de seu uso acadêmico. Em seguida, entraremos na seção dedicada ao cômico. Veremos o cômico e o chiste a partir de Freud, com base em sua obra *os chistes e sua relação com o inconsciente* (1903), como muitos dos efeitos do chiste e do cômico apenas são possíveis por meio da linguagem, adaptamos os exemplos germânicos de Freud para outros mais próximos da realidade brasileira. Após isso, temos uma breve introdução à vida e alguns conceitos fundamentais do pensamento de Carl G. Jung- notadamente as noções de arquétipo e de inconsciente coletivo- para logo tentarmos ver a manifestação do cômico no arquétipo do Trickster. A segunda seção tratará do trágico, novamente dividido em dois capítulos, um para psicanálise e outro para psicologia analítica. Começando pela visão psicanalítica, temos um breve apanhado da tragédia na literatura e na filosofia para iniciarmos uma discussão mais detalhada do seminário 07 de Lacan, especialmente a sua leitura da Antígona, de Sófocles, tratamos de tópicos como Atrocidade do Desejo, Finda-linha e a Queixa de Antígona. Por outro lado, tratando de psicologia analítica, buscamos ver uma concepção junguiana do trágico a partir de sua polêmica obra *resposta a Jó* e em que medida existiria ali uma maneira de se perceber o sofrimento e o desespero. Por fim, temos a seção dedicada ao tragicômico. Sob a lente da psicanálise, verificamos a possibilidade de um conceito de tragicômico em dois ensaios de Freud, *o Humor* (1927) e *o inquietante* (1919), levando em consideração, sobretudo, as noções de dinâmica da energia psíquica, grotesco, angústia e repressão. Com a psicologia analítica, utilizamos a teoria da quaternidade- sobretudo na forma como Jung a desenvolve em *AION: ensaios sobre o simbolismo do si mesmo*- e o conceito alquímico de junção dos opostos, *coniunctio oppositorum*, para defender a ideia de que o tragicômico é bem mais do que um terceiro gênero resultante da união de outros dois anteriores. Ele possui quase uma dinâmica energética própria, a qual pode gerar transformações e revela que ele guarda outros gêneros ocultos, latejando dentro de si.

Palavras-Chaves: Cômico; Trágico; Tragicômico; Psicologia Junguiana; Psicanálise

ABSTRACT

The aim of this work is to discuss the comic, the tragic and the tragicomic, based on the theories of psychoanalysis and analytical psychology. First, we draw some reflections on the literary genre here used, i.e., the essay. We make some comments on the history and the main features of this literary genre, its relation to psychoanalysis and the possibilities for it in the academy. Next, we start the first section, dedicated to the comic. It is seen under the perspective of Freud, mainly from his book *Jokes and its relations with the unconscious* (1903) the comic and the wit are only possible through language, so we adapted some Freudian Germanic examples to better fit the Brazilian reality. Afterwards, there is an introduction to the life and main concepts of Carl G. Jung- namely the collective unconscious and archetypes- so that we may see the manifestation of the comic in the Trickster archetype. The second section deals with the tragic, and it is also divided into two chapters, one for psychoanalysis and the other for analytical psychology. Starting with psychoanalysis, there is a brief summary of tragedy in literature and philosophy, for us to begin a more in-depth discussion of Lacan's seminar 07, mainly his reading of Sophocles' *Antigone*. Topics discussed are such as the atrocity of desire, the end-of-the-line and *Antigone's* complaint. On the other hand, in analytical psychology, we try to sense a Jungian perspective on the tragic, based on his *Answer to Job* and if there would be there some particular way of perceiving suffering and despair. Finally, there is the section on the tragicomic. Under psychoanalysis we try to find the possibility for a concept of the tragicomic in two Freudian essays: *Humor* (1927) and *The Uncanny* (1919), considering, mainly, the notions of dynamics in psychic energy, the grotesque and repression. In sequence, with analytical psychology we use the theory of the quaternity- as Jung develops it in *AION: essay on the phenomenology of the Self*- and the alchemical notion of union of the opposites, *coniunctio oppositorum*, to champion the idea that the tragicomic is way more than the third genre coming out from the union of the two previous ones. It possesses an almost unique energy dynamics, one which may breed transformations and reveal hidden genres, pulsating within.

Key Words: Comic, Tragic, Tragicomic, Psychoanalysis, Analytical Psychology

INTRODUÇÃO

Em 1674, a rainha Cristina da Suécia, famosa por sua erudição e por se cercar das mentes mais brilhantes de seu tempo, lançou em Roma um desafio intelectual que entraria para a história. Um debate entre os dois maiores oradores da época Girolamo Cattaneo e Antônio Vieira, ambos sacerdotes da companhia de Jesus. A disputa se daria em torno do seguinte tema: “Se o mundo era mais digno de riso ou de lágrimas e qual dos dois gentios andara mais prudente, se Demócrito que ria sempre ou Heráclito que sempre chorava, ambos frente aos males do mundo.” Diante da vida, qual reação será melhor? Rir, como Demócrito, ou chorar, como Heráclito? Pe Cattaneo defendeu o riso, Antônio Vieira, as lágrimas.

À parte o belo espetáculo de inteligência e oratória barroca, que pode ser acessado por meio dos sermões proferidos¹, a humanidade sempre se ocupou dessa questão. O próprio desafio da rainha já se baseava em dois filósofos pré-socráticos. Com o passar dos anos a disputa persiste e, claro, desde há muito já se fala que a solução seria uma espécie de meio termo, o tragicômico. Este já seria bem mais jovem do que os dois pretensos antagonistas, não somente porque, óbvio, depende deles para nascer, mas porque nasce em Roma, por volta do ano 200 a.c. Plauto teria cunhado o termo com sua peça, *Anfitrião*.

Na história do pensamento estético, cada gênero se desenvolveu como uma tradição própria, com seus filósofos particulares, a tragédia com nomes como Nietzsche e a comédia com outros do porte de Freud. O tragicômico, porém, sempre foi bastardo, de algum modo e, ao invés de unir a energia de ambos os gêneros que lhe deram origem, tornou-se uma nota de rodapé nos manuais de teoria literária. Estas duas expressões: o cômico e o trágico, sempre foram compreendidas como muito mais que uma maneira de contar histórias. Eram como posições diante da vida, maneiras de se conceber o mundo e seu lugar nele. Eram ferramentas de subjetivação.

Neste trabalho buscamos entender um pouco sobre como a psicanálise e a psicologia analítica perceberam essas modalidades tão significativas para a psique e para a cultura, para tanto utilizamos as contribuições de Freud, Lacan e Jung. Os desafios são

¹ Talvez a melhor obra sobre o tema seja VIEIRA, Antônio. **As lágrimas de Heráclito**. São Paulo. Editora 34. 2001.

muito grandes, pois além da vastidão das obras e dos temas muitas vezes os autores não se referiram diretamente ao assunto que desejamos discutir. Freud tem um livro inteiro dedicado ao chiste e elaborou uma teoria muito sofisticada separando cômico, chiste e humor. Lacan possui dois seminários dedicados, de algum modo, ao trágico, o seminário 7, dedicado a Antígona de Sófocles e o seminário 6, em que ele analisa Hamlet, de Shakespeare. Sobre o tragicômico, porém, nenhum dos dois escreveu especificamente, diretamente. O caso de Jung se mostra desafiador porque ele não escreveu diretamente sobre nenhum dos três temas, ou seja, nem cômico, nem trágico, nem tragicômico. Tudo o que se puder discutir a respeito terá de ser tirado de outras obras suas, falando sobre outros temas e daí criarmos conexões.

A estrutura seguirá como o título- o cômico, o trágico e o tragicômico. Primeiramente o cômico será discutido a partir de Freud e, em seguida, Jung. Após isso, o trágico será abordado a partir do seminário 07 de Lacan. Em sequência o trágico a partir da perspectiva junguiana e, para finalizar, o tragicômico será pensado primeiro a partir das contribuições de Freud, depois, a partir das idéias de Jung. Assim, temos diante de nós um tema naturalmente dividido em três sessões (cômico, trágico e tragicômico) cada um dividido em dois capítulos- ou duas partes-, por causa do referencial teórico escolhido (Psicanálise e Psicologia Analítica).

A forma escolhida para escrever este trabalho foi o gênero ensaístico, assim, no primeiro capítulo, nosso tema será nosso método, digamos, ensaiaremos o ensaio. Trataremos sobre os antecedentes e a constituição deste gênero dentro da história literária, mas não só, também das maneiras como a humanidade busca saber e organizar este saber. Veremos o ensaio como ferramenta de reflexão ao longo dos séculos em diferentes países e línguas, quais pensadores o utilizaram? que obras conseguiram produzir? Terá sido relevante o que esse gênero nos trouxe nestes séculos todos? Após isso pensaremos na psicanálise e em como ela se relaciona com o gênero ensaístico. Marshall McLuhan apontou que o meio é a mensagem, assim, por que esse meio, essa forma de escrita que é o ensaio, está tão presente na história da psicanálise, até os dias atuais? Por fim, seria possível escrever uma tese como um ensaio? O ensaio é um gênero de produção acadêmica? Que confiança podemos ter em um saber que é tentado, ensaiado?

No segundo capítulo será a abordada a teoria Freudiana do Chiste e do cômico, baseada, claro na obra de 1903 O chiste e sua relação com o inconsciente. Buscarei

apresentar o pensamento de Freud de que o chiste é uma contribuição do inconsciente e de que, como tal, também está sujeito a leis como repressão, alívio e diferentes pulsões, em especial aquelas sexuais e agressivas.

No terceiro capítulo será feita uma breve apresentação de Carl Gustav Jung, em seguida uma rápida introdução aos seus conceitos principais de arquétipo e de inconsciente coletivo. Após isso, para se pensar um pouco a respeito do cômico, se discutirá um arquétipo muito ligado a esta temática, o *trickster*. Como ele se apresenta na cultura e como ele se relaciona com outras instâncias da psique.

Antes do quarto capítulo, há um pequeno *intermezzo*, como os três gêneros abordados na tese são teatrais, chamemos assim. Ali se falará um pouco a respeito de algo muito importante em toda a discussão, mas que acaba ficando um tanto como um subentendido, como uma certeza tácita: o mito. Não é, nem de longe, um tema simples, exatamente por isso não se deve toma-lo como alguma coisa já dada que simplesmente não precisa ser minimamente discutida para ser melhor abordada. Exatamente, por isso, algumas breves observações serão feitas sobre o que entendemos por mito neste trabalho, fundamentado sobretudo na extensa teoria do antropólogo e historiador das religiões Mircea Eliade.

O quarto capítulo, então, buscará comentar a respeito de uma teoria psicanalítica do trágico. A base para isso será o seminário 07 de Jacques Lacan, a ética da psicanálise. Será feita inicialmente uma aproximação do trágico do ponto de vista histórico e filosófico, a constituição de sua tradição como gênero literário e diferentes interpretações dadas ao longo dos séculos. Em seguida serão abordadas algumas questões mais especificamente psicanalíticas, como a atrocidade do desejo, a finda-linha e a queixa de Antígona, sempre pontuando as considerações de Lacan com exemplos da tradição literária e cultural.

O quinto capítulo tentará pensar o trágico a partir da psicologia analítica. Jung não deixou nenhuma obra que tratasse explicitamente desse tema, então se faz necessário um exercício interpretativo um tanto maior para seja possível se aproximar dessa questão. Para isso também o trágico precisa ser percebido de modo mais amplo, para além das convenções do gênero literário teatral. O primeiro passo foi escolher uma obra na qual se poderia perceber a presença de um, digamos, espírito trágico e assim chegamos à seleção de *resposta a Jó*. Mais do que uma leitura do livro bíblico, buscamos ler a leitura de Jung,

tentando perceber como ele interpreta e se apropria, de maneira muito pessoal, do texto veterotestamentário. Em que sentido Jung lê o sofrimento de Jó e o que isso nos diz da própria maneira como um momento trágico pode ser vivido?

O sexto capítulo dá início à parte final do trabalho e tenta dar uma modesta contribuição ao debate do tragicômico dentro do campo psicanalítico, para isso, tomaremos como base dois ensaios de Freud: o Humor (1927) e o inquietante (1919). Cada argumento, de cada ensaio, será apresentado com muito cuidado e minúcia, para que se tenha o máximo de atenção possível às nuances e implicações das idéias de Freud ali presentes. De modo, que, após isso, se possa tentar perceber em que sentido estes ensaios colaboram em nossa percepção do tragicômico.

O sétimo e último capítulo é dedicado à tentativa de uma leitura junguiana do tragicômico. A principal ferramenta teórica utilizada serão os estudos alquímicos, especialmente a teoria da quaternidade e o conceito de *coniunctio oppositorum* ou junção dos opostos. A partir das ideias lançadas por Jung, especialmente em *Aion: ensaio sobre o simbolismo do si mesmo*, iniciaremos com o axioma alquímico de Maria Profetisa e seguiremos seu corolário na teoria dos quatérnios- ou da quaternidade. Com base nesses princípios interpretaremos o tragicômico e seus desdobramentos psíquicos e culturais.

Ao final, como apêndice, apresento um artigo produzido a respeito de uma personagem de Shakespeare, Marina, da peça *Pericles, príncipe de Tiro*. Nascemos chorando, rimos pouco depois; rimos e choramos muito antes de falar; continuamos fazendo isso a vida inteira, dentro e fora da fala. Do ponto de vista da fisiologia macacos riem e elefantes choram, mas e nós? Choramos primeiro e rimos depois, rimos primeiro e choramos depois, rimos de chorar e choramos de rir. Criamos civilizações inteiras e sistemas estéticos sofisticadíssimos para rir e para chorar, sozinhos ou acompanhados. Nossos deuses e heróis também riram e choraram como nós. Lacan disse que “o tragicômico é a vida.”

Uma vez, no sertão nordestino, houve um cantador chamado Leandro Gomes de Barros, filho do Brasil profundo “planta sertaneja vicejando à margem do cangaço, da seca e da pobreza... espalhava seus versos em folhetos de cordel, de papel ordinário, com xilogravuras toscas, vendidas nas feiras a um público de alpercatas ou de pé no chão... rei

da poesia do sertão, e do Brasil em estado puro.” (DRUMMOND, 1976)² Leandro é autor de um repente cujos versos encantaram Ariano Suassuna e que eu, com uma pequena intervenção, gostaria de deixar como pergunta introdutória ao trabalho que agora se inicia:

Se eu conversasse com Deus
Iria lhe perguntar:
Por que é que sofremos tanto
Quando se chega pra cá?
Que dívida é essa
Que o homem tem de morrer pra pagar?
Perguntaria também
Como é que ele é feito
Que não dorme, que não come
E assim vive satisfeito.
Por que é que ele não fez?
A gente do mesmo jeito?
Por que existem uns felizes
E outros que sofrem tanto?
Nascidos do mesmo jeito,
criados no mesmo canto?
Quem foi temperar o *riso*³
E acabou salgando o pranto?

(BARROS, S/D, disponível em Ministério da Cultura: <http://cultura.gov.br/leandro-gomes-de-barros-o-principe-dos-poetas/>)

² Carlos Drummond de Andrade. crônica publicada no jornal do Brasil em 09/09/1976, conforme disponível em: http://lounge.obviousmag.org/meus_sete_instrumentos/2015/06/quem-foi-temperar-o-choro-e-acabou-salgando-o-pranto-leandro-gomes-de-barros-150-anos-de-poesia.html

³ Alteração minha, o original diz “choro”.

Capítulo I

1,2,3 textando: ensaiando o Ensaio

O gênero literário

O ensaio costuma ser considerado um gênero literário muito antigo, vem desde a renascença, com Montaigne, oficialmente, mas suas origens podem ser encontradas em tempos bem anteriores e mesmo não ocidentais. O *zuihitsu*, no japão, por exemplo, data de aproximadamente o século X e está presente em uma das obras mais importantes daquele país, qual seja, o *sei shonagon*, ou, livro de travesseiro. *Zuihitsu* se compõe de dois kanjis, pena e à vontade. Assim, teremos a pena livre, ou seja, o autor iria poder dissertar tranquilamente sobre um tema de sua preferência, mas com uma desprentenciosidade que daria a sua identidade. No ocidente, séculos depois, teríamos o já citado Michel de Montaigne, o qual acaba criando uma espécie de fórmula, tão forte, que acaba sendo confundida com todo o gênero, como se tudo aquilo que não fosse o ensaio de Montaigne, simplesmente não fosse Ensaio de modo algum. Obviamente não se trata disso, Shakespeare é muito importante para o teatro, mas o teatro não é apenas Shakespeare, ou seja, Montaigne é fundamental, mas não pode se tornar um dogma. Muitos outros literatos e intelectuais seguiram nessa trilha ensaística e o gênero cresceu muito.

A origem etimológica da palavra ensaio estaria no latim *exagium*, significando ação de pesar um objeto, equilibrá-lo em uma balança e, por extensão, de refletir sobre, igualmente significando experimentar, tentar, provar e examinar. Alguns dicionários de latim (como Gaffiot⁴) trazem como o próprio objeto da balança, o famoso contra-peso. Aquilo que, na balança, o comerciante colocava no prato do outro lado exatamente para equilibrar o que o freguês estivesse comprando. Morfologicamente, o substantivo acaba gerando o verbo, tal como em língua portuguesa: peso- pesar. Assim como em latim, também temos, claro, diferentes sentidos metafóricos, pois falamos que “é preciso pesar os fatos”, os contadores fazem o “balanço” das empresas, etc.

⁴ <https://gaffiot.org/> consulta realizada em 26/12/2020



Como breve adição parece interessante observar a grande proximidade entre as raízes *exagium* e *exagito*, esta última significando revolver, agitar, tirar do conforto. Tudo isso dá origem ao outro sentido deste vocábulo, o de examinar, de disputar (como nas *disputatio* da idade média). Eis um gênero de escrita que nasce buscando ser preciso e justo como uma balança, que respeita a existência de um “objeto” a ser pesado e que vai acrescentando, vai “testando” diferentes pesos no prato do outro lado, ora mais, ora menos, metucioso, sempre fiel ao seu fiel, sua fina agulha, que lhe mostra o centro, o equilíbrio: penhor do comércio justo⁶. O bodegueiro, com a prática, já vai sabendo mais ou menos o que dá meio quilo de rapadura ou um quilo de farinha e os instrumentos, a técnica, a escrita, ajudam a fazer o “ajuste fino”.

“Agitar diante de si” é outra definição que encontramos no dicionário, como alguém faria com uma bandeira, ou um cientista moderno com uma amostra em um tubo de ensaio. Revolver o objeto como se revolve a terra, se preciso for, é uma imagem de violência, inclusive, de uma escrita que já nasce também como “*Rimuovere dal suo posto o dal suo sito tranquilo*” segundo a definição de Calonghi⁷ para *exagito*. Sim, existe o sentido de sopesar, metuciosamente, porém, isso também significa mover aquele objeto de onde ele estava, significa colocá-lo à prova, eis, para ele, a hora da verdade, a hora do

⁵ Figura 1- Velha balança de bodega brasileira, onde se fizeram muitas pesagens, muitos “ensaios”. Fotografia disponível em <https://www.antonioferreira.lrl.br/peca.asp?ID=185885> acesso em 26/12/2020.

⁶ Junguianos sabem que “Chamados ou não, os deuses estão presentes” e há aqui deuses de nosso cotidiano, Hermes, e mesmo Exu, mas falaremos sobre eles em outro momento.

⁷ <https://outils.biblissima.fr/fr/collatinus-web/> consulta realizada em 26/12/2020

teste, a hora do julgamento. Lembremos a locução verbal francesa, encontrada no século XV, portanto próxima de Montaigne “*être essayer*” ser testado. Uma pessoa era ensaiada, ou seja, era testada por uma banca para ter a licença de exercer determinada profissão, de barbeiro, por exemplo.

Além do *Zuihitsu* japonês, podemos encontrar certas raízes do que viria a ser o ensaio em todo o corpo literário que veio se acumulando ao longo dos séculos de civilização. Uma origem importante, por exemplo, se encontra na larga literatura que se convencionou chamar de gênero sapiencial. Lembremos, para esclarecimentos, do livro de Eclesiastes, no Tanakh hebraico. Aquele-que-sabe, o *Qohélet*, porém, advém de fontes ainda mais antigas. Por volta de 2.400 anos antes de Cristo, o vizir Ptahhotep registrou suas máximas e muito possivelmente ajudou a lançar a pedra basilar deste gênero que se espalhou e se desenvolveu. Parece bastante plausível que uma semente do ensaio se encontre no gênero sapiencial, pois este primeiro tem o desenvolvimento natural da máxima, a partir do surgimento da lógica e do aprimoramento das técnicas literárias. Não era exatamente assim com Montaigne em sua torre? A partir de certas máximas desenvolvia-se o raciocínio. Nos séculos seguintes, com o avanço das técnicas literárias, o surgimento da filosofia e da história, temos o florescimento de Plutarco, também tido como um pai fundador do ensaio. Não foi o primeiro, claro, se lembrarmos, por exemplo, da Poética, de Aristóteles, dificilmente se pode negar, ali, a presença do que chamaremos, séculos depois, de ensaio.

Na antiguidade tardia e no início da idade média, quem negará a beleza das Confissões, de Agostinho? temos, ali, o início da autobiografia, do que se chama, hoje, de “escrita de si”? Sim, porém há também ali momentos ensaísticos lindíssimos, as célebres reflexões a respeito do tempo, no livro XI, por exemplo, não são um ensaio primoroso? Avançando alguns séculos não se poderia encontrar outra fonte de inspiração em grandes teólogos e ensaístas, mesmo em exegetas, como Antônio de Pádua, Hildegarda de Bingen, Duns Scotus ou Boaventura de Bagnoregio? e a obra de Bernardo de Claraval e Raimundo Lúlio? Certamente não podem ser desprezados.

No Renascimento, antes de Montaigne, como não lembrar de Pico Della Mirandola e mesmo Bocaccio ou Christine de Pisan. Chega-se, então, a Michael de Montaigne, ele acaba sacramentando o gênero para a modernidade ocidental e o sucesso foi ainda maior. Francis Bacon utiliza esta ferramenta para defender a implementação do

método científico, seguido de Samuel Johnson, John Dryden, Jonathan Swift, Daniel Defoe, Alexander Pope e John Locke. John Milton defendendo a liberdade de pensamento e de expressão em “*areopagítica*”. Nos EUA, Benjamin Franklin, Thomas Paine, Jefferson, Hamilton e Madison, a república, a democracia, a constituição dos EUA, se gestaram por meio de dezenas de ensaios, tanto em livros e panfletos quanto em jornais. Emerson, depois, praticamente forja uma identidade nacional a partir de seus “*Essays*”, em que constam clássicos como “*Self-Reliance*” ou “*Experience*”. Henry David Thoreau com seu “*Civil Disobedience*”, ajudou a mudar o mundo, por meio de seu curto ensaio que moldou o século XX, dando a ideia para as ações de Mahatma Gandhi, Martin Luther King, Nelson Mandela e o Dalai Lama, as manifestações pacifistas contra a guerra do Vietnã, etc.

A França manteve-se fiel ao gênero com Voltaire, Montesquieu, D’Alembert, Rousseau. O Ensaio foi o preferido dos *philosophes* iluministas, gênero apto para o debate, para a polêmica e para o jornal, fomentou revoluções. Madame de Stael, Stendhal, Renan, Michelet, Saint-Beuve, são tantos nomes. No século XX, Sartre, Beauvoir, Lévinas, René Guénon, Camus, Foucault, Julia Kristeva, René Girard, enfim, é impossível nomear todos, minha única intenção é mostrar a enorme vitalidade deste gênero literário. O século XX foi pródigo em ideais e utopias, o ensaio foi, e é, um veículo privilegiado e consagrado para a exposição pormenorizada e sólida de um ponto de vista e o conseqüente debate, com quem dele discordar. A Ágora democrática em seu aspecto mais responsável, mais civilizado, onde se podem realizar os debates de maneira mais aprofundada. Bons ensaios permitem posições sólidas no debate público. Constantemente encontramos discursos desenvolvidos em ensaios, e vice-versa.

Entre nós temos o grande Matias Aires com suas “*Reflexões sobre a vaidade dos homens*.” Louvado por Ariano Suassuna como um dos maiores filósofos em língua portuguesa. Antero de Quental com seu influente “*Causas da decadência dos povos peninsulares*”, de certo viés sociológico e histórico. Agostinho da Silva, no século XX, um dos fundadores desta casa, a UnB. Nosso Tobias Barreto, de Recife, Joaquim Nabuco e, com o perdão da hiperbole, todo o pensamento sociológico, geográfico e histórico brasileiro clássico é ensaístico: Paulo Prado (*Retrato do Brasil*), Gilberto Freyre (*Casa Grande e Senzala*), Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*), Celso Furtado (*Formação Econômica do Brasil*), Fernando de Azevedo (*a cultura brasileira*), Josué de Castro (*Geografia da Fome*), Antônio Cândido (*Formação da literatura brasileira*),

Roberto da Mata (*Carnavais, Malandros e Heróis*), Milton Santos (*Por uma outra globalização*), Eduardo Viveiros de Castro (*Metafísicas canibais*), enfim, é impossível trazer todos os nomes e todas as obras. Não parece ser razoável negar a vivacidade do gênero ensaístico na vida intelectual brasileira, tanto recente quanto contemporânea.

Algumas características

Silvio Lima, autor de uma obra considerada um dos principais ensaios em língua portuguesa, *ensaios sobre a essência do ensaio*, faz uma distinção muito interessante a partir do que ele chama ensaios “de” e ensaios “sobre”. Ou seja, a partir de Montaigne ele traça uma linha mais personalista, intimista, psicológica, os ensaios “de”. “*Les essays de Michel, seigneur de Montaigne*”, lemos no frontispício do livro original. Essas tentativas, esses julgamentos, essa pesagem, são parte de uma personalidade. Somente o senhor Michel ‘*a eté essayé*’, digamos, ele foi testado por seus testes, ensaiado em seus ensaios “Leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro”. (MONTAIGNE, 2010) Ele, à moda de um Stendhal, de um Brás Cubas ou de um Umberto Eco, diz que escreveu para pouquíssimos leitores, para uso doméstico, de seus familiares, no máximo, pois em breve morreria e esses textos serviriam de consolação às saudades da família. Que, portanto, ele estaria se mostrando de maneira natural, etc, vejamos a célebre passagem:

Aqui está um livro de boa-fé, Leitor. Ele te adverte, desde o início, que não me propus outro fim além do doméstico e privado. Nele não tive nenhuma consideração por servir-te nem por minha glória: minhas forças não são capazes de tal desígnio. Dediquei-o ao uso particular de meus parentes e amigos, a fim de que, tendo-me perdido (o que breve terão de fazer), possam aqui encontrar alguns traços de minhas atitudes e humores, e que por esse meio nutram, mais completo e mais vivo, o conhecimento que têm de mim. Se fosse para buscar os favores do mundo, teria me enfeitado de belezas emprestadas. Quero que me vejam aqui em meu modo simples, natural e corrente, sem pose nem artifício: pois é a mim que retrato. Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de ser hão de se ler ao vivo, tanto quanto a decência pública me permitiu. Pois se eu estivesse entre essas nações que se diz ainda viverem sob a doce liberdade das leis primitivas da natureza, asseguro-te que teria com muito gosto me pintado por inteiro e totalmente nu. Assim, Leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro: não é razão para que empregues teu vagar em assunto tão frívolo e vão. Portanto, adeus. De Montaigne, neste

primeiro de março de mil quinhentos e oitenta. (MONTAIGNE, 2010: não paginado)

Este é um dos prefácios mais célebres da história da literatura, como o de Oscar Wilde em *o retrato de Dorian Gray*, de Baudelaire em *flores do mal*, de Victor Hugo em *Cromwell* ou o *prefácio interessantíssimo* de Mário de Andrade, para nós. Montaigne utiliza de alguns artifícios de retórica que não deveríamos tomar por sinceridade cristalina. Seu fim era somente privado e doméstico? Um homem como Montaigne era bem conhecido e influente, uma obra como essa serviria para interesses na corte, interesses tanto dele quanto dos seus. Caso o uso fosse somente doméstico, por que imprimir? Seria mais barato pedir uma cópia manuscrita. Ele não pensou em leitores? Não queria leitores? Por que um prefácio para desconhecidos, então? A própria existência dessas linhas contradiz o que estaria sendo dito na superfície. E as “forças” dele são tão poucas? Outro clássico recurso de retórica, tão clássico que foi batizado pelos romanos de “*captatio benevolentiae*” ou seja, prender a boa vontade de seu interlocutor, quase como um fazer-se de coitado, “pobre de mim”, “quem sou eu para...” etc. Ele diz que se quisesse “os favores do mundo” teria se “enfeitado de belezas emprestadas”, ora, o estilo dele é iniciar quase sempre com uma citação de algum grego ou romano, além de trazê-los copiosamente no texto, sempre no original aliás, e isso é sintomático para um homem que escrevia em vulgar, i.e. *langue d’oil*. Ele quer ser visto em “modo simples, natural e corrente, sem pose nem artifício.” Toda a obra está repleta de artifícios, começando do prefácio, depois, ele mesmo admite os limites dessa transparência “tanto quanto a decência pública me permitiu”. Seria possível analisar mais minuciosamente esse prefácio de Montaigne, mas sigamos ao término em que ele pede para que o leitor não o leia, quando, é óbvio que todo o jogo retórico e a “situação de leitura”, digamos assim, indica o contrário.

Montaigne traz, apesar de tudo, algo fundamental. Existe algo de individual em um ensaio, uma personalidade irrepetível deve se fazer perceber, uma voz própria, um estilo. Nesse sentido, podemos dizer do ensaio a máxima: “Sejam como eu, sejam vocês mesmos”. Assim, mesmo aqueles que reagem e tentam fazer ensaios mais neutros, mais impessoais terminam por se trair, em algum momento. Quando lemos Celso Furtado, em *Formação Econômica do Brasil*, por exemplo, uma obra árida, de análise ampla de dados

econômicos, temos um ensaísta que busca se afastar desse personalismo, quase um João Cabral de Melo Neto do ensaio. O resultado é que lemos Celso Furtado, um nome próprio, sempre um nome próprio. O que nos leva a refletir com Lacan sobre este importante conceito, para percebermos que, nessa aparente contradição, encontramos, inversamente, uma condição. Nisso retornamos a Silvio Lima e aquilo que ele chamou de “ensaios sobre”, ou seja, o anti-Montaigne, o impersonalismo, e que entre estes dois extremos rolou o ensaio pelos séculos. Se pensarmos mais sobre o gênero veremos que há outras questões problemáticas desde sua origem, além das incoerências, conforme brevemente apontamos em Montaigne, lembremos da questão das fronteiras, sua fluidez. Já foi apresentada, aqui, a aproximação com obras como as *confissões*, de Agostinho. Acrescentem-se os romances de Dostoiévski, igualmente, nos quais, tão comumente, alguma personagem inicia uma questão filosófica ou política e a desenvolve por diversas páginas. As peças de Bernard Shaw, também, com personagens em forma de tipo e falas que são verdadeiros ensaios. Sobre tudo isso, Massaud Moisés (2012) reconhece a prevalência de certas características nestes trabalhos, o que faz com que a obra em questão permaneça uma autobiografia ou um romance. Ele acrescenta para a reflexão a noção de efeito, ou seja, que o “tom ensaístico” conforme sua expressão, seria um efeito e não exatamente uma causa. Existiria um “domínio retórico”, dentro do qual todos estariam. Eu, particularmente, gosto de tomar a noção de efeito, porém a partir da recepção, como seja, aquilo que causa em quem lê. Um bom exemplar do gênero ensaio se pode, sim, conhecer pelo efeito, o que não quer dizer, obviamente que qualquer coisa que cause este efeito seja, obrigatoriamente um ensaio. Mas que o *exagium exagita*, retornando às etimologias, ou seja, esta sensação de que estamos diante de um sopesar cuidadoso, mas que, ao mesmo tempo, também pode nos sacudir diante, nos revolver e que também nós, lendo, somos *essayé*.

Seguindo, Moisés (*id.*) reflete sobre aquilo que ele chama de ensaio como forma e ensaio como atitude (ou tom). Certas obras possuem o espírito do ensaio, aquela sagrada disposição do intelecto para a liberdade crítica, para o livre exame. O direito à individualidade radical não pode existir sem o direito à livre e sincera investigação, seguidos da materialidade de sua expressão. A pesagem precisa ser verdadeira e corajosa. Os escritos de Ralph Waldo Emerson, por exemplo, são ensaios como forma, porque adotam a prosa, a argumentação racional, a busca do convencimento, a liberdade do uso

de recursos estilísticos e literários próprios do autor, a exposição serena, a não obrigatoriedade de se exaurir o tema e a variedade no tamanho do texto.

Sobre este último tópico há ensaios de pouquíssimas páginas e outros bastante longos. A tendência geral costuma ser de textos medianos para curtos. Eu diria, talvez, que o ensaio está para o conto, como o tratado está para o romance. Ou seja, na famosa analogia de Júlio Cortázar com a luta de boxe, de que o romance nos vence por pontos e o conto, por nocaute. O ensaio deveria nos vencer por nocaute e a sua contraparte, o tratado, por pontos. Certos conjuntos de ensaios não possuem, aparentemente, quase nenhuma conexão grupal a não ser o nome do autor, é o caso do próprio Montaigne. Temos, por outro lado, uma tradição de ensaios mais longos, tomemos ao acaso *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, esses são normalmente uma junção de vários ensaios menores conectados por uma temática única. A unidade é dada, às vezes, posteriormente. O autor já produziu aqueles textos e percebe, posteriormente, que eles têm alguma coisa em comum, por isso decide uni-los. Outra possibilidade é a de um tema anteriormente estabelecido, o qual será dividido pelo autor em subtemas que receberão cada qual um ensaio próprio. Esta é a maneira como este texto, aqui apresentado, foi produzido. Em casos assim a relação entre unidade e totalidade pode ser melhor trabalhada, porque planejada. O resultado é que se alcance um efeito de maior fluidez entre as partes, quanto mais coeso e ligado, melhor.

Existe em teoria literária a chamada lei de Tchekov, famoso dramaturgo russo, segundo a qual uma pistola apresentada no primeiro ato de uma peça deve ser usada contra alguém até o ato final. Ou seja, não deve haver elementos inúteis, tudo precisa estar bem conectado, sem pontas soltas. Em obras como as de Montaigne, a lei de Tchekov não se aplica, a não ser, claro, dentro de cada ensaio específico. Em uma obra como esta que pretendo trazer, esta lei se aplica, sim. Pois o planejamento deveria garanti-la e isto é uma das características muito importantes, a qual buscarei manter, do gênero tese. “Os vários “momentos” de um longo ensaio, incluindo suas possíveis digressões, são ditados por um pensamento que coleia, se esgarça, retorna ao ponto abandonado, num andamento de espiral colocada na linha do horizonte.” (MOISÉS, 2012: 616) Este é o ponto fundamental, existe um horizonte e a manutenção da lei de Tchekov permite aliar liberdade e o mínimo de rigor. Como ler esta citação de Moisés falando do pensamento que coleia sem lembrar do celeberrimo capítulo LXXI de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em que Machado De Assis descreve o seu próprio estilo:

LXXI

O SENÃO DO LIVRO

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 1994: 78)

Pois eu pediria licença para seguir o mestre e, não tanto quanto ele, claro, mas aqui ou ali também guinar, também parar, andar, escorregar e mesmo cair. As outras ações: Urrar, resmungar, gargalhar e ameaçar os céus eu tentarei não fazer, porque estou buscando, com o ensaio, alguma liberdade, mas não toda. Quero estes meus arrazoados na *coniunctio oppositorum* entre a liberdade do ensaio e a rigidez do tratado. Eis, pois, uma visão de tese, não acham? Com outras características, vá lá, porque há outras coisas também necessárias. Fundamental, por exemplo, é submeter-se ao julgamento de uma banca, e ter a postura de humildade em escutar e acatar, nada disso existe nos gêneros anteriores, ao ensaio mais radical inclusive, repugnaria visceralmente tal ação. Por isso trata-se de uma junção de opostos e para a estrutura de uma escrita não parece mal, pois não é uma rigidez aprisionadora e asfíxiante, nem um vale-tudo epistemológico.

Uma vez apresentado o senão da tese, ainda com Machado, e discutidas algumas questões relativas ao uso do ensaio, caberia, talvez, observar, que este gênero seria tão utilizado quanto mal compreendido. Ao senso comum, ele parece se abrir a tudo, parece que se torna tudo aquilo que qualquer escritor deseja que ele seja. Mas seria isso mesmo? A pergunta mostra-se retórica, por tudo o que já discutimos nas páginas antecedentes. Ele possui, claro, muita adaptabilidade, mas isso não quer dizer um vale-tudo, existe uma *unitas multiplex* em suas muitas manifestações. Ele possui um certo núcleo duro, mas é adaptável e, como o seu próprio nome traz, ele é uma tentativa, um não-saber. Nisso reside

muito de seu atrativo, porque certos campos do conhecimento se aproximam muito dessa perspectiva epistemológica. Tomemos o exemplo da psicanálise.

Ensaizando a psicanálise

Dos escritos e da escrita dos psicanalistas podemos perceber que a maioria, senão todos, mesmo com suas idiossincracias, seus percursos, suas percepções e desejos próprios, possuem uma coisa em comum. Isto seria, talvez, uma forma. Não uma fórmula, não uma base fixa e aprisionante, asfixiante, mas uma autorização da qual se parte, com a qual se sustenta uma voz. Um ato de fala, de uma fala que se quer própria, um ato que é um ensaio.

O ensaio, seja mais sério, mais acadêmico, mais filosófico ou mais poético, é uma herança que a psicanálise recebe, como é muito conhecido, de Freud. Ele mesmo se utilizou deste meio como uma de suas principais ferramentas de difusão do novo saber. A psicanálise inteira é, por assim dizer, um Ensaio (transgeracional, multilinguístico, transcultural). Um bom ensaísta não sabe muito bem onde vai chegar, assim Freud, no início, e mesmo ao longo, desta que foi uma das maiores aventuras intelectuais do último século.

O ensaísta ensaia com a vida, pode-se dizer, e não foi essa a grande aposta do jovem Freud? Sua própria vida, seu desejo, empenhado na construção, descoberta, de um novo saber? Freud, o palestrante, o missivista, o narrador cristalino, mas, sobretudo, o ensaísta, Freud. Ele não foi um relatorista, como se esperaria de um neurologista laboratorial. A transmissão psicanalítica, freudiana, é a transmissão de um desejo. Este desejo o foi de ensaio.

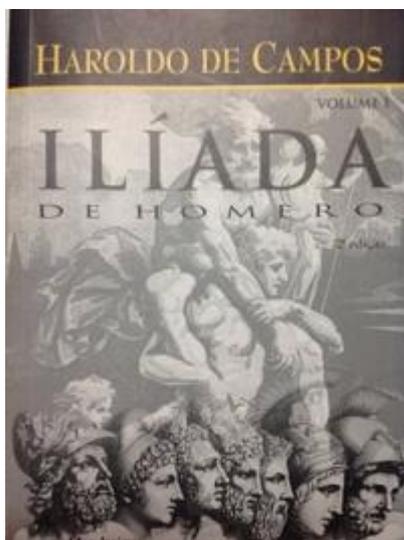
Quem nomeia, explicitamente, este "desejo de ensaio" é a professora Tania Rivera (2017). Sobre este, escreve-se com a vida, sobre este desejo ela pensa em uma ética do ensaio. Lembremos novamente que *essay*, no francês, é uma tentativa. No coração do ensaio psicanalítico está o risco, um lançar-se, um "não sei bem", mas "quero e, por isso, vou." É o oposto do método do neurocientista relatorista, como se teria esperado de Freud. No ensaio, existe, desde antes e para sempre, algo irreduzível, Tânia Rivera chama de "o estrangeiro, a língua estrangeira, no ensaio" (*id.*). O ensaísta sabe disso, aceita, tenta. "*Je sais, mais quand même*", como diria Octave Manoni, eu sei, mas mesmo assim.

Rivera (*id.*) ajuda a pensar em sete pontos sobre o ensaio:

1- "O desejo de ensaio" conforme já falamos anteriormente, este ponto, igualmente, leva a ensaiar outros caminhos. O ensaio na ética, a ética no ensaio, o ensaio da ética, a ética do ensaio. Seria muito interessante desfiar igualmente este novelo, como o anterior, pensar estas características, especialmente à luz do seminário 07 de Lacan a respeito da ética trágica da psicanálise, conforme observada por ele em Antígona, mas trataremos deste seminário em um capítulo particular.

2- O ensaio é um tatear. A figura de quem está no escuro, não tem seu órgão mais "impressionante", por assim dizer, não vê, por isso precisa de um contato mais direto, de um sentido que tem sua força de conhecimento somente em sua proximidade, pois a visão é o sentido da distância. Um sentido cuja limitação e parcialidade são evidentes por si só, mas que fornece a maior sensação de segurança (segurar). Um gesto de incerteza, de medo, de cuidado, de gradual e delicada aproximação e apreensão.

3- Ela fala em "dar voz ao estrangeiro" à "língua estrangeira do objeto" no ensaio. A partir disso, eu proponho o ensaísta como um tradutor. A arte absoluta do tradutor é a arte do fantasma, não estar ali, no limite, desaparecer. Idealmente, para um aprendiz de uma língua estrangeira, o tradutor vai, gradualmente, se tornando inútil, como o analista. O prazer do negativo, de não-ser, desejo que tu não me desejes, diria o tradutor. É isso, porém, o que vemos? não. Tradutores demonstram querer ser mais que os traduzidos, querem aparecer. HAROLDO DE CAMPOS *Ilíada* de Homero, é quase como vemos em um famoso layout de capa nacional⁸. Como em um famoso vídeo onde o ex-presidente dos EUA, Barack Obama, possui um tradutor de raiva. O humor da cena se dá exatamente



8

Figura II capa da edição da *Ilíada*, lançada pela editora Benvirá em 2002.

porque o tradutor quer aparecer muito mais que a fonte, qual seja o então presidente dos EUA.⁹ O ridículo é porque os valores estão invertidos. O tradutor, como o ator, quanto mais desaparecer, mais aparecerá, ou seja, se quiser ser justamente louvado, deve sumir. Há, evidentemente escolas de atores e de tradutores que defendem o exato oposto, mas não é o este o momento para se entrar neste debate. O ponto do argumento aqui presente é o de que, igualmente assim deve ser o ensaísta e o estrangeiro objeto de seu ensaio.

4- O ensaio implica uma renúncia à posição de saber. O oposto do relatorista, que escreve *a posteriori*, sabe o que houve e quer ser uma fonte crível da veracidade de tudo o que relata. O relatorista de uma experiência de laboratório já parte de uma posição de respeito, ele sabe e quer ser levado muito a sério por isso. Ele ocupa a posição de saber por causa da verdade da qual é portador e testemunha. Verdade pretérita, já passada, embora evidentemente repetível. O ensaísta não parte dessa posição de respeito, pode, é claro, conquistá-la ao longo do ensaio, mas isto é bem diferente. É um saber que se constrói no ato de caminhar, não é um já-pronto. As vicissitudes da vida e o mundo que interfere são muito mais perceptíveis nos ensaístas que nos relatoristas. Para os primeiros, elas são um elemento constitutivo do saber, mesmo naqueles que gostariam de apagar essas "interferências", digamos. Auerbach, em estilo quase clássico, ao produzir seu magistral, *Mimesis*, sob as piores condições na II grande guerra, por exemplo.

5- O ensaísta deve estar disposto ao movimento. Tânia me faz recordar que o orixá padroeiro dos escritores é Exu. Espírito dos caminhos, das encruzilhadas, da agitação, das trocas, do comércio, da comunicação, do movimento, um de seus símbolos é uma esfera, que gira veloz. O errante não errado, quase a alegria do movimento por si só, energia cinética, que, quanto mais anda, mais gera a si mesma, algo assim o ensaísta. Outro ponto, é o da subjetividade "sou eu mesmo o objeto de meu livro" disse Montaigne. Certamente, existe ali, e é fundamental, uma subjetividade. Como se percebe nas comparações com o tradutor e o ator. Mas não é a subjetividade do poeta lírico. O ensaísta não é o poeta lírico, nem pode se permitir sê-lo. A identidade deste é, histórica e culturalmente, anterior à sua. O ensaísta se desenvolve após o gênero mítico, o místico, o épico, o lírico e o dramático, após a filosofia e a retórica. Ele necessita de uma civilização com uma grande sofisticação cultural para poder florescer. Ele é híbrido, por isso, também, talvez, tão maleável. O contraste entre o ensaísta e o lírico se dá, belamente, no diálogo entre Freud e Rainer

⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yiOsbSzceXI> acesso em 27/12/2020

Maria Rilke, no ensaio de Freud: *sobre a transitoriedade*. Rilke é um poeta lírico excepcional, um dos maiores da literatura alemã e mundial, Freud, na mesma estatura, no campo mais racional, do ensaio. São como dois gigantes, irmãos em gênio. Mas enquanto Rilke sente, Freud analisa, não que Rilke não possa usar lógica, ou Freud não sinta, evidentemente. Apenas que uma função se sobressai, embebida de sua irmã. É uma pena não termos a versão de Rilke deste famoso, embora tão trivial, encontro, naquele jardim vienense de 1913, quando Freud atinge aquilo que foi chamado, por Friedrich Schiller, de "poema intelectual".

6- O Ensaio não é menos rigoroso, ou tão mais livre, que as formas acadêmicas mais clássicas. "Ele busca seguir as exigências internas da questão que trata." (RIVERA, 2017) diante dessa posição frente ao ensaio, um psicanalista poderia observar se não é exatamente essa a luta da psicanálise por encontrar uma expressão? O estilo de Lacan, muitas vezes chamado de barroco, convoluto, surrealista, sua escolha pelos seminários e a oralidade, não se justificam muito também por isso? ou seja, isso é assim porque o objeto de nossa "tentativa" de fala é o inconsciente. O retorno de Lacan a Freud se dá no estilo, que é o homem, e no Seminário; a partida de Freud, para todos os herdeiros, se dá no ensaio. Ninguém pode dizer que Freud não tem rigor, que Freud não é sério, que os ensaios de Freud não são sérios. Sobre isso, eu gostaria de lembrar uma obra injustamente esquecida do pensamento brasileiro "*A crítica da razão tupiniquim*" de Roberto Gomes. Assim como o Ensaio sofre preconceito por não ser considerado um gênero sério (o que dizer da psicanálise que nasce e se constitui ensaística?) também o brasileiro tem preconceito consigo mesmo por não se considerar um povo sério o suficiente para escrever uma "*Crítica da Razão Pura*" por exemplo.

Existem coisas sérias, consagradas pelo uso acadêmico, de bom tom e alta ilustração. São coisas que vêm sendo discutidas na Sorbonne, em Oxford, publicadas em Paris ou Berlim, apresentadas em congressos. Constituiu a Filosofia, desta forma, seus próprios temas e maneiras de tratá-los - aqueles que convêm. Quer dizer, seus sufocantes ternos e gravatas. E o triunfo do homem sério é atingido quando se chega à completa ritualização. Quando já não importa o dito, mas a maneira de dizer dentro de padrões previamente consagrados. Assim, uma comunicação a um congresso pode ser absolutamente vazia e soberbamente tola - mas, cumprido o ritual, o aspecto

"sacrossanto" da cultura é preservado. Eis aí coisas convenientes, perfeitamente sérias.

Quero com isto dizer - não principalmente e não só - que o tema providenciado para este título exigiria sair do sério. Parece evidente que Filosofia brasileira só existirá a partir do momento que vier a ser, como a piada, uma investigação do avesso da seriedade vigente. Obras sérias são feitas com arquivos, notas ao pé da página e num jargão que me aborrece. É esta máscara séria que vem sufocando o pensamento brasileiro, onde ela mais profundamente aderiu ao rosto. A ritualização, triunfo do sério, consiste exatamente nisto: fala-se agora sobre temas adequados, pouco importando se importam. Vale dizer: mesmo que se trate de especulações sem qualquer raiz na realidade que nos circunda. Assim, perdeu-se a ligação e a referência crítica à realidade, que sempre foi a pretensão básica da Filosofia quando soube ser fiel à sua missão marginal. (GOMES, 2018:42)

Nem precisamos lembrar de Oswald de Andrade, para criticar os escravos da seriedade basta trazer a contribuição muito mais sutil e elegante de Manuel Bandeira; o qual explica, por exemplo, que o verso livre dos modernistas não é um vale tudo. O poeta modernista precisa, ele mesmo, entender dos ritmos e métricas da tradição e da atualidade, presentes na língua, para criar o seu próprio metro, seu próprio ritmo adequado, não apenas ao seu tempo, mas ao seu TEMA. Por isso, o verso livre do poeta modernista ou a escrita do psicanalista que escolhe, como Freud, o ensaio, não é libertinagem, é (perdão pelo clichê) liberdade com responsabilidade.

7- A indisciplina constitutiva da psicanálise. Há uma pergunta que sempre retorna nos meios psicanalíticos, seria a psicanálise uma disciplina, como ela é chamada nas grades curriculares dos cursos de psicologia, por exemplo? A psicanálise é uma disciplina ou uma indisciplina? Tânia Rivera vê a psicanálise como sempre vinda de um outro (literatura, antropologia, etc) "A reflexão psicanalítica tende ao ensaio...não cessa de descentrar-se, experimentando, cada vez, a vertigem de sua origem alheia." (*id.*) Excelente escolha de termo, vertigem. Essa alteridade constitutiva da psicanálise deixa tonto, causa mal estar, inquieta, incomoda, desorienta, mas ao mesmo tempo movimenta, instiga, gera aversão e desejo. Por isso ensaiam sempre os psicanalistas, tentam, acertam, erram, ensaiam, erráticos, erram, erram outra vez, erram melhor!

O ensaio como gênero acadêmico

Pensando, a partir de agora, nos gêneros mais tradicionalmente acadêmicos, parece relevante perguntar: pode uma tese ser escrita em forma de Ensaio? Minha resposta é sim. Para isso eu gostaria não apenas de fazer, mas também de argumentar sobre esta possibilidade. Por que não pensar o ensaio dentro do campo da pesquisa qualitativa? Senão vejamos, a pesquisa qualitativa é compreendida como um tipo de pesquisa vista fundamentalmente como interpretativa e construtivista no sentido de que os dados não são dados, ou seja, eles não são obviedades unívocas, não são como unidades da natureza presentes já aí e desde sempre, eles devem ser interpretados pelo pesquisador e esta interpretação representa também uma parte fundamental no próprio processo de pesquisa, ou seja o pesquisador é um criador de saber junto com seu objeto, não um mero gravador da verdade absoluta tal qual estaria presente nos dados. Se pensarmos com Joan M Eakin (2016), a autora acrescenta, a isto, aquilo que ela chama de teoria crítica, criando o que ela denomina de teoria da pesquisa qualitativa crítica. O termo crítico se compreende, no uso que ela faz, como um saber consciente de que as relações de poder do campo social estarão sempre presentes e devem sempre ser levadas em consideração.

Ora, o ensaio seria um meio muito interessante para expressar essas visões, especialmente pela mistura entre aproximação e autodistanciamento que permite tanto a quem escreve quanto a quem lê. Não há que se falar em univocidade dos dados em um ensaio ou em pesquisador como fonte de saber destacada de seu objeto e, por isso mesmo, isenta e confiável. Não, o ensaísta já está, desde a partida, imiscuído com seu tema, a dificuldade seria realizar a separação, o perigo, sobretudo a partir de Montaigne, seria um subjetivismo totalizante. Ao qual a professora Rivera (*id.*) já havia mencionado e tentado refutar. Com a proposta de Joan Eakin, por exemplo, não há nenhum conflito.

A professora Eakin, ademais, apresenta, assim, seu ponto de vista de maneira extraordinariamente clara e bem organizada, com uma agenda de atividades e um posicionamento transparentes, os quais podem fazer com que o leitor concorde, ou não, com ela, mas nunca que ele não sabe a posição de onde ela está falando. Tal é a posição do ensaísta, novamente, pelo menos desde Montaigne. Por mais que tenha havido mudanças ao longo dos séculos, sempre se pedirá essas características do bom ensaísta, o qual, por mais que se esforce, precisará utilizar boa lógica e fatos misturados com perspectivas que, por mais camufladas que pareçam, sempre serão mais ou menos subjetivas. Este ponto, trazido e exemplificado em Eakin, é fundamental no debate científico contemporâneo e uma forte marca de honestidade intelectual, o que são

excelentes cartões de visita para qualquer debatedor, especialmente em um campo minado como este da epistemologia contemporânea. O ensaio, filho bem mais antigo e oriundo de lento processo dialético, já sabia e permitia isso, caminhando por séculos na tensão entre liberdade e rigor.

Podemos também, pensar em Packer M. (2010) O autor apresenta um comitê nacional de pesquisa dos estados unidos que traz os critérios do que seria científico para ser validado e receber fundos de apoio. Ele mostra que a pesquisa qualitativa não está ausente deste quadro, mas sofre dentro dele um preconceito bastante forte de que a pesquisa qualitativa só pode responder a perguntas descritivas e a pesquisa quantitativa, só pode responder a perguntas explanatórias. Além disso, ambas dependem muito de um mecanismo causal. Também se encontram preconceitos de que a pesquisa qualitativa pode inventar hipóteses, mas não testá-las.

O ensaio, que pode ser relacionado ao campo da pesquisa qualitativa, ao menos é o que nos parece, sofre do mesmo preconceito, afinal, que hipóteses seriam testadas em Montaigne ou em Sérgio Buarque de Holanda? Não há nestes autores nenhuma quantificação, nenhuma análise estatística, nenhum experimento laboratorial quantificável e repetível.

Aquilo que viria a ser o paradigma epistemológico das ciências duras, o qual serviria como modelo para todas as outras, seria, ainda de acordo com Packer, uma junção do empirismo de Bacon com o racionalismo cartesiano. Coincidentemente, ou não, ambos esses filósofos eram notáveis ensaístas e as mesmas obras nas quais suas idéias são apresentadas caracterizam-se como importantes ensaios da história da filosofia ocidental. As medições são coadunadas ao empirismo e a lógica se conecta com o racionalismo. Entre Bacon e Descartes a escola de Viena preferiu Auguste Comte e seu positivismo.

Pouco depois viria a revolução Einsteniana com uma série de aportes que colocam em xeque essa pressuposição. A chegada da teoria da relatividade levou a questionamentos muito sérios da teoria newtoniana, fazendo com que se resgatasse inclusive algumas críticas muito anteriores ao próprio círculo de Viena, como aquelas levantadas pelos primeiros críticos de Newton, já no século XVII, atacando a teoria da gravitação universal e suas raízes ditas metafísicas. Newton escolhe uma “força” que atrai ou repele, sem tocar. Entre os estudos de resposta surge o trabalho de Karl Popper e a sua

contribuição filosófica de “falseabilidade”. É como se algumas afirmações simplesmente não pudessem ser empiricamente provadas como certo ou errado, certas construções linguísticas simplesmente não são falseáveis.

Após isso temos também a chegada de Thomas Kuhn, o qual apresenta uma visão mais sociológica, por assim dizer, do fazer científico. Ele sai da observação e da reflexão fechada sobre o método e se volta para a comunidade científica. Os pesquisadores possuem um certo consenso de como fazer e todos, em um certo espaço intelectual e por um certo tempo, fazem tudo dentro daquele consenso ou paradigma. A questão da verdade acaba se ligando muito à aceitabilidade. Quando um sistema, um consenso, começa a declinar, ele pode receber um golpe de um novo paradigma que irá se chocar com o anterior e se estabelecer como o novo consenso.

Karl Popper e Thomas Khun, como importantes filósofos da ciência, escreveram em qual gênero textual? Sim, o ensaio filosófico. Eis o ponto, não há sequer que se falar da capacidade ou não deste gênero para produzir conhecimento válido, de maneira argumentativa e dialética. Os frutos já estão aí, as grandes obras de referência, as quais permitem, inclusive, que tal discussão ocorra já são, elas mesmas, ensaios. Mas e na universidade? Cabe uma indagação sobre como essas reflexões apresentadas, tanto em relação ao gênero textual quanto às contribuições das pesquisas qualitativas poderiam ser percebidas na feitura de uma tese universitária. Assim, e referindo-se às humanidades, diz Rodríguez:

A tese se despiria dessa obrigatoriedade de revelar a quantidade de textos lidos, como se fora uma enciclopédia de um único autor, e se concentraria na sua coerência interna, ou nas suas consequências para o conhecimento humano como um todo. Disso derivaria a distinção necessária entre candidato e pesquisador: este que faz ciência, aquele que cumpre requisitos legítimos para aprovação, de que a tese é apenas parte (...) Novamente terei de enaltecer a qualidade principal do ensaio-tese: a sinceridade com seu percurso e limitações. (RODRIGUEZ, 2012: 105)

Eis um ponto muito importante no fazer acadêmico contemporâneo e que é uma ferramenta fundamental, mesmo de defesa, dos pesquisadores qualitativos, especialmente quando confrontados com paradigmas mais limitadores do fazer acadêmico: coerência interna. Não se trata, na perspectiva do ensaio, de uma autoridade absoluta e previamente estabelecida em uma ideia de verdade, mas de um processo, um caminho cuja segurança está na estrutura interna apresentada pelo autor, na sinceridade com seu percurso e limitações, conforme disse Rodríguez. Não há nisso nenhum demérito, senão uma

qualidade, a da sinceridade em expor a limitação de todo saber humano. A presença do pesquisador, a construção do percurso, a capacidade da reanálise dos argumentos e dados, a abertura metodológica, todas essas coisas não geram um saber menor; o qual, aliás e infelizmente, sofre preconceito e mesmo boicote em diferentes esferas; já que, sim, este recorte reconhece os jogos de poder envolvidos em uma busca “isenta” por conhecimento.

Na história da cultura, no desenvolvimento de possibilidades qualitativas para a pesquisa, na construção de um saber em particular, como a psicanálise, e no próprio cerne da filosofia da ciência, o ensaio mostra sua presença e sua contribuição. Muito já se fez com ele, muito ainda se pode fazer, afinal, nada está terminado, foi tudo um grande ensaio...

SEÇÃO I



(Fig. 03)

O CÔMICO

Capítulo I- O cômico e o chiste em Freud: literatura e alguns exemplos

"Repara bem no que não digo"- Paulo Leminski

“O humor é a porta de emergência do desespero” - Emílio Zurita

Freud Inicia sua abordagem do cômico de modo semelhante ao que fizera com sua “interpretação dos sonhos”, fazendo uma recapitulação de doutrinas anteriores. Sendo um tópico muito vasto, sua escolha acaba sendo restrita, mas ele aponta algumas idéias importantes: 1- o cômico nos coloca sempre em uma posição superior, 2- o objeto do cômico é o feio. Em seguida, Freud entra naquele que será seu principal objeto de estudo nesta obra de 1905: o chiste. Ele utiliza muitos exemplos retirados do grande poeta alemão Heinrich Heine. O primeiro deles é sobre um homem pobre que diz ter sido tratado de modo familionário pelo barão de Rothschild.

Familionário é uma palavra aparentemente sem sentido, absurda, mas que se mostra esclarecedora ao se perceber que ela é uma junção de outras duas palavras: Familiar e Milionário. É importante lembrar da situação que torna possível o chiste. É um homem pobre que estava muito satisfeito de ter encontrado outro, muito rico, que, para sua surpresa, o tratara de modo gentil. A inesperada cortesia do barão fez o homem pobre se sentir importante e este, na ânsia de passar essa percepção aos ouvintes, teria juntado as duas palavras. O desejo de importância social do homem pobre torna-se ridículo, porque obviamente ele não estava na mesma condição financeira do barão. Seu desejo de importância contrastava com sua real condição. Ele não é familiar ao barão, nem em laços de sangue, nem em riquezas. O ridículo da distância entre os homens e entre a palavra e o mundo se torna claro. Tudo fica, além disso, condensado na fórmula verbal, absurda e lacônica. Freud lembra, ainda, que a laconicidade, ou a brevidade, é uma das bases do chiste: “*Brevity is the soul of wit*”¹⁰.

Freud parte, então, para esclarecer a técnica do chiste. Ele parte da noção de que a força se encontra não no pensamento que sustenta o enunciado, mas na enunciação, isto é, na forma, nas palavras. Todo chiste seria, eminentemente, um ato de linguagem. No

¹⁰ A brevidade é a alma da sagacidade, diz Polônio em Hamlet, de Shakespeare, em uma cena na qual o próprio Polônio não está sendo nem um pouco sagaz, e muito menos breve.

caso do familionário, há uma sobreposição de dois termos em que uma sílaba do segundo termo estaria sobrando e caba sendo incorporada no produto final. “É justamente essa possibilidade de salvar o essencial da segunda frase que favorecerá o desaparecimento dos elementos menos importantes.” (FREUD, 2017:30)

Nasceria, então, uma nova palavra, composta. Ora, as línguas já possuem várias formas de criação de palavras por meio de composição. Aglutinação, justaposição, sufixação, hibridismo e mesmo superposição, todas são formas possíveis e previstas na gramática normativa. No caso do chiste, isso se dá de *impromptu* e o resultado é um termo que, embora possua as características morfológicas da língua contextual onde se insere, não é reconhecido como lexicalmente pertencente. A palavra, isolada de seu contexto, dificilmente seria reconhecida como pertencente e usada por outros falantes do idioma. Freud nomeia esse fenômeno como “condensação com formação substitutiva”. Isto porque duas palavras foram condensadas e substituídas por uma outra, delas formada.

Freud aproximou-se de um experimento linguístico bastante antigo e que acontece de maneira natural nas línguas humanas. Contemporaneamente, no português do Brasil, podemos lembrar de termos como portunhol, aborrecente, showmício, bebemorar, crionça, mãetorista, etc. Algumas dessas formas acabam se tornando tão comuns que se tornam oficiais e dicionarizadas. Essa fossilização e despersonalização retira delas o frescor esperado do chiste e elas acabam se tornando apenas mais um signo linguístico. Situação similar a catacreses como asa da xícara ou pé da mesa; metáforas que, originalmente, devem ter possuído alguma surpresa, mas se desgastaram. Portunhol, por exemplo, pode, inicialmente, ter sido um chiste, mas já não faz mais rir como da primeira vez.

Em literatura, esta técnica de “condensação com formação substitutiva” também é bastante antiga, e acabou se popularizando na segunda metade do século XIX. Lewis Carroll, famoso escritor inglês de literatura infantil, batizou a operação de: palavra-valise. A imagem é a de uma palavra sendo uma mala, com outra palavra dentro. Depois de Carroll, outro luminar da literatura em inglês, tornou a palavra valise ainda mais popular, James Joyce. Para o ato de rir e chorar ao mesmo tempo, por exemplo, ele criou “Laughtears”. No Brasil, tivemos Paulo Leminski criando belezas como “perhappiness” e versos como “o solriso que ilubrilha”, ou mesmo na tristeza, quando um amigo se

suicidou, ele falou de “dexistência”. Digna de nota é a palavra valise criada por Augusto de Campos:

atrocaduca pacaucaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubri
 mendimultipliorganiperiodiplastipubliraparecipro
 rustisagasimplitenaveloveravivaunivora
 cidade
 city
 cité (CAMPOS, 2014: 170)

Esta “Condensação com formação substitutiva” (FREUD, 2017) é um poema em uma palavra só. Augusto de Campos parte da morfologia, do sufixo cidade, e soma isso às várias raízes atro-cidade, cadu-cidade, capa-cidade, causti-cidade...e assim sucessivamente até o final. O que surge é uma palavra-monstro, enorme, disforme, ilegível, impositiva, assustadora, ridícula, impossível, desconfortante e inquietante. Obviamente o poeta está jogando com o significante "cidade" como sufixo e como substantivo. As megalópoles contemporâneas são assim, depreendemos, pois o mesmo jogo é cabível em inglês e em francês. É um poema para São Paulo, Nova Iorque, Paris, ou qualquer outra gigante.

Ao se ler a palavra-poema de Augusto de Campos, ficamos tomados de admiração pela engenhosidade do poeta, por sua capacidade criativa, mas isso não é engraçado. Este poema, cerebral, articulado, não nos faz rir, por que? O método, a técnica, é o mesmo sinalizado por Freud; a surpresa, também, o ineditismo, idem. A capacidade de redução, porém, parece prejudicada. É como se o gasto fosse maior, não menor. A economia, fundamental no chiste, parece prejudicada.

Freud Continua sua explanação afirmando que " Em geral, nomes próprios são presa fácil para a técnica do chiste neste tipo de operação" (2017:33). A conexão com o indivíduo é direta, como o juiz Nicolau dos Santos Neto, chamado Juiz Lalau, ou Aécio Neves, chamado "o abominável Aécio das Neves". A tendência hostil é a marca deste chiste e a economia se dá porque se alguém dissesse a forma completa: "O Juiz Nicolau é ladrão" ou "Aécio Neves é violento como um monstro" não teria graça.

Nem sempre, porém, esta técnica é utilizada para fins tendenciosos. Em 2012, redigi para um amigo, um militante político identificado com um pensamento radical de esquerda, o seguinte gracejo:

Poeminha Vermelho para o Leandro ficar Putin

"Karl Marx aí, que eu vou Lukacs, passar um Trotsky:

- Alô? o Joseph Stalin?

- Mao menos, não é Gramscido.

- VoChe não está Engelsnado?

-Não

-Ah, Lenin be, agora Fideu foi tudo!

Este seria um exemplo do que poderia ser caracterizado como gracejo. Freud defende que o primeiro estágio do chiste se dá na infância, quando a criança retira prazer do jogo, de palavras e de pensamentos, simplesmente. Das repetições (mamá, papá, babá) e do absurdo. É uma satisfação que, aos poucos, recebe a crítica dos adultos e posteriormente a censura internalizada da própria psique infantil.

O gracejo viria em sequência, pois buscaria apenas manter o prazer infantil naquelas associações verbais ou de pensamento, driblando a censura. Não se está atacando ninguém, ao menos não inicialmente. Não há nenhuma pulsão agressiva ou sexual sendo veiculada diretamente. O gracejo ideal seria isento, quase ingênuo, sem nenhuma tendenciosidade. Toda a técnica do chiste, porém, está presente no gracejo:

O que distingue o gracejo do chiste é que o sentido da frase subtraída à crítica não precisa ser interessante, novo, ou sequer bom; ele só precisa ser dito, ainda que seja inusual, supérfluo e inútil dizê-lo. No gracejo, a satisfação por ter possibilitado o que a crítica proibia está em primeiro plano. (FREUD, 2017:184)

O poema em questão se mostra um gracejo, todo baseado na semelhança sonora entre os nomes de importantes figuras políticas do pensamento de esquerda e palavras usuais da língua portuguesa. É a diversão da criança com o reencontro inesperado do semelhante. Se for retirada a técnica, chistosa, o conteúdo do poema é banal e quase infantil. É como uma traquinagem verbal, destinada apenas a driblar a censura e reencontrar formas perdidas de prazer, ao menos por um instante.

O nome como diminutivo "poeminha" menor, o diminutivo é muito usado com crianças e por elas, sobretudo em idades tenras. Vermelho, por conta da tendência de esquerda que será enfatizada no gracejo, e Putin, é um trocadilho comum com o nome do presidente russo (Vladimir Putin). Obviamente, não havendo ofensa direta no gracejo, a pessoa a quem ele foi endereçada não possuía motivos aparentes para ficar nervosa (Putin/Puto-raivoso, em português do Brasil). Segue-se uma série de banalidades com os nomes de importantes figuras da esquerda histórica mundial. O elemento racional é unicamente esse, muito semelhante a um outro gracejo famoso: "Alô? o Ringo Star? - Não, o John está Lennon e o Paul foi por uma cartney no correio." A ligação racional são os Beatles e o jogo de semelhança verbal é o mesmo do gracejo anterior, novamente, não há tendenciosidade presente, nem agressiva, nem sexual. "A função do gracejo consiste em remover inibições internas e tornar novamente férteis fontes de prazer que estas haviam tornado inacessíveis. (FREUD, 2017: 186)

O gracejo, então, se caracteriza pelo prazer retirado do mero jogo, da técnica em si mesma. Freud alude também a algo que chama "chiste inofensivo" que, segundo ele, "está no ímpeto ambicioso a mostrar o próprio espírito, a expor-se, impulso [Trieb] que pode ser equiparado ao exibicionismo na vida sexual." (2017: 203) A diferença parece ser a de que este chiste inofensivo serve a uma pulsão sexual, enquanto o gracejo puro, não. Tanto um quanto o outro dependem muito de uma terceira pessoa. O gracejo precisa ser endereçado, alado, ou não obterá seu efeito, o chiste, qualquer que seja, muito mais ainda. O indivíduo pode estar fazendo o chiste inofensivo apenas para ser aceito, o gracejo, idem. Dependendo da condição em que ambos forem produzidos e enunciados, pode ser que ambos se confundam com facilidade.

Sobre a psicogênese do chiste, Freud apresenta aquele que talvez tenha sido o ponto sobre o qual ele mais tenha se debruçado, isto é, o chiste tendencioso. Ele observa que o chiste não tendencioso e o gracejo não seriam uma fonte muito boa de prazer, não

provocariam a mesma satisfação que os chistes cujo fim estaria além deles mesmos, aqueles que serviam a outros propósitos, em especial a hostilidade e a sexualidade.

A piada de baixo calão deriva do prazer de um desnudamento. Tal seria uma característica fundamental de nossa libido (FREUD, 2017:141). Haveria uma pulsão secundária ao chiste, reprimida, liberada parcialmente por meio de suas técnicas e a movimentação da energia psíquica com sua posterior liberação causaria o prazer. Se dirigida a um objeto desejado, a piada obscena seria uma tentativa de sedução, se não, o outro seria o espectador de uma agressão sexual.

O desnudamento se ligaria ao impulso escópico infantil e sua fantasia de conexão com o toque. O percurso da libido na piada de baixo calão depende da condição em que se dá e da classe social dos envolvidos. Quando a pessoa desejada pode se envergonhar, a piada é suprimida nas situações mais formais, quando em outras, de bebedeira e taverna, por exemplo, não. Nos padrões sociais da burguesia o baixo calão precisa do chiste para aparecer. Como quando Groucho Marx encontrou uma senhora da alta sociedade que tinha vinte filhos, ele perguntou para ela: "por que a senhora tem tantos filhos?" - porque eu amo meu marido, ela disse. - "Bem, eu amo meu charuto, mas tiro de vez em quando", disse Groucho. Há um desnudamento sexual e uma agressividade neste chiste, fazendo o óbvio deslocamento metonímico entre o charuto e o pênis, por um lado, e a boca e a vagina, por outro, tendo o ato de fumar como penetração sexual. Como no famoso comentário da atriz Mae West, famosa por sua agudeza flertante: "Isto é uma banana no seu bolso, ou você está apenas feliz em me ver?" em outro momento- " Ele: Senhora, a senhora se esquece de que é uma mulher casada? - Ela, flertante: "Estou tentando." O satirista brasileiro Emílio de Menezes, famoso por ser excessivamente gordo tomou certa vez um bonde e veio a sentar-se, ao seu lado, uma senhora, tão obesa quanto o poeta. O assento partiu-se sonoramente e foram ambos ao solo. Ao que Emílio, imediatamente: " Senhora, é a primeira vez que vejo um banco quebrar por excesso de fundos."

Outra categoria muito importante do chiste tendencioso é o chiste hostil. Não apenas a sociedade proíbe à criança que exprima sua agressividade por meios físicos, mas também proíbe o xingamento direto, a agressão verbal pura e simples. Desse modo, a repressão falha em secar o impulso e ele precisa se exprimir de outro modo, é onde entra a técnica do chiste. É uma nova técnica de insulto. Além do mais, sendo chistosa, esta técnica busca não somente a atacar nosso suposto inimigo, mas a juntar forças com outro,

o ouvinte, que acabará por ter a mesma opinião negativa a respeito de quem for o alvo. Como Emílio de Menezes quando encontrou na rua um pregador religioso muito inoportuno que disse ao poeta: "Vamos ao apostolado!" Emílio: " Vou ao lado oposto!" Emílio não gostava daquela pessoa, o julgava alguém de opiniões muito rígidas e que estava sempre querendo angariar adeptos, incomodando os outros. De maneira brilhantemente espirituosa, Emílio utiliza o próprio convite indesejado "vamos ao apostolado" para fugir "Vou ao lado oposto." A técnica chistosa é muito boa, pois o jogo sonoro das palavras é quase idêntico e a ideia veiculada é diametralmente oposta. De outra feita, Emílio estava com alguns amigos quando viram passar pela rua uma bela senhora, com muitas joias. Ao que um amigo comentou: "Será que são diamantes?" Emílio, imediatamente: "sim, com certeza, são de amantes." Novamente o deslizar do significante por meio do som é preciso e ferino. Com relação à intenção do chiste, Freud o aceita como uma formação do inconsciente, ou seja, Emílio, ou qualquer outra pessoa, não teria a exata extensão do insulto que estaria dirigindo, pois haveria na piada algo que sempre escaparia ao próprio criador. Freud lembra ainda outra importantíssima função do chiste, a rebelião contra a autoridade:

O impedimento do insulto ou da resposta insultuosa por circunstâncias externas é um caso tão frequente que o chiste tendencioso é utilizado com peculiar apreço para possibilitar a agressão ou a crítica a pessoas hierarquicamente superiores que pretendem fazer uso de sua autoridade. o chiste representa então uma rebelião contra essa autoridade, uma libertação da pressão por ela exercida. (FREUD, 2017:150)

Depois que a polícia política de Getúlio Vargas invadiu a redação do jornal "a manha" onde trabalhava o jornalista Apparicio Torelli, o barão de Itararé, este colocou uma placa em sua porta: "Entre, **sem bater**". Também dizia o barão, atacando a classe política: " O voto deve ser sempre secreto, só assim o eleitor não tem vergonha de votar nessa gente." Quando Picasso estava expondo Guernica, um oficial do general Franco viu a pintura e falou com o artista dizendo: " Foi o senhor quem fez isso?" ao que Picasso respondeu: " Não senhor, eu apenas pintei" como se estivesse dizendo ao militar: " vocês fizeram esse horror, vocês massacraram essa cidade inocente." Mendes Fradique dizia que o principal comércio do Brasil era o de princípios, um país de negociantes, onde até

a justiça tinha uma venda. Em todos esses casos, ocorre como Freud dissera, ou seja, o poder é criticado, mas não diretamente. Molière costumava dizer que não há tirania que suporte um gargalhada capaz de dar três voltas em torno de si. Talvez por isso a censura sempre tenha sido tão severa com os humoristas.

Mas não haveria também um tipo de chiste cruel, que se satisfaz em humilhar ainda mais os já humilhados? Esta é uma questão relevante para a sociedade brasileira contemporânea, haja vista a quantidade de denúncias que foram feitas contra humoristas, processos, demissões, acusações de injúria por um lado e de censura por outro. Toda a polêmica envolvendo os humoristas Rafinha Bastos e Danilo Gentili e a denúncia de uma patrulha do chamado politicamente correto¹¹ Além do mais, a caricatura é colocada por Freud nesta mesma categoria chistosa e não podemos ignorar que, exatamente no mesmo período, aconteceu o episódio de ataque terrorista ao jornal francês Charlie Hebdo. Freud pondera:

Será que o que aprendemos com a natureza do chiste tendencioso de um lado e a nossa grande satisfação com essas histórias, por outro lado, combinam com a mediocridade das pessoas de que o chiste parece rir? eles são adversários dignos para o chiste? ou será que o chiste apenas coloca o casamenteiro em primeiro plano para atingir algo mais importante, batendo na saca para atingir o burro, como se diz? (FREUD, 2017:152)

Freud estava se referindo às piadas judaicas de casamenteiros: pessoas pobres que recebiam dinheiro da família das moças para arranjar pretendentes para elas. A lógica era a de que isso não deveria ser necessário pois algo então haveria de errado com a noiva ou, normalmente, com a sua família. O casamenteiro era pago para mentir e as piadas quase sempre terminavam no desnudamento da farsa. Freud então se alinha ao fraco, porque o ridículo recai sobre os pais da moça, que aceitam esses meios, sobre a indignidade de se casar assim, sobre a triste condição da moça que se submete a isso. "O casamenteiro é o homem certo para dar expressão a essas críticas, já que conhece esse mundo como ninguém, esses abusos, mas não pode divulgar isso abertamente, pois é um

¹¹ Sobre esta polêmica é interessante acessar o documentário produzido por Pedro Bastos: "O riso dos outros"

homem pobre que depende desses meios para viver." (2017:152) Quando o barão de itararé diz "quando pobre come frango, um dos dois está doente." ele não está humilhando o pobre, mas criticando a situação econômica e a exclusão. Atirando no altar para derrubar o santo, ou batendo na saca para descer o burro, na metáfora de Freud.

Freud apresenta uma outra tendência do chiste, o cinismo. Muitas vezes dirigido às instituições mais importantes da sociedade, esse tipo de chiste busca desconstruir a aparente solidez de seus alvos. A mulher, excitada, pede ao marido: diga coisas sujas para mim, amor. - banheiro, louça, roupa das crianças. Ou seja esta piada mostra que o marido não tem mais desejo sexual, por meio do jogo de palavras, ao deslizar o significante "sujo", do metafórico para o físico. Ataca o casamento por meio do alegado fim da atração física entre os cônjuges. "Está chovendo há dias e meu marido parece deprimido. Ele fica olhando, ao pé da janela, parado. Se continuar assim vou ter de deixá-lo entrar." O chiste é construído do ponto de vista da esposa e somos levados a crer que ela se apieda do marido, que sente ternura por ele, mas é uma crítica cínica de como os afetos se desbotam pela falta de cuidado, pois ela já o havia deixado fora de casa por dias, na chuva. " Querido, o que você vai me dar pelo aniversário de bodas de prata? - Uma viagem para a Tailândia. - Que ótimo, e para nossas bodas de ouro? - Eu vou te buscar." Somos levados a pensar que poderia haver amor mesmo após muitos anos de relação, mas como é um chiste cínico, essa expectativa é frustrada gerando uma economia de gasto psíquico que acaba sendo descarregada com o riso.

Ainda dentro do chiste cínico há aquele nomeado por Freud como blasfemo, qual seja, aqueles que atacam a própria crença na divindade ou na maneira como ela é cultuada. "Uma feminista fez um pacto com outra dizendo: "a primeira de nós que morrer volta para contar à outra como é do outro lado, combinado?- combinado". Depois de muitos anos uma delas morre, a outra já havia quase esquecido da promessa, mas recebe uma visita da amiga, cercada de luz que se aproxima da sobrevivente e diz: "Ela é negra". Esse é um chiste blasfemo, contemporâneo, diriam alguns, pós-moderno, que traz em si as reivindicações do movimento feminista e da teologia de mulheres e subverte a tradição patriarcal na religião, considerando, para efeitos do chiste, que o Deus monoteísta abraâmico não é apenas mulher, mas negra, dupla blasfêmia para o que seria o tradicionalismo teológico. É um chiste político que acredita estar resgatando a dignidade desses dois grupos que, nas premissas do chiste, foram oprimidos pela própria ideia de divindade que é atacada. " A catequista pergunta para a sua turma: "Crianças, por que

devemos fazer silêncio na igreja? uma menina responde: " Porque não devemos acordar as pessoas". Dentro da própria igreja, na hora de catequisar as crianças, a ingenuidade de uma delas mostra o fracasso daquela forma de culto. É como Freud define também o ingênuo, nós não ficamos com raiva da criança. Ela desconcerta por sua capacidade de apontar que o imperador está nu, como na famosa fábula.

Freud traz também um tipo de chiste que seria autodirigido, o rir de si mesmo. Ele liga essa modalidade fortemente ao povo judeu e traz diversos exemplos. O mais comum neste chiste é que ele transforma um aspecto que seria doloroso em algo aceitável, é quase uma forma de defesa psíquica. " Eu sou tão inteligente que, às vezes, não entendo uma palavra do que eu digo" Este é um chiste de Oscar Wilde, além de autodepreciativo, toca em outro ponto muito importante, percebido por Freud, o absurdo. Assim como o jogo de palavras era um prazer para a criança, assim também o jogo de pensamentos, ou o absurdo. Com o passar dos anos o raciocínio causal, sequencial e lógico acaba se impondo e esta outra modalidade é reprimida. Desse modo, resgatar essa possibilidade de pensar é uma importante parte da técnica do chiste, porque se caracteriza como um prazer em si mesma. Emílio de Menezes urinava quando um menino disse: "Eu vi o seu pipiu!" ao que Emílio respondeu " Obrigado, garoto, é bom saber que ele ainda está ai, há muito tempo não o vejo." Como Emílio era notoriamente gordo, ele fez piada com sua própria obesidade, ao invés de se irritar com a criança, poupou energia psíquica, a qual usou para fazer o chiste. Entramos, então, naquilo que Freud chamará de humor e, este, é elaborado mais tardiamente. Apresenta a possibilidade de rir de si mesmo, para suportar e, mesmo, superar, a si mesmo. O tipo de humor que Viktor Frankl relata ter encontrado em Auschwitz. Aquele que possui "uma dignidade que falta inteiramente ao chiste." (FREUD, 2014:324) Entramos no universo do tragicômico, que será tratado em um capítulo específico. Reforcemos, por ora, a afirmação de Freud: "Nem todas as pessoas são capazes de adotar a atitude humorística, ela é um dom precioso e raro, e a muitas falta, inclusive, a capacidade de fruir o prazer humorístico que se lhes oferece." (FREUD, 2014:330) Existe, neste dom do humor, como o chamou Freud, algo de coragem, pode-se mesmo dizer, uma pitada de trágico. Por isso, a pusilanimidade é o vade-retro de um grande humorista. Todo humor é, psicologicamente, um gesto afirmativo, logo, o oposto do humor não é a tristeza, é a covardia.

CAPÍTULO II- Jung e o cômico: traque, troco, truques e truço do Trickster

Jung: a cura pelo sagrado.

O termo psicologia analítica, também dito psicologia profunda, foi cunhado para se referir ao conjunto de idéias relacionadas ao trabalho teórico de Carl Gustav Jung, bem como suas técnicas terapêuticas. Assim, quando se fala em psicologia analítica, está se falando também em uma maneira particular de se tratar o paciente, da postura do terapeuta no *setting* e da concepção do que vem a ser e como se criam as relações de transferência.

A obra de Carl Gustav Jung é notoriamente volumosa e, ainda hoje, polêmica. O preconceito mais comum costuma tratar seu pensamento como se fosse um tipo de misticismo mal resolvido, uma superstição *new-age* travestida de psicologia, muito interessante para os *hippies* dos anos 60, mas certamente ultrapassada. Preconceito que ignora, por exemplo, que a teoria junguiana, usada como ferramenta terapêutica, gerou resultados exemplares e altamente inovadores na saúde mental, especialmente no Brasil. Lembremos somente de Nise da Silveira para justificar essa afirmação. O trato com os arquétipos pessoais, sua descoberta, sua possessão parcial, o encontro gradual e chocante com a sombra e a anima/animus de cada um, a busca da *coniunctio oppositorum* tudo isso é uma jornada mítica e, sem dúvida, um processo de individuação. Tudo isso aliado à prática dos desenhos, da imaginação ativa, da análise dos sonhos e da fala conduz a um auto-conhecimento tipicamente iniciatório e, não raro, curativo.

Do ponto de vista acadêmico, Jung faz falta em nosso cenário teórico, no sentido de que seu pensamento poderia ter mais espaço dentro das grades de formação dos cursos de psicologia. Tal ausência é percebida pelo corpo estudantil e acaba gerando uma demanda reprimida. Para um estudo de psicologia e cultura, como este a que me proponho, Jung é um referencial incontornável, o caminho dos símbolos e sua relação com o inconsciente é algo que simplesmente o analista não pode se dar ao luxo de ignorar.

Carl Gustav Jung proveio de uma família muito religiosa, na Suíça, seu pai era pastor e o garoto cresceu influenciado por um clima austero e dogmático. Entretanto, ao se formar em psiquiatria, Jung escreveu seu trabalho final, bem como sua posterior tese de doutorado, sobre a esquizofrenia e já escrevia a respeito dos fenômenos de mediunidade e das chamadas mesas girantes de então. Foi um dos primeiros a utilizar a, então jovem, psicanálise em pacientes psicóticos. Freud, como se sabe, apenas utilizou seu método em neuróticos. Jung, entretanto, dá grandes avanços à nova teoria, ajuda a

desenvolver a idéia, muito importante até hoje, de complexo e batiza, por exemplo, o primeiro conceito de narcisismo. O relacionamento entre mestre e discípulo foi muito bom até certo ponto, pois Jung via em Freud um novo modo, revolucionário, de conceber a mente e a psiquiatria e Freud via em Jung um caminho político. O suíço era o príncipe herdeiro do velho mestre, o único do círculo íntimo da psicanálise que não era judeu. Uma possibilidade de expandir seu pensamento em outros círculos intelectuais, para além de Viena.

A ruptura entre ambos se dá, porém, por conta de algumas idéias pouco ortodoxas de Jung, especialmente quando, influenciado também por seu colega psicanalista Otto Rank, Jung começa a utilizar os mitos de antigas civilizações para interpretar a mente de alguns de seus pacientes esquizofrênicos. Deste período, data uma das cartas mais belas da correspondência entre Jung e Freud:

“Jamais teria tomado o partido do senhor, em primeiro lugar, se a heresia não corresse no meu sangue. Visto que não tenho ambições professorais, posso permitir-me admitir erros.

Que Zarathustra fale por mim:

“Paga-se mal a um mestre, se se permanece apenas um discípulo.

E por que, então, não arrancariam vocês os meus galardões?

Vocês me respeitam; mas que tal se algum dia o nosso respeito caísse?

Tomem cuidado para que uma estátua que cai não atinja as suas cabeças!

Vocês não se tinham procurado ainda quando me encontraram.

Assim agem como todos os crentes.

Peço agora que vocês me percam e encontrem a si mesmos; e somente quando todos me tiverem negado voltarei a vocês”

Foi isso que o senhor me ensinou através da psicanálise. Como alguém que é verdadeiramente seu seguidor, tenho que ser corajoso, ainda mais em relação ao senhor. Com as mais cordiais saudações,

Com as mais cordiais saudações,

Sinceramente seu, Jung“ (JUNG, carta a Freud, 03/03/1912- trecho)¹²

Respeito e independência, Freud sabia, como ninguém, o preço que se deve pagar por se seguir seu caminho, era a vez de Jung. Neste momento, um caso de Jung em especial merece destaque, trata-se da Senhorita Miller. Uma jovem estadunidense que, antes de sucumbir à esquizofrenia, deixou registrado, em uma espécie de diário, seu caminho mental. Jung, de posse desse documento, que havia sido publicado na Europa, fez algo semelhante ao que ele e Freud haviam feito um pouco antes com o caso do doutor Paul Schreber.¹³ Ele analisou minuciosamente o diário de miss Miller e depois publicou suas opiniões com o nome de “*símbolos da transformação*”. Não havia mais volta, a ruptura era total, as idéias que marcariam a psicologia analítica começam a se insinuar, muito embora ainda timidamente, pois era seu “primeiro livro de maturidade”, como Jung o gostava de chamar.

Sobre a trajetória do pensamento junguiano, talvez a primeira grande divergência entre suas idéias e as de Freud, tenha sido o conceito de libido

Nossas considerações mostram que o termo “libido”, introduzido por FREUD, de modo algum está isento de conotação sexual, mas que uma definição exclusiva e unilateralmente sexual deste conceito deve ser rejeitada... A teoria sexual dos automatismos psíquicos é um preconceito insustentável. Já o simples fato de ser impossível que a totalidade dos fenômenos psíquicos seja derivada de *um único* instinto proíbe uma definição unilateral da libido. (JUNG, 1989:116)

Jung faz sua interpretação das idéias de Freud na diferença que percebe entre libido e instinto. Assim, libido seria energia psíquica. Algo ainda amorfo, não definível, mantido em suspensão, quase depositado. Já o instinto é a libido em ação, com um fim

¹² Toda a correspondência encontra-se digitalizada pela universidade de Zurich, o documento original pode ser acessado em <https://www.e-manuscripta.ch/zut/content/titleinfo/1689245> (acesso realizado em 15/01/2021)

¹³ Não é difícil se escutar que, no caso de Schreber, o trabalho quase todo fora de Jung, tendo sido ele quem descobriu o livro, leu-o e o apresentou a Freud..

específico, é a energia aplicada. Pode-se pensar na imagem de uma mola recuada, a tensão nela existente, seria a libido, o objeto que voa, empurrado pelo golpe da mola ao ser solta, é o instinto. Instinto seria libido aplicada, daí o instinto da fome, de defesa, do sexo etc. Utilizando uma metáfora da mecânica newtoniana, pode-se dizer que a libido é energia potencial e o instinto, energia cinética. Percebe-se neste pensamento toda a herança, não só aristotélica por meio dos conceitos de potência e ato, mas iluminista, de Jung.

Outro ponto de divergência é a discussão sobre a natureza do inconsciente. “Assim sendo, segundo Freud, o inconsciente é de natureza exclusivamente pessoal” (2002: 14). A partir desta breve frase já se percebe, ao mesmo tempo, a filiação e a independência da obra junguiana. Se por um lado a idéia de inconsciente é tomada de Freud, por outro, ela é alargada, tornada mais abrangente. O inconsciente coletivo seria composto por resíduos oriundos de uma fase arcaica da psique. O corpo humano possui órgãos, ou melhor dizendo, remanescentes de outras fases evolutivas, tais como amígdalas, o dente siso, a membrana lateral dos olhos, os mamilos masculinos, etc. Estes remanescentes foram úteis em algum momento passado, mas agora não são mais, entretanto, permanecem e podem causar problemas, com inflamações, por exemplo. Da mesma maneira haveria um equivalente psíquico para os órgãos físicos, uma herança mental genética ancestral, datando das profundezas do oceano, literalmente. Do tempo em que éramos aquáticos, ou pequenos roedores indefesos.

Uma objeção muito comum é a de que essa teoria é frágil, pois se baseia na idéia de que noções mentais, normalmente entendidas como únicas e subjetivas, como os sentimentos, possam ser transmitidas hereditariamente. A resposta Junguiana possível, sem sair da biologia, é de que caso observemos a espécie humana, perceberemos que algumas fobias são congênitas, como o medo de cobras ou o medo de altura. Alguns biólogos atribuem o medo de cobras à época em que éramos pequenos roedores que se escondiam em tocas. A cobra era um de nossos predadores naturais, aqueles pequenos roedores que não tinham medo, foram devorados e não deixaram descendência, já os covardes passaram seu medo aos filhotes que, por isso mesmo, sobreviveram. O medo, nesse sentido, foi uma arma de sobrevivência evolutiva. Já o medo de altura viria do tempo em que habitávamos as copas das árvores. Os hominídeos que não tinham medo ficaram em cima, entretanto, alguns outros, exatamente por falta de coragem, ou alimento, talvez, desceram e tiveram de se adaptar ao solo, e seriam estes nossos antepassados.

Ora, se uma emoção, como um medo específico, possuía força de adaptação evolutiva e foi transmitida geneticamente, por que não outros conteúdos mentais? Por que somente o medo? A esta herança psíquica universal, Jung chamou de Arquétipos, ou formas primordiais. Não é difícil perceber a influência da filosofia neo-platônica em tal idéia, nem Jung jamais negou que ela existisse, pelo contrário, a confirmou e corroborou, com ênfase especial na patrística cristã.

O termo *archetypus* já se encontra em FILO JUDEU² como referência à *imago dei* no homem. Em IRÍNEU também, onde se lê: "Mundi fabricator non a semetipso fecit haec, sed de alienis archetypis transtulit " (O criador do mundo não fez essas coisas diretamente a partir de si mesmo, mas copiou-as de outros arquétipos). No *Corpus Hermeicum*, Deus é denominado το αρχέτυπον φως (a luz arquetípica). Em DIONÍSIO AREOPAGITA encontramos esse termo diversas vezes como "*De coelesti hierarchia*" : αι αύλαι άρχετυπιαι (os arquétipos imateriais), bem como "*De divinis nominibus*". O termo arquétipo não é usado por AGOSTINHO, mas sua idéia no entanto está presente; por exemplo em "*De divers is quaestionibus*", "ideae... quae ipsae formatae non sunt... quae in divina intelligentia continentur". (idéias... que não são formadas, mas estão contidas na inteligência divina). "Archetypus" é uma perífrase explicativa do είδος platônico. Para aquilo que nos ocupa, a denominação é precisa e de grande ajuda, pois nos diz que, no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos. (JUNG, 2002: 16)

Entretanto os arquétipos são altamente complexos e podem, também, gerar um profundo sofrimento psíquico. Ao se tornar predominante, Jung diria constelado, um arquétipo funciona como um buraco negro e engole toda a psique, chegando, por vezes, a anular o eu. Isto se dá porque os arquétipos possuem uma natureza numinosa, são como as ondas do mar que trazem e expulsam, fascinam e amedrontam. É isto que se chama possessão pelo arquétipo, uma das teorias de Jung para a psicose.

O perigo principal é sucumbir à influência fascinante dos arquétipos, o que pode acontecer mais facilmente quando as imagens arquetípicas não são conscientizadas. Caso exista uma predisposição psicótica pode acontecer que as

figuras arquetípicas - as quais possuem uma certa autonomia graças à sua numinosidade natural - escapem ao controle da consciência, alcançando uma total independência, ou seja, gerando fenômenos de possessão. No caso de uma possessão pela alma, por exemplo, o paciente quer transformar-se por autocastração numa mulher chamada Maria, ou então receia que algo semelhante aconteça violentamente. (JUNG, 2002:48)

A conscientização, segundo o mesmo, Jung, seria um processo e aconteceria na terapia, sendo talvez seu objetivo principal. A ligação entre o caminho psicanalítico e experiências religiosas não foi percebida e advogada apenas por Jung. Um pesquisador de fora do círculo psicanalítico, como Mircea Eliade, percebe tal ligação:

O paciente é convidado a descer muito profundamente em si mesmo, a fazer reviver seu passado, enfrentar de novo seus traumatismos— e, do ponto de vista formal, essa operação perigosa assemelha-se às descidas iniciáticas aos “infernos” entre os espectros, e aos combates com os “monstros”. (ELIADE, 2008:169)

O paciente, como o herói mítico, precisa também morrer e ressuscitar. Ele sente o desespero, a solidão e a dúvida. No processo ele deve enfrentar sua própria pequenez e fragilidade, reconhecer sua fraqueza diante da neurose. O paciente precisa aceitar que não pode, ele precisa reconhecer que, por mais que ele tenha confiança em seu conhecimento de si mesmo ou de teoria psicológica, é exatamente essa mente conhecedora, que no fundo é o Eu, quem está em xeque. Um dos pilares psicanalíticos, que perduram desde Freud até hoje, é justamente este. Numa era que endeusa a mente e o conhecimento, a racionalidade é o principal inimigo da cura. As muitas racionalizações, sempre convenientes, atrapalham e desviam o foco da análise. O paciente não pode mais confiar em sua própria mente, é como se houvesse um outro, muitas vezes percebido como um inimigo, dentro dele. Isso, para a mente positivista mais tradicional, é algo de difícil aceitação.

Jung utiliza, além da fala, obviamente, outros métodos, como o desenho de mandalas e a imaginação ativa. Esta última se refere a uma técnica de relaxamento que

induz o paciente a uma semi-hipnose. Não se trata de hipnose exatamente, o paciente deve entrar em estado de semi-consciência, nesse estado a pessoa começa relatar/escrever tudo o que lhe passa na cabeça, ou a desenhar o que quiser. Tais produtos são depois tratados como conteúdos para a análise.

Jung e o Trickster

Ao contrário de Sigmund Freud, Carl Jung nunca criou uma teoria mais precisa a respeito do humor, não consta que tenha descido a detalhes ou estabelecido diferenças e nuances de conceitos entre cômico, humor, chiste ou riso. Para se tentar uma aproximação com este tema em seu pensamento faz-se necessário um método mais sutil. Uma das possibilidades é a verificação de que, apesar da ausência de um trabalho monográfico exaustivo sobre o tema, Jung trabalhou temas e discutiu conceitos que se aproximam do objeto desta nossa reflexão. No conjunto de sua vasta obra, escolhemos um de seus ensaios mais sugestivos para tentarmos nos aproximar deste tema.

Vejamos “*A psicologia da figura do trickster*”, que se encontra, precisamente, naquele que é, discutivelmente, o livro mais influente de Jung para os escritores e o mundo da cultura literária: *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (JUNG, 2014). Neste influente ensaio, Jung lança os fundamentos destes dois conceitos basilares de seu pensamento. Começemos com algumas palavras do próprio Jung a respeito de inconsciente coletivo:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal, não sendo, portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. (JUNG, 2014:51)

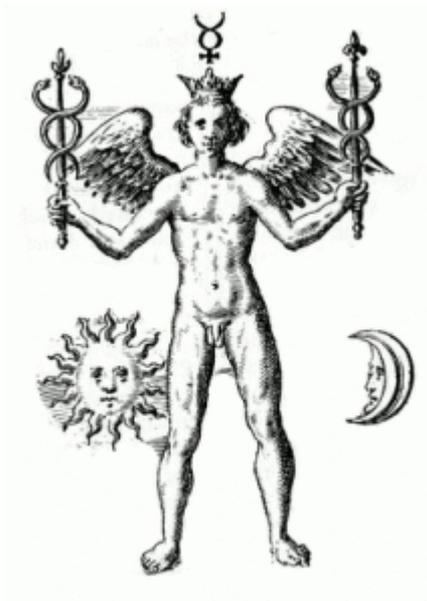
É muito importante a observação de que os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência, porque não se trata de um processo de repressão, de forclusão ou de perversão. Jung os atribui à hereditariedade e há, obviamente, muitas discussões dentro da psicologia analítica a respeito desse tema. Numa linha próxima à compreensão médico-biológica de Jung, para quem os arquétipos poderiam ser “Imagens inconscientes dos próprios instintos” (2014:53) pode-se hoje falar dos recentes avanços nos estudos epigenéticos. Não quer dizer que a consciência individual não tenha de lidar com estes conteúdos, apenas que eles não teriam sua origem nela mesma. Os arquétipos, portanto, seriam as unidades presentes no inconsciente coletivo. Uma herança estranha, aparentemente desconhecida, mas extremamente poderosa. De origem incerta, atávica, são formas que aparentam possuir uma individualidade em si mesma, ora são avassaladoras, ora insinuantes. São percebidas pela consciência como intrusos, como exógenos, seu mistério, seu poder, sua imprevisibilidade fez com que, comumente, fossem tomados por deuses. Eles se manifestam na dinâmica do inconsciente e da consciência e são sentidos como uma realidade. Para a psique o arquétipo não é uma abstração, mas um poder substancial. Fazem parte das bases e origem dela mesma, são “determinadas formas na psique presentes em todo tempo e em todo lugar” (JUNG, 2014:52) ou seja, Jung enfatiza a universalidade dos arquétipos, não das manifestações arquetípicas, e que tais já haviam sido apontados por outros como Lévy- Bruhl e Marcel Mauss “minha concepção de arquétipo- literalmente uma forma pré-existente- não é exclusivamente um conceito meu.” (JUNG,2014:52)

Entre os arquétipos presentes no inconsciente coletivo, estaria a figura do Trickster. Jung faz, inicialmente, uma discussão sobre os termos, pois ocorreu um equívoco na revisão e preparação dos originais por parte da editora Verlag-Rhein. Por se tratar de um conceito ainda em formação, Jung referia-se a este arquétipo específico, ora como *Narr* (louco, bobo), ora como *Trickster*, a editora, por sua vez acrescentou confusão à incerteza,¹⁴ pois alterou o manuscrito de Jung e substituiu, *motu próprio*, as duas palavras por *Schelm* (maroto, travesso). A expressão inglesa acabou por se popularizar por diferentes razões, primeiro, porque já era empregada por antigos folcloristas e antropólogos; segundo, porque é mais familiar ao público estadunidense, onde houve forte presença junguiana; terceiro, devido ao poder de difusão da língua inglesa e da cultura dos EUA no século XX, por fim, o próprio Jung utilizou este termo, embora com

¹⁴ Parece uma brincadeira do dito arquétipo, pensariam alguns.

alternâncias. Para este trabalho, tomarei a liberdade de utilizar o termo Bobo, sobretudo porque se aproxima muito mais da tradição cômica e enfatiza um lado que o *trickster* e o maroto não trazem, o da ingenuidade quase infantil.

Jung resgata, inicialmente, a figura do deus Mercúrio¹⁵, dos romanos, partindo da base da simbologia alquímica: “sua tendência às travessuras astutas, em parte divertidas, em parte malignas (veneno), sua mutabilidade, sua dupla natureza-animal/divina sua vulnerabilidade a todo tipo de tortura e sua proximidade da figura de um salvador.” (JUNG, 2004: 256)



16

Esta ilustração alquímica de Mercúrio, provavelmente do século XVI, o apresenta com os símbolos de uma *coniunctio oppositorum*, uma junção de opostos, termo muito caro à teoria junguiana e que será melhor trabalhado na parte final desta tese. Dentre as características elencadas por Jung, percebe-se aqui a dualidade como principal: um caduceu em cada mão, sol e lua, uma face clara, outra sombria, um homem alado, coroadado, com um porte quase angélico, salvífico- mercúrio, porém, como se sabe, se chega a salvar alguém, é quase *malgré lui*, - além, é claro, do próprio símbolo do planeta que é masculino e feminino ao mesmo tempo, pois traz o espelho de Vênus com chifres. A análise de Jung sobre este “psicologema”, como ele também chamou, de Mercúrio, é

¹⁵ Uma curiosidade linguística é a de que em inglês aquilo que os tradutores de Freud chamam de chiste, e que eu gosto de traduzir por agudeza, se diz também, quicksilver, prata rápida, mercúrio, vivacidade, agudeza. Oxford English Dictionary

¹⁶ Figura 04- Mercurius, ilustração alquímica, disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/454863631086776669/>

aparentemente severa: “Um reflexo fiel de uma consciência humana indiferenciada em todos os aspectos, correspondente a uma psique que, por assim dizer, ainda não deixou o nível animal.” (JUNG, 2004: 262) Ou seja, para Jung, Mercúrio traz em si os opostos porque ele é a confusão inicial, indiferenciada. Ele é uma força imprevisível, caótica, que contém tudo, inclusive a ordem. Ele não é o fim do processo alquímico; ele é a confusão geradora e não a simplicidade unificadora que pode vir após a complexidade.

O Bobo seria um arquétipo ligado a um momento indiferenciado do Ego, parte de sua formação. Jung questiona-se a respeito da permanência desse arquétipo, pois, para ele “os níveis de consciência mais antigos, parecem deixar vestígios perceptíveis” (JUNG, 2004:262), como se fosse um órgão residual. Para que, algo assim continua na “anatomia” da psique? Com a superação das fases iniciais e a constituição das estruturas mais complexas, esse arquétipo deveria ter sido deixado para trás e não permanecido em tantas culturas e consciências, como “um apêndice absurdo” (JUNG, 2004: 262)

Jung se aproximou desse arquétipo do Trickster/bobo sobretudo por meio dos mitos¹⁷ (sua herdeira intelectual, Marie Louise Von Franz, irá se dedicar proveitosamente aos contos de fadas) e ele percebe que o mito ainda é muito ativo nas sociedades, jamais um mero apêndice anacrônico. Assim, a partir de uma leitura mitológica, Jung observa o Bobo/Trickster/Mercúrio como “tendências opostas no inconsciente, e, neste caso específico, por uma segunda personalidade de caráter pueril inferior ... Acredito ter designado estes componentes de caráter, que nunca faltam, por Sombra.” (JUNG 2004:264) O mito, recolhido em sua forma literária, forneceria uma possibilidade de análise desses estágios de consciência. Quando a consciência era o próprio Trickster/Bobo/ Mercúrius não havia como expressar o caos, a não ser caoticamente. Em um nível posterior, acaba sendo possível “olhar para trás” e simbolizar esta etapa da consciência, não é incomum, porém, encontrar certo desprezo por parte da fase posterior a respeito da anterior.

O Trickster é representado como um ser teriomórfico e, ao mesmo tempo, divino, cuja “característica mais marcante é a inconsciência... ele é tão inconsciente de si mesmo que não representava uma unidade, a ponto de suas duas mãos brigarem uma com a

¹⁷ Sendo um ensaio sobre psicologia e literatura, sobretudo com presença de reflexões tanto psicanalíticas quanto junguianas, me parece oportuno dedicar algumas palavras sobre Mito, o que será feito oportunamente.

outra.” (JUNG, 2014: 265) não apenas isso, mas ele é descontínuo, fisicamente inclusive, como Macunaíma, que se metamorfoseia, no mito e no romance. Seu sexo é líquido, embora muitas culturas o associassem com o falo, “de seu pênis, faz plantas úteis, essa circunstância é uma referência a sua natureza criadora originária.” A iconografia- tanto arqueológica, quanto antropológica- do Trickster/bobo associado ao falo é vasta, fiquemos com os exemplos de Hermes:



© DEAS/LOMBARDI VAL
DAE-A4020316 - agefotostock

18

Este monumento, chamado Herma, encontra-se no atual estádio nacional de Atenas e foi posto no momento da curva, na envergadura da pista principal de atletismo, em forma de “U”. Ele apresenta Hermes, embora alguns arqueólogos tenham pensado em Janus, com duas faces, uma jovem, outra madura, com seu pênis simultaneamente adormecido, jovem, e ereto, homem maduro. Ele marca a distinção, a separação entre os espaços, a divisa entre as pistas, a “curva” no caminho. Quando a pira olímpica foi acessa nesse estádio, quando os atletas correram nele, nas olimpíadas de Atenas em 2004, era esse Hermes bifronte, esse deus flácido quando jovem e potente quando maduro, esse deus que encarna paradoxos, esse deus contraditório quem via tudo. Hermes o de pés alados, ele que era a pilha de pedras marcando as fronteiras, como uma cerca, que era ele mesmo a própria cerca. Hermes é não apenas o senhor de todas as ruas e caminhos, mas é aquele que encarna a curva, o desvio, o não lugar, ele sabe a hora da mudança e quando a reta deve ser quebrada em curva para que o caminho possa se manter. O cômico é a curva, perguntaram a Chico Anysio, perto de sua morte, se ele gostaria de ter uma rua com o seu nome, ele disse: “Rua não, rua acaba, eu quero uma curva, porque curva não tem fim.”

¹⁸ Figura 05- Herma



19

Esta é uma imagem de Exu, em uma aldeia da África subsaariana ocidental, possivelmente no Benim. Nela destaca-se o pênis ereto/bastão, o Ogó, de Exu. Este orixá é fortemente relacionado com as características de fronteira, de movimento, de ambiguidade e de traquinagens. Na Umbanda brasileira, sobretudo, exu também é associado com as características de inconsciência e amoralidade, inclusive com manifestações teriomórficas. Ele é percebido como catiço, ou seja, mestiço, um espírito ainda em vias de evolução e possui representações extremamente sedutoras e sexualizadas como a pomba gira, ou monstruosamente deformadas, como o exu do lodo. Além, claro, do malandro Zé Pilintra, o elegante barão da ralé, com seu indefectível terno de linho branco fio S-120 e sapatos sociais bicolores; símbolo da Lapa e da identidade carioca. O bastão/Pênis Ogó, objeto símbolo de Exu, lhe foi dado, segundo o mito, para que ele seja guardião dos caminhos e estradas. Conecta-o a “sua natureza criadora

originária”, nas palavras já citadas de Jung. O próprio assentamento de Exu e suas oferendas costumam trazer este símbolo:



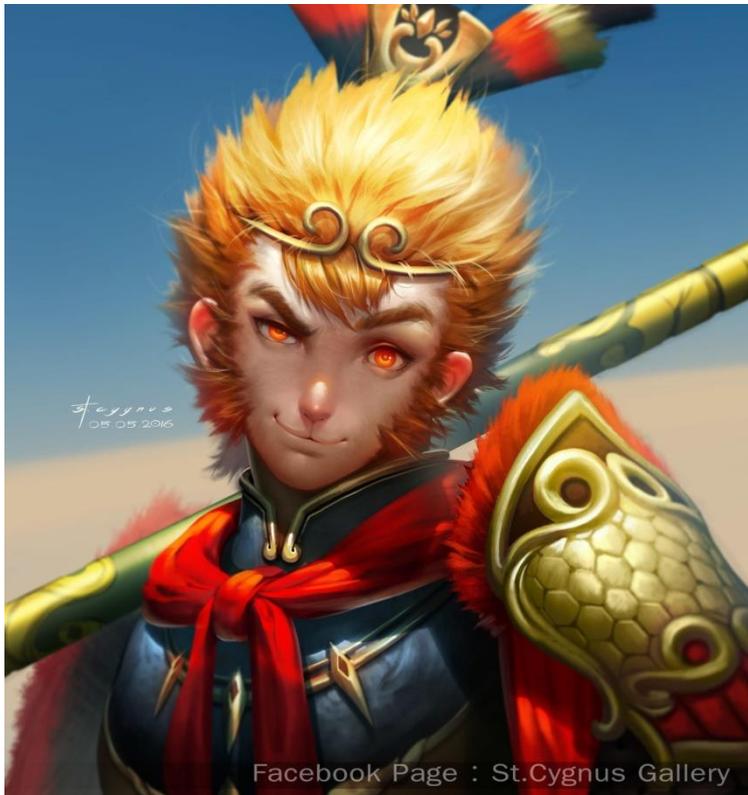
20

As oferendas/ ebós para os Exus costumam ter além de símbolos de fogo, como o dendê, igualmente símbolos fálicos, podendo inclusive conter velas no formato do órgão masculino, além da pimenta, que, de certo modo, sintetiza esses dois conceitos, conforme mostrado na instalação artística acima.

“O trickster é um ser originário cósmico, de natureza divino-animal, por um lado, superior ao homem, graças a sua qualidade sobre humana e, por outro, inferior a ele, devido a sua insensatez inconsciente.” (JUNG, 2004: 266) O arquétipo do Trickster/ Bobo encontra-se ou acima, ou abaixo na percepção da consciência. Nas tradições afro-brasileiras, o amplo aspecto arquetípico de Exu mostra esta afirmação. Ora é um ser capaz de vencer o tempo por meio de paradoxos como “Exu é aquele que acerta um pássaro ontem com a pedra que atira hoje.” Ora é como um tolo que se pode enganar fazendo-lhe uma armadilha com um pouco de comida. São conhecidas as práticas de “dar de comer” ao Exu de um desafeto para que esta pessoa fique desprotegida e possa ser magicamente atacada, por exemplo.

²⁰ Figura 07 Instalação **Reconstruindo Exu**, Alexandre Furtado e Leopoldo Tauffenbach. Foto: Danilo Menezes

Jung ainda ressalta que o Trickster/Bobo se candidata a uma consciência superior e representa um desejo de aprender (JUNG, id:ibd). Encontramos isto muito bem representado no conhecido mito chinês de Sun Wu Kung, o rei macaco.



Facebook Page : St.Cygnus Gallery 21

Sua história ficou imortalizada em dos mais importantes livros da cultura chinesa: Xi- Yu- Ji “A jornada para o Oeste”. Esta representação particular do arquétipo ilustra a ascensão da consciência. De alguém indiferenciado, puramente instintivo e egoísta, até alguém que recebe uma missão direta do próprio Buda e consegue cumprí-la, redimindo-se no processo. Seu nome muda para “macaco consciente do vazio”, por meio da assimilação, paulatina, das quatro nobres verdades budistas. Ele usa uma tiara de contenção mental e passa a utilizar sua astúcia, lábia, malícia e poderes para detectar e corrigir injustiças, por exemplo.

O mito, fortemente relacionado às idéias de inconsciente coletivo e arquétipo, para Jung possui um caráter curativo que enseja sua repetição. Assim, rejeita-se a idéia de que o mito, e os arquétipos que nele habitam, seriam um “dente siso” da psique, ou seja, uma espécie de resíduo, cuja irrupção causaria apenas desconforto e dor. Se assim fosse, ele deveria, então, ser evitado, mas a observação das culturas, inclusive da cultura de massas

²¹ Figura 08- Sun-wu-Kung

contemporânea, aponta para o oposto. Mesmo com sua superfície alterada, o mitologema ainda possui forte apelo narrativo e causa prazer em públicos os mais distintos. Ainda comentando o arquétipo do trickster/bobo na roupagem de Su- Wu- Kung, é interessante lembrar o grande sucesso alcançado pelo personagem Son-Goku, da muito famosa produção japonesa Dragon Ball Z:



22



23

Do estranhamento ao reconhecimento

A analogia biológica com os “órgãos residuais” mostra-se, também, imperfeita com a recorrência e a vivacidade do arquétipo na cultura; quando a forma deste aparece transformada, renovada. Transformação e renovação que são, aliás, características típicas

²² Figura 09 Sun- Wu- Kung e Son-Goku

²³ Figura 10: os mesmos anteriores

do trickster/bobo. Ele é um estágio anterior da consciência, que ainda guarda forças oriundas do inconsciente. Jung, porém, observa que a permanência deste arquétipo se deve também à posição do Trickster/bobo, dentro do que ele chamou de “sombra”. A sombra do Trickster pode ser incrivelmente perigosa porque, como alguns mitólogos observam, ele é um elemento civilizador. Suas andanças e peripécias costumam apresentar um movimento de consciência e, mesmo, de tecnologia. Seja Su Wu-Kong aprendendo sobre budismo, seja Exu aprendendo a usar seu bastão, seja Macunaíma descobrindo a cidade de São Paulo.

À medida que este arquétipo vai ganhando auto-consciência, ele começa a fazer coisas úteis, mas o que teria acontecido com os defeitos anteriores do Trickster? Continuam lá. “O que acontece é a libertação da consciência do fascínio do mal, não sendo mais obrigada a vive-lo compulsivamente.” (JUNG, *op. cit*) Estes antigos conteúdos perdem energia e seguem para o inconsciente, de onde podem sempre retornar, como projeções ou patologias.

Nesses termos, parece muito sintomático para o caso brasileiro a figura do Saci. Os horrores da escravidão geraram diversas histórias populares e fazem parte do inconsciente coletivo brasileiro, uma das mais famosas, porém, o Saci Pererê, foi convenientemente transformada em uma história infantil, quando, originalmente, era assustadora. A perna do personagem foi amputada pelas torturas e maus tratos do cativo e ele teria agonizado terrivelmente, sagrando até morrer, pela perda do membro. Tenta-se domesticar tudo isso para que se transforme em “pé-de-vento”. Alguns relatos antigos o apresentavam com correntes, que lhe faziam escravo. Ele era um espírito de vingança, violento, para muitos um morto-vivo, um cadáver ambulante, insepulto, sangrento e putrefato da escravidão. Ele foi, aos poucos, domesticado pelo imaginário, sobretudo midiático. Muito convenientemente o horror é apagado e com ele vão a responsabilidade e a culpa. O saci tornou-se um menininho travesso, ninguém sabe como ele ficou deficiente e sua “vingança” é talhar o leite e amarrar os rabos dos cavalos²⁴. O simpático trickster, porém, é o cadáver nunca enterrado da escravidão e, como adverte Jung, guarda as chaves dos porões sombrios do inconsciente coletivo brasileiro, o qual “nem suspeita que em sua própria sombra, escondida e aparentemente inofensiva, há

²⁴ Na literatura brasileira contemporânea, o autor Marcos de Brito tenta resgatar o caráter macabro do Saci original em seu romance de horror: “O escravo de capela”, Faro Editorial, 2017.

propriedades cujo perigo nem de longe imagina.” (JUNG, 2004:268) O saci é bem mais do que parece:



25

O mito tem um poder sobre a audiência que vai além do visível e a própria consciência individual pode não percebê-lo. Sobre o mito do Trickster, Jung arrisca ainda que ele “a exemplo de tantos outros mitos, possui um efeito psicoterapêutico. Ele mantém diante dos olhos do indivíduo altamente desenvolvido o baixo nível intelectual e moral precedente, a fim de que não nos esqueçamos do ontem.” (JUNG. *op. cit.*) Isso porque há uma dupla função para a consciência, a de superar este estágio e a de conservá-lo na memória. É preciso que o Ego se separe deste estágio de indiferenciação, tornando-se, constituindo-se, criando, portanto, barreiras para si, porém, não se pode crer que o passado esteja completamente superado, simplesmente porque não podemos mais vê-lo diante de nós “quando o inimigo desaparece do meu campo visual é possível que ele esteja perigosamente atrás de mim.” (JUNG, *op. cit.*) A psique não esquece. Embora a consciência queira deixar certos conteúdos soterrados, eles voltarão, como zumbis. Essa cisão entre desejar que tudo isso fique para trás e a impossibilidade de abrir mão ‘é a expressão da estrutura contraditória da psique, a qual depende, enquanto sistema energético, da tensão entre opostos.” (JUNG, *op. cit.*) Novamente Jung utiliza o conceito de opostos e se aproxima da ideia de uma *coniunctio* quando chama de sistema, portanto uma unidade. Esta, porém, se configura e se alimenta, senão de um embate, pelo menos de uma tensão. Tal se dá na consciência quando esta passa pela experiência de entrar em contato com o mito:

²⁵ Figura 11- Saci Pererê

o efeito vivo do mito é vivenciado quando uma consciência superior, que se regozija com sua liberdade e independência, confronta-se com a autonomia de uma figura mitológica, sem poder escapar do seu fascínio, tendo que prestar seu tributo à impressão subjugante. A figura atua porque tem uma correspondência secreta na psique do espectador, aparecendo como um reflexo da mesma, o qual, no entanto, não é reconhecido como tal. A figura está cindida da consciência subjetiva e se comporta, por isso, como uma personalidade autônoma. (JUNG, 2004: 271)

Essa autonomia do arquétipo é algo que Jung buscará enfatizar, ao ponto de dizer que toda manifestação genuinamente arquetípica só pode ser percebida pela consciência desse modo. A consciência, aliás, nem mesmo tem acesso direto ao arquétipo, pois, caso isso ocorresse, em virtude da natureza numinosa arquetípica, a consciência se veria tomada; gerando aquilo que Jung costuma denominar “possessão pelo arquétipo”, termo ainda hoje muito utilizado quando se fala de psicoses na tradição da psicologia analítica. Jung reconhece, aqui, o mito como um veículo do arquétipo, de lembrança para a consciência sobre a existência e a proximidade desses conteúdos ancestrais, suprapessoais, tão sedutores quanto terríveis. Jung lembra a autonomia dessas figuras mitológicas, porque elas são percebidas como inquestionavelmente externas, embora inconscientemente sejam parte da mesma estrutura psíquica onde se encontra o Ego. Este mesmo fica inconscientemente surpreso em ver esses conteúdos tão presentes. De algum modo, porém, o invólucro simbólico da linguagem e dos rituais presentes no mito tornam a experiência suportável. Permitindo que se controlem o medo e o sofrimento de desintegração que sempre ocorrem em casos de “possessão pelo arquétipo”.

Jung continua enfatizando a ligação do Trickster com a sombra, neste caso, a sombra coletiva, compreendida como a junção de todas as características consideradas inferiores. Não que ele seja a sombra coletiva, mas ele faz parte dela, de certo modo a reflete e ajuda a compreendê-la. Assim como existe um movimento de elevação de consciência no Trickster, sendo ele um como espelho da sombra, não apenas coletiva, como individual, o mesmo direcionamento de sentido e realização pode ser percebido igualmente na Sombra. Ela não é o mal absoluto; ela é, sobretudo, um amálgama de características que existem na psique, mas são rejeitadas pela consciência; comumente

deixadas à míngua de atenção, negligenciadas e subdesenvolvidas em seu potencial. Na linguagem alquímica ela é a pedra rejeitada, o lápis faltante e transformador. Cumpre, assim, à psicoterapia, e à cultura, não rejeitá-la, não mutilá-la, não fantasia-la, mas reconhecê-la, acolhê-la. O primeiro estágio é de confronto, de incômodo, mesmo de absoluta aversão. Aos poucos, porém, amparada em uma brutal auto-sinceridade, em uma honestidade consigo mesmo que beira o insuportável para o Ego, é possível uma conexão, uma hospedagem; mais até, uma familiaridade. Neste momento, outros arquétipos surgirão, como a ânima integradora:

À medida que a sombra representa a figura mais próxima da consciência e a menos explosiva, ela constitui, também, aquele aspecto da personalidade que, na análise do inconsciente, é o primeiro a manifestar-se. Sua figura aparece no início do caminho da individuação, em parte ameaçadora, em parte ridícula. (JUNG, 2004:273)

A proximidade da sombra em relação à consciência, para o bem e para o mal, é algo comentado na teoria junguiana e observável na prática clínica, cabe perguntar, porém, porque Jung diz que ela é a “menos explosiva” das figuras arquetípicas? Primeiramente devemos sempre lembrar que ela contém aspectos da consciência, alguns, outros, porém, são de origem exclusiva no inconsciente coletivo. Podem (na verdade costumam) receber influxos do indivíduo, mas já estavam, por assim dizer, pré-prontas. As experiências individuais trarão particularidades, vernizes, acentuando este ou aquele ponto, fornecendo as roupagens de um conteúdo não individual. Em segundo lugar, estes aspectos da consciência deixados na sombra foram colocados ali há, comparativamente, menos tempo. São estágios mais cronologicamente próximos do Ego. Em terceiro lugar, existe toda uma tecnologia cultural milenar que, nas grandes religiões, nos grandes sistemas éticos, reconhece e busca lidar com esta realidade da psique e do comportamento humano. Ou seja, a afirmação da existência e os modos, alguns muito sofisticados, de lidar com essa instância, são moeda cultural corrente. No caso, inclusive, de algo fugir do controle durante o processo de encontro com a sombra, há um arcabouço de discursos e de técnicas, com autoridades e instituições que podem, ao menos, tentar reduzir os danos.

“Parte ameaçadora, parte ridícula” como não perceber nisso a figura do Trickster/Bobo? Estranha, porque desconexa, sobreposta, pequeno e inofensivo como uma criança, mas é um duende malévolo, é indefeso e perigoso simultaneamente. O descompasso o aproxima do ridículo, o perigo o aproxima do insólito. Sim, a sombra Junguiana, neste aspecto, se assemelha ao *Unheimlich* Freudiano. O bizarro não é o fantástico, é o incomum, in-sólito, não só que as coisas sejam assim- reage a consciência. Reage, porque tais coisas são percebidas como de fora, embora sejam possíveis somente a partir de dentro. É o lar de *Heim*, de costumeiro, que permite o *Unheimlich*, como nos lembra o próprio Freud. Diante do insólito do saci, pensa o escravagista: “É só mais um escravo, como tantos, mais um morto, igual a milhões. Este escravo morto, porém, sendo as duas coisas, não é nem uma, nem outra.” Para o trickster, é esse o jogo, ele é o *tertio non datur*, a porta do inconsciente, daí ser considerado um psicopompo em várias culturas. Ele apresenta a *questio crocodilina*, que não é o enigma da esfinge edípica. Para efeito de comparação, relembremos os dois enigmas dos dois mitos:

- 1- A esfinge pergunta a Édipo: “Qual o ser que caminha com quatro pés de manhã, dois pés ao meio dia e três pés à noite? – “O ser humano” responde o Labdácida.
- 2- Um crocodilo arranca uma criança com a boca e a está levando para a água, a mãe, desesperada, corre atrás do animal e suplica que lhe devolva seu filho. O animal então diz: “Muito bem, você terá a criança de volta se responder corretamente à minha pergunta.” - “Pode perguntar”, diz a mãe. Ao que o réptil indaga: “Eu vou devolver seu filho?”

No caso do crocodilo, se a mãe responder que sim, não é verdade, a criança será devorada, se ela responder que não, para que seja verdade a criança não pode ser devolvida. A criança já estava perdida desde antes, claramente isto não é uma pergunta, é um paradoxo, uma perversa brincadeira lógica. No mito da esfinge havia uma resposta correta. A esfinge admite sua derrota para a esperteza de Édipo e se lança ao mar. No caso do crocodilo é uma aporia. Bem ou mal, a esfinge foi honesta, ao contrário do crocodilo. A situação número 2 é uma situação de encontro com o lado trickster da sombra, não há uma resposta porque essa nunca foi a intenção. É inquietante, é incômodo, é perturbador para a consciência, mas gera movimento (típica função do Trickster) disso advém a possibilidade de mudança, de crescimento. Em termos junguianos se poderia falar que “a sombra traz em si o germe da enantiodromia, da conversão, em seu oposto.”

Entre o cômico e o trágico, o Mito

Tendo sido bastante comentado no item anterior e sendo um tema relevante tanto para a psicanálise quanto para a psicologia analítica, parece oportuno dedicar algumas palavras acerca do mito. Passemos à pergunta clássica: o que é *mito*? Trata-se de um conceito bastante amplo e, na linguagem do dia-dia, confuso. É um termo utilizado em muitas situações. Fala-se, por exemplo, que uma pessoa que se destaca em alguma atividade é um mito; quando alguma história é falsa, se diz que é um mito, uma pessoa que tem uma tendência doentia para contar mentiras é chamada de mitômana. Sabemos também que não é raro se escutar que o Caipora ou o boto são mitos. Busquemos uma terminologia, comecemos com uma definição de dicionário:

Mi.to s.m. 1-Relato fantástico protagonizado por seres de caráter divino ou heróico que encarnam as forças da natureza ou os aspectos gerais da condição humana; lenda, fábula < os m. da Grécia antiga> <m. indígenas da criação do mundo> 2 Crença ou tradição popular que surge em torno de algo ou alguém < o m. do padre Cícero> 3 fig. Uma noção falsa ou não comprovada. (HOUAISS, 2009:508)

A primeira definição é a que nos interessa. O termo mito, porém, é equacionado com dois outros substantivos, com os quais é comumente confundido: lenda e fábula. Ora, sabe-se que, em teoria literária, de maneira geral, esses termos são bem distintos. Fábula costuma se referir a um gênero narrativo, em geral curto, de fundo normalmente moralizante, comumente tendo animais como personagens; basta lembrar os exemplos de Esopo e La Fontaine. Já a lenda teria como diferença fundamental, em contraste com a fábula e o mito: “a presença de seres humanos como protagonistas e a fraca intervenção de elementos imaginários” (MACHADO 1994:98).

É necessário, então, uma tentativa mais aprofundada de se compreender o mito:

Originalmente, o mito significa toda história tradicional que, durante muito tempo, antes de ser registrada pela escrita, foi transmitida oralmente, mas soube conservar um esqueleto elementar na forma do enredo. A forma elementar dessas histórias é a lenda, pois a narrativa procura recompor o passado distante. Mas este passado tem por função sustentar o presente, garantindo as bases culturais da civilização. Por isso mesmo o mito muitas vezes se confunde com o próprio conceito de cultura [...] eis os elementos fundamentais do mito: os **personagens originais**, ou seja, as **divindades**, os **deuses**. (MACHADO, 1994: 132, grifos da autora)

Apesar de curta, essa definição traz a idéia talvez mais importante para se compreender um mito, qual seja, a narrativa de origem. O mito possui a função de explicar questões tidas como fundamentais para um grupo humano específico. Dada a importância cultural do relato mítico, seus protagonistas acabam ligados ao plano do sagrado, justificador da própria coletividade e da ordem cósmica. Entretanto ainda há outros aspectos do mito que devem ser comentados. Um dos maiores mitólogos do século XX, Mircea Eliade (2008) ponderou que as características de um relato mítico seriam cinco:

- 1- Constitui a história dos atos dos entes sobrenaturais.
- 2- Essa história é considerada absolutamente *verdadeira* (porque se refere a realidades) e *sagrada* (porque é obra dos entes sobrenaturais).
- 3- O mito se refere sempre a uma criação, contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; essa é a razão pela qual o mito constitui o paradigma de todos os atos humanos significativos.
- 4- Conhecendo o mito, conhece-se a origem das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade. Não se trata de um conhecimento exterior, abstrato, mas de um saber que é vivido ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação.

De uma maneira ou de outra, “vive-se” o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados.

Lá onde o sagrado se manifesta no espaço, o *real se revela*, o mundo vem à existência. Mas a irrupção do sagrado não somente projeta um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um “Centro” no “Caos”; produz também uma rotura de nível, quer dizer abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro. É uma tal rotura na heterogeneidade do espaço profano que cria o “Centro” por onde se pode comunicar com o transcendente, que, por conseguinte, funda o “Mundo”, pois o centro torna possível a *orientatio*. A manifestação do sagrado no espaço tem como consequência uma valência cosmológica: toda hierofania espacial ou toda consagração de um espaço equivalem a uma cosmogonia. Uma primeira conclusão seria a seguinte: *o mundo deixa-se perceber como mundo, como cosmos, à medida que se revela como mundo sagrado*. (ELIADE, 2008: 59) grifos do autor.

O primeiro ponto útil para reflexão está, sobretudo, relacionado à esfera à qual pertence o mito, ou seja, o não humano, o antes de tudo, o não lugar. É, normalmente, a narrativa de uma ação. Pensamentos ou palavras costumam operar concretamente, produzindo realidades.²⁶ O fato narrado está sempre além de contador e ouvinte, é anterior a ambos, passado oralmente há gerações incontáveis e existente desde sempre. Os protagonistas são não humanos, quase sempre deuses, o tempo em que o narrador situa o fato costuma ser um não-tempo e o local, um não-lugar, um jardim do éden, o olimpo, o valhalla, etc. Isso cria um distanciamento e um respeito, aliado a um terror/temor/tremor do sagrado e ambos geram a experiência mística.²⁷

Para que uma história seja tida como mito, supõe-se uma crença. Quando os filósofos na Atenas clássica começam a interpretar seus mitos alegoricamente, esses últimos perdem seu caráter numinoso e deixam de ser Mito, pois, ao menos para aqueles filósofos, não eram mais artigos de fé. Ao ser considerado “fato”, para um determinado grupo, o mito passa a ter uniformidade e não se aceitam mais modificações, ao menos não as mais gritantes, em sua estrutura. Ele é, inclusive, mais real que o real dos sentidos, posto lhe ser anterior e superior. Assim, o mito, para o

²⁶ Basta lembrar do relato hebraico sobre a criação. No livro de Gênesis, Deus fala, e o que não era, torna-se- *fiat lux!*

²⁷ Obviamente as causas psicológicas e sociais dos fenômenos religiosos são muito mais complexas e, por não ser a matéria central deste trabalho, não nos cabe entrar em detalhes.

crente, transforma o real em ficção e lhe toma o lugar.²⁸ Além disso, o mito é sagrado, dotado de um poder numinoso. O mito traz esta experiência do numinoso para os ouvintes e os satisfaz, ao menos parcialmente.

Um mito é normalmente ligado ao começo de algo,²⁹ obviamente esse algo é importante para a comunidade, muitas vezes se trata de seu principal alimento ou da terra onde moram, as armas que usam para caçar etc. O mito, por ter em muitos casos uma utilidade prática, de técnicas marítimas, equitação, agricultura, etc, se torna um modelo prático, uma espécie de manual que guia tudo, em detalhes. Assim, por exemplo, Homero era usado, na Grécia, para se construir navios, Hesíodo, para se plantar e colher e as muitas tribos germânicas passavam a arte da forja por meio dos mitos sobre os anões ferreiros.

Ao conhecer a origem de algo, o ouvinte acredita adquirir poder, assim, para o fiel, o mito exerce mudança sobre o mundo físico.³⁰ Na antiga mesopotâmia, quando se ia arrancar um dente, o sacerdote narrava solenemente o mito da deusa Inana que derrotou o demônio da dor de dente, e aplicava no doente as plantas e técnicas ensinadas e usadas pela mesma deusa. (ELIADE, 2008) Do mesmo modo o ritual romano prescreve a leitura de trechos do evangelho para os ritos de exorcismo.

Ao ser contado, o mito não é simplesmente repetido, mas acontece novamente. Não uma outra vez, mas a mesma. O que se repete é o rito, cuja existência permite a atualização do mito. Além disso, o rito funciona como uma barreira de proteção psíquica, para proteger o fiel, contra o efeito desintegrador, nulificador proveniente do contato direto, imediato, com o numinoso. Como está para além do tempo, o mito nunca se repete, muito embora o participante testemunhe várias ritualizações. O numinoso presente no mito não se altera, nunca começa e nunca termina. Na célebre definição de Santo Tomás de Aquino, os mistérios da fé pertencem à eternidade,

²⁸ Alguém que possui uma fé muito grande pode negar o que os outros chamam de real, atribuindo a um determinado fato uma causa metafísica. Assim, a crença dita o real, pois ele só pode ser aquilo que ela permitir. A hipnose é um exemplo de como a sugestão pode alterar a percepção. Basta lembrar de casos em que pessoas comem cebolas sentindo o gosto de maçã. Não importa o quanto digam para ela que se trata de uma cebola. A crença provocada pela sugestão é tão forte que altera, para aquela consciência, a realidade, modificando a percepção.

²⁹ Exceto as escatologias, é claro. Mas mesmo elas tendem a ser a gênese de outra ordem.

³⁰ Para aqueles que crêem, o mítico supera o físico. Uma dor na perna é um castigo de Apolo e poderia, portanto, ser curada com uma visita ao oráculo. São inúmeros os relatos dos evangelhos em que pessoas são curadas por conhecer a mensagem e a pessoa de Cristo. Exemplos análogos se encontram nas principais tradições religiosas conhecidas.

entendida por ele como *Nunc Stans*, um agora-sempre. O participante é tomado, nas palavras dos místicos, trata-se de uma dissolução. Metáforas bastante comuns são: a pequena gota que cai no mar, a madeira que se torna fogo ou a fumaça que some no ar. Tudo para indicar um estado de êxtase, uma *unio mystica*, para os teólogos. Na linguagem Junguiana, uma individuação plena momentânea, um vislumbre do self por meio da *Conjunctio Oppositorum*.

Illo Tempore- Naquele tempo...

O tempo religioso, ou tempo hierofânico, na expressão de Eliade, se compreende como um não-tempo ou anulação do tempo profano. Trata-se de uma experiência psicológica muito importante na epistemologia das religiões.

Esse comportamento pode ser definido do seguinte modo: para curar-se da obra do tempo, é preciso “voltar atrás” e chegar ao “princípio do mundo”...chegando-se ao princípio dos tempos, atinge-se o Não-Tempo, o eterno presente que precedeu a experiência temporal. (ELIADE, 2000 :80-81) grifos do autor

Ora, o tempo mítico³¹, ao qual se chega, por vezes, por meio do ritual se define por sua oposição ao tempo profano, é um *nunc stans*, místico. Um aspecto interessante dessa categoria de tempo, não levantado por Eliade, é a de que ele subverte o tempo da historiografia clássica, compreendida como factual e documental, i.e., positivista. O *illo tempore*, em literatura, pode ser entendido como o momento máximo da fruição estética, a negação momentânea do tempo profano e a aceitação, provisória, de um tempo artístico.

Axis Mundi- o eixo do mudo para tirar o mundo dos eixos.

³¹ Tempo mítico seria a noção de que os fatos narrados no mito são tão antigos que se tornam borrados na percepção cronológica usual. A história de Abraão, por exemplo, acontece em um tempo mítico. A mente dos ouvintes não busca acuidade histórica, no sentido positivista, mas a experiência mística que se deu num tempo incerto, nebuloso e ancestral. *Illo tempore*, é uma expressão que aparece muitas vezes nos evangelhos, quase uma fórmula mnemônica: “naquele tempo, Jesus...” É equivalente ao “era uma vez”, quando foi o “era uma vez”? Qual era a latitude e a longitude do castelo da princesa? Onde está sua certidão de nascimento? Não interessa! O tempo em questão aqui é mágico.

Outro conceito interessante também ligado à questão do mito e oriundo de Mircea Eliade, é o de *Axis Mundi*, ou seja, eixo, centro do mundo.

Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há ruptura [sic] na homogeneidade do espaço, como também a *revelação de uma realidade (...)* que se opõe à *não-realidade* da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se. (ELIADE, 2008:26) grifos do autor

O espaço sagrado indica uma abertura para o numinoso. Pode ser um lugar já existente, construído no *Illo Tempore*,³² um ponto especial, marcado por sofrimentos,³³ ou um lugar outrora comum, transfigurado por algo que tenha ali acontecido, ou por alguém que por ali passou.³⁴

Em suma, chamado ou não, o mito está sempre presente: trazendo os deuses, resgatando os princípios, gerando o mundo, fundando o tempo, marcando o espaço, o mito está e esteve em todas as comunidades humanas. Base de nossa organização social, de nossas leis, de nossa cultura e de nossas artes, ele também tem um papel fundamental em nos ajudar a interpretar os conteúdos do inconsciente, por isso Freud e Jung retornaram ao mito, porque, na verdade, nós nunca saímos dele totalmente.

³² O Islã acredita que a Caaba, templo sagrado de Meca, foi construída com as mãos, pelo próprio Abraão e seu filho Ismael.

³³ Como o Gólgota ou a via dolorosa, para os cristãos.

³⁴ O caso de Buda e sua iluminação embaixo da árvore Bodhi.

SEÇÃO II



(Fig. 12 JÓ – Ilya Repin, 1869, Museu Russo, São Petesburgo, detalhe)

O TRÁGICO

CAPÍTULO IV- A PSICANÁLISE E A ÉTICA TRÁGICA

A canção do bode (*τράγος + αιδός*) essa é uma das etimologias possíveis para a palavra tragédia, talvez pareça uma etimologia estranha, como assim “cantar o bode”? Convém pensar um pouco no contexto grego em que esta manifestação artística surgiu. É comum encontrarmos que a tragédia teria nascido nas celebrações dionisíacas, o bode, como se sabe, é um dos animais sagrados para Dionísio, mais do que isso, era uma encarnação do próprio deus. O nascido duas vezes (*Διό + υῦσος*) teve de morrer, para renascer, e ele foi assassinado de maneira brutal, rasgado em pedaços enquanto fugia de seus perseguidores, transformado em bode. Dioniso morre na forma de um bode e seus seguidores o choram assim, lamentam, pois, um paradoxo, absolutamente desestruturante: a morte de um deus. Na sangrenta cena da morte de Dioniso, há uma físsura no mundo e a queda de algo enorme, que provoca uma *syn+pathia*, um sofrer junto, em quem contempla, um misto de horror e pena, algo além da simbolização das palavras, algo que provoca mutismo, silêncio- em grego *Myein*, mudo, fechado- daí *Mystério*. Desafiando o silêncio, a arte tentou simbolizar este fenômeno e Aristóteles o definiu celebrenemente:

Tragédia é a imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas e partes, empregando-se, não a narração, mas a interpretação teatral, na qual os atores, fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação desses sentimentos. (ARISTÓTELES, 2011: 49)

Aristóteles (que era médico, filho de médico e pai de médico) defendia o poder curativo da tragédia, ao contrário de Platão, que proíbe a tragédia e expulsa os poetas de sua República, por achar que a arte enfraquecia as pessoas. Muito mudou desde os gregos e incontáveis pensadores ensaiaram refletir sobre a tragédia. Hegel, por exemplo, em sua *Estética*, acredita que o conflito trágico pode ser superado e resolvido ao se encontrar uma síntese que restaura a ordem rompida e recupera o equilíbrio da comunidade. Schopenhauer, ao refletir sobre a Tragédia, afirma que:

Esta forma superior do gênio poético tem por objeto mostrar-nos o lado terrível da vida, as dores indescritíveis, as angústias da humanidade, o triunfo dos maus, o poder do acaso que parece ridicularizar-nos, a derrota infalível do justo e do inocente: encontramos nela um símbolo significativo do mundo e da existência. O que se vê nela é a vontade a lutar consigo mesma com todo o pavor desse conflito. (SCHOPENHAUER, 2001: 266)

O termo “vontade” é um conceito absolutamente basilar de toda a filosofia de Schopenhauer e, embora ele seja bastante complexo, neste trecho em questão, apresenta possibilidades psicológicas de leitura. A tragédia apresentaria a luta, sempre-já perdida, para usar um termo derrideano, de um Eu, a vontade, tentando elaborar os absurdos do mundo externo.

Outro nome incontornável, ao se discutir a tragédia, é Nietzsche, que abre caminho para uma compreensão do trágico, ou seja, da tragédia entendida ontologicamente. Para ele não haveria catarse, mas por meio dos elementos apolíneo e dionisíaco presentes nas obras, o resultado seria algo revitalizador, uma exaltação da vontade de vida, proveniente da experiência daquelas fortes emoções. Surge então a dimensão existencial da tragédia: o homem trágico

A tragédia está sentada em meio a este transbordamento de vida, sofrimento e prazer; em êxtase sublime (...) Sim, meus amigos! Crede comigo na vida dionisíaca e no ressurgimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera, tomai o tirso na mão (...) Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio! (NIETZSCHE, 2007: 120-121)

O pensador espanhol Miguel de Unamuno, em *sobre o sentimento trágico da vida*, possui uma posição quase tão vitalista quanto a de Nietzsche, porém com menos transbordamento. Apesar de não ver solução para o conflito trágico, ele defende a resitência, a insistência, a luta abnegada, heróica e acrescenta a metáfora do cavaleiro da triste figura: o Quixote. “Façamos com que o nada, se é que é isto que nos está reservado,

seja uma injustiça. Lutemos contra o destino, mesmo sem esperança de vitória, lutemos quixotesicamente.” (UNAMUNO, 2013:208)

Mas e a psicanálise? A tragédia grega forneceu a Freud seu mais famoso conceito, os poetas estiveram lá antes dele, e ele fará inúmeras alusões a outras obras, especialmente a Hamlet, que acaba formando uma espécie de par com Édipo Rei. Quando se está na prática analítica, não é difícil perceber um certo sentimento trágico, pois há muita dor na busca, na decisão tomada de se decifrar a esfinge, o analisando se coloca na posição de um herói trágico:

O herói da tragédia deve sofrer; até hoje isso continua sendo a essência da tragédia. Tem de conduzir o fardo daquilo que era conhecido como “culpa trágica” o fundamento dessa culpa não é fácil de descobrir, porque à luz de nossa vida cotidiana, muitas vezes não há culpa alguma. Via de regra ela reside na rebelião contra alguma autoridade divina ou humana e o coro acompanhava o herói com sentimentos de comiseração, procurava retê-lo, adverti-lo e moderá-lo, pranteando quando encontrara o que se sentia ser a punição merecida por seu ousado empreendimento. Mas por que tinha de sofrer o herói da tragédia? E qual era o significado de sua “culpa trágica?” (FREUD, 1976: 184-185)

Segundo Freud seríamos todos um pouco heróis trágicos, Édipos, portadores dessa “culpa trágica”. Percebemos-nos como seres faltantes, desejanter, cindidos, que buscam se reconstruir por meio de suas narrativas. Somos Édipo e Tirésias, o ouvido que escuta e a boca que fala. Narrando-nos, tornamo-nos, mas não há conciliação possível, não há retorno para o Rei Hamlet, nem para Laio.

Assim, como poderia ser entendida a fala? Katharsis aristotélica? Somente isso? Se um ethos trágico perpassa toda a psicanálise, como esse sentimento, essa percepção de mundo, se faz notar? Se a psicanálise é trágica, ela o seria exatamente em que? Na revelação, na busca, no conflito insolúvel, na queda, na Hybris, na Hamartia, na Katharsis, na Peripécia³⁵? Como se daria a psicodinâmica desses elementos, dessa interação? Como

35 Queda, Hybris, Hamartia, Katharsis e Peripécia estão entendidas aqui no sentido clássico dado por Aristóteles.

isso se daria no percurso analítico? Como as travessias do trágico se manifestam na travessia do paciente?

A tragédia continua viva e gozando de novas recepções. O trágico percebeu-se psicanalítico, o psicanalítico sabe-se trágico. A relação entre ambos continua em constante movimento, ambos sentem o quanto estão ligados, mas sabem também que devem desconfiar dessa relação. Ambas baseiam-se na palavra, na fala, nas respostas, mas, sobretudo, nos silêncios e nas perguntas. Estamos cheios de perguntas, isso parece bom.

A ÉTICA TRÁGICA

Antígona: “O que o homem quer é aquilo contra o qual ele se defende.”-
SÓFOCLES

“veremos o que significa uma escolha absoluta, uma escolha que nenhum bem motiva.” Lacan

“Por conseguinte é a tragédia mímesis de ação elevada e completa, com certa extensão, com linguagem ornamentada separadas cada uma de suas espécies, –(e ornamentos– em suas partes , atuando –os agentes– e não mediante narrativa,–que– mediante compaixão e terror leva a cabo tais afecções.” (ARISTÓTELES, 2018: 45)

Lacan inicia seu comentário com este trecho célebre de Aristóteles, já anteriormente citado, utilizando-se aqui uma outra tradução, e segue, como médico (e francês), uma explanação histórica a respeito dos desdobramentos médico-teatrais deste trecho.³⁶ Eu gostaria de acentuar um aspecto relativo ao substantivo *Eleuo*, normalmente traduzido por compaixão ou piedade. Podemos pensar nos famosos mistérios de Elêusis e recordar que piedade, aqui, não é exata e exclusivamente sinônimo de compaixão. Poderia-se pensar em uma aproximação a “o que é apropriado”, ou piedade como “piedade filial” ou como o termo romano “pio”. Permanecendo com a antiguidade clássica, a percepção romana de piedade, *pietas*, é muitíssimo diferente da idéia de compaixão ou mesmo de misericórdia. Apenas como exemplo, quando lemos a Eneida,

³⁶ Ele lembra de quando teve de ler “*le malade imaginaire*” de Molière, no ensino médio.

verificamos que o epíteto mais comum para o herói, da narrativa, Enéias, é precisamente, Pio. Era um conceito complexo que englobava:

- 1- Responsabilidade
- 2- Lealdade
- 3- Sacrifício
- 4- Cumprimento do dever

E cada qual destas quatro nos seguintes campos ou níveis:

- 1- Para com os Deuses
- 2- Para com o estado
- 3- Para com a Família
- 4- Para com os outros

Ou seja, era preciso ser responsável, leal, sacrificar-se e cumprir seu dever para com o estado; sacrificar-se, ser responsável, leal, cumprir seu dever para com os Deuses, e etc. Somente ao fim de tudo, se exerceria plenamente a Piedade. Não digo que esse seja o sentido usado por Aristóteles, mas deixo apenas a observação de que graças à longa história de copistas, de leitores e intérpretes, a sutileza na recepção de certos termos fundamentais, não nos pode escapar, o que, aliás, Lacan também faz, ao lembrar de um obscuro comentador do século XVI, Denis Lambim.

Ainda ao se comentar Aristóteles, é sempre conveniente recordar uma ausência muito eloquente, qual seja, Platão. Assim como o pensamento platônico possui a sombra de Sócrates, o pensamento de Aristóteles, mesmo que por contraste, traz Platão em pareidolia. No caso, o de ombros largos defendia que a poesia era ruim porque mentia para a audiência e diminuía a virtude e a moralidade na pólis. Um pensamento aliás, presente não apenas entre contemporâneos de Platão, mas bastante comum em diferentes eras. Antológico a esse respeito é o que nos conta Plutarco ao narrar a vida de Solon, quando o legislador confronta Téspis, o inventor do ator, primeiro grande tragediógrafo da Grécia. Ao final de um espetáculo, Sólon teria dito a Téspis: “Quando todos louvam e aplaudem a mentira nos palcos, o que impedirá que ela ganhe prestígio e tome as ruas?”. Aristóteles irá defender uma posição diametralmente oposta à de Platão, a de que o teatro faz bem aos espectadores. Seja qual for a razão da defesa, a ênfase de Lacan recai sobre o termo fundador de “catarse” e ele lê, ao menos inicialmente, esse conceito de uma

maneira muito próxima da percepção da crítica literária, como a encontramos, por exemplo, em Wimsatt e Brooks:

Os exegetas da catarse aristotélica envidaram os seus esforços sobretudo no sentido de esclarecer se o termo catarse é uma metáfora médica, hipocrática, implicando a purgação ou expulsão de qualquer coisa prejudicial (as próprias emoções) ou se se trata de uma metáfora religiosa ou moral, implicando a purificação ou despersonalização estética das nossas emoções de terror e compaixão, geralmente egoístas...a primeira, ou o ponto de vista higiênico, embora mais rude, parece ser o que Aristóteles tinha em mente. (WIMSATT e BROOKS, 1971: 50)

A intenção do autor é quase um anátema para muitos críticos literários atuais, e eu não busco arriscar a saber o que Aristóteles tinha em mente, assim com tanta precisão, embora se possa sempre conjecturar, no que dificilmente se passará disso. O ponto de vista higiênico, no vocabulário e na prática estritamente médica, que era profissão de Aristóteles e de seu filho, era, inclusive, utilizado quando se prescreviam laxantes para os pacientes que tinham algum tipo de prisão de ventre, com o objetivo de “soltar” os intestinos.

Embora não lembrado por Lacan, parece oportuno para esta reflexão comentar que, senão Aristóteles, ao menos os peripatéticos também utilizaram o termo catarse ao estudar o gênero cômico, diziam que comédia é imitação de uma ação imperfeita que provoca riso...efetuando, por meio do prazer e do riso, a catarse de emoções semelhantes. Essa colocação faz muito sentido.

Sobre os efeitos catárticos de apaziguamento, Lacan faz uma pergunta bastante pertinente:

Qual é então esse prazer ao qual se retorna depois de uma crise que se desenvolve em uma outra dimensão, que num dado momento o ameaça(...)? É aqui que a topologia que definimos, do prazer como sendo a lei do que se desenrola aquém do aparelho onde o temível centro de aspirações do desejo nos atrai (LACAN, 2008: 292)

Trata-se, pois, de um movimento, somos levados a uma crise que ocorre no campo do simbólico, a qual se apresenta tão forte que poderia destruir o ponto inercial do início, mesmo se tratando de uma “ficção”. Este lugar apontado no trágico, e contra o qual o espectador precisa ser protegido pelo símbolo, existe e está além do prazer, é avassalador, mais ainda, é o desenrolar esperado da cadeia dos desejos.

Retornando a Antígona, por que ela seria desnorteante? Mais do que pensar em personagens de ficção, eu gostaria de fazer um exercício e pensar igualmente em uma pessoa real. A situação vivida por Antígona apela muito fortemente ao nosso tempo, não se fala, por exemplo, tanto assim a respeito de, digamos, Orestes. Se pensarmos no triste e violento século XX, nos horrores que a humanidade atravessou, não será tão difícil perceber as identificações.³⁷ Quantas Antígonas? Poderíamos nos perguntar, muitas, certamente, eu escolhi uma, Maximiliano Kolbe, assassinado pelos nazistas em 1941. Escrevo este trecho no dia 14/08, exatamente neste dia, há 79 anos atrás, ele expirava, em Auschwitz. Pensemos, então, sobre Antígonas.

Antígona nos faz, com efeito, ver o ponto de vista que define o desejo (...) É ela que nos fascina, em seu brilho insuportável...no que ela tem de desnorteante, **essa vítima tão terrivelmente voluntária**. (LACAN, 294: grifo meu) Sim, ela nos ensina sobre o desejo, o herói trágico ensina. Isso sabiam os antigos, isso sabiam os próprios tragediógrafos, e ensinam pelo sofrimento, como disse o mais velho de todos os tragediógrafos gregos que chegaram até nós, Ésquilo: *Pathos Mathei*, o sofrimento ensina e o herói trágico ensina pelo sofrimento. Ensina com um deslocamento do significante, sina/destino, o que em-sina, o que coloca na sina, o herói trágico nos em-sina, daí também ele ser insuportável, terrível e belo. Maximiliano literalmente se voluntaria para morrer, levanta a mão, desafia a autoridade, quebra sua posição esperada de silêncio, de submissão, e para que? Para se voluntariar a morrer. Lacan realça que Antígona é o centro da tragédia, obviamente essa frase é ambígua, pode significar que ela é o centro desta

³⁷ Apenas como exemplo, no Brasil, a expedição feita pela comissão nacional de direitos humanos para descobrir os restos mortais de vítimas da ditadura militar se chamou, exatamente, operação Antígona. <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,araguaya-traz-a-tona-episodio-da-luta-armada-no-brasil,20060526p2216>

peça em particular, pois o seu nome é o próprio título da obra,³⁸ ou, como é interessante discutir, que o espírito que ela representa é a essência de todo o trágico.

Antígona, portanto, é bela, não somente isso, ela brilha (*l'éclat d'Antigone*). Aqui eu gostaria de lembrar a antiga tradição iconográfica da auréola em volta dos santos, esta noção de que certos indivíduos são “brilhantes”, isto é, há algo de diferente que sai deles, que parece emanar de suas personalidades, porque também disso se trata, ao se tratar do desejo em um nível assim tão elevado, um desejo que alcança o trágico, se trata de uma personalidade, no que ela tem de admirável e de responsabilidade. Que preço pagou Antígona? “O suplício de ser enterrada viva em uma tumba” (LACAN, *op. cit*) para alí morrer de fome e de sede. Retorno a Maximiliano, não muitos anos antes deste seminário de Lacan, Kolbe, em 1941, foi jogado em uma cela de cimento gelado, no escuro, no porão de Auschwitz, e demorou quinze dias para morrer de fome e sede. Como, ainda assim, estivesse vivo, os nazistas lhe aplicaram na veia uma injeção de cianureto. Parece-me aplicável trazer um caso assim, pois, quando Lacan trata de maneira tão inovadora a respeito da personalidade de Antígona, ele tinha ainda muito vivas em sua memória, e em sua vida cotidiana, as lembranças das experiências da II guerra, que, afinal, ele havia atravessado, em uma França ocupada, e ele havia escolhido, naqueles dias, dar a sua filha um nome judaico. Então, o espírito trágico de Antígona não estava tão distante assim, não estava há milhares de quilômetros em uma Grécia de três mil anos atrás. Podia estar na plateia, escutando seu seminário, como seu colega Emanuel Lévinas, por exemplo.

“O destino de uma vida que vai confundir-se com a morte certa, morte vivida de maneira antecipada, morte invadindo o domínio da vida, vida invadindo a morte”. (LACAN, *op cit*) Sim, porque Antígona toma sua decisão definidora logo no início da peça e todo o desenrolar dos atos, as entradas do coro, a posição de Ismênia, de Hêmon e de Creonte, partem daí, do ponto dela todos os outros partem, em relação com ela, com sua personalidade e decisão, com sua coragem, mas também com seus medos, com os sonhos e planos que haviam feito junto com ela. A morte dela leva à morte de quase todos

³⁸ Alguns poderão dizer que, por se tratar de uma obra tão antiga, o título não era esse, o que derruba este trecho da interpretação, minha resposta é a de que, bem, é possível, encontramos, porém, já em Aristóteles sua menção a Édipo, de Sófocles, além disso, nos catálogos de bibliotecas da antiguidade que chegaram até nos, os títulos estão ali.

ao seu redor, exceto Ismênia. Para os leitores contemporâneos, é quase impossível para nós acreditar que estamos falando de uma menina de 13 ou 14 anos, Antígona, para nós, seria uma debutante.

Lacan continua suas reflexões criticando Hegel por sua falta de percepção da grande força dialética presente entre morte-vida no caso de Antígona, porque nisso se encontraria o belo. No que se refrata, se estende, se retrai e, mesmo, atravessa de desejo quando nos defrontamos com Antígona. Sobretudo porque Hegel tem sempre um desejo de conciliação, sua fidelidade a seu sistema quase que o obrigava a encontrar uma síntese em tudo, e isso às vezes ficava forçado, como é o caso de sua análise de Antígona. Isso o perceberam não apenas Lacan, mas outros, a começar do próprio Goethe. “Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico.” (LESKI, 2003:31)

O que há em Antígona? Pergunta-se Lacan e ele mesmo responde Há, primeiramente, Antígona. Ou seja, há uma individualidade, uma personalidade, um desejo. Do ponto de vista da crítica literária, Lacan realiza uma importante contribuição porque não é incomum se dizer em nosso meio que: “Não escreva mais sobre Shakespeare, está muito batido, tudo já foi dito”. Ou “mais uma tese sobre Machado de Assis? Por que? já não chega? já não temos o suficiente?” ao que Lacan responderia:

Não sei por que alguém, de quem não gosto muito, talvez porque sempre me foi jogado na cara, La Bruyère, disse que chegávamos tarde demais, a um mundo velho demais, onde tudo já havia sido dito. Quanto a mim, não me dou conta disso. Acredito que sobre a ação na tragédia há ainda muito a dizer. Não está absolutamente resolvido. (LACAN, 2008:297)

Sim, esse é o problema de não se compreender a função dos clássicos. Poderíamos tranquilamente complementar Lacan com Ítalo Calvino, para quem um clássico é um livro que nunca terminou de dizer o que tinha para dizer. (CALVINO, 2007) Sempre traz mais, sempre nos mostra mais, sempre nos surpreende, ele é de si mesmo e, ao mesmo tempo é de várias gerações que o fizeram seus. Assim falamos do Shakespeare dos românticos, ou

do Shakespeare dos iluministas, ou dos modernistas. Por mais que tenhamos ouvido falar sobre os clássicos, eles sempre nos surpreendem, nos inspiram, nos arrebatam quando realmente nos encontramos com eles no ato da leitura, de entrega, de relação. La Bruyère sentia-se atrasado no mundo, outros sentem-se esmagados, essa é uma meia compreensão, pois se os cânones existem é para inspirar, para gerar um sentido de continuidade e de herança, para possibilitar o diálogo através do tempo e do espaço, para alimentar o espírito dos jovens escritores, não para aleijá-los. Por isso Lacan simplesmente não dá crédito a La Bruyère, porque seu desejo o impele e ele consegue fornecer excelentes contribuições críticas a duas obras absolutamente clássicas da cultura ocidental, Hamlet e Antígona. Bibliotecas inteiras haviam sido escritas sobre estes dois monumentos da inteligência e da sensibilidade humanas. Nem por isso Lacan ficou paralisado. Shakespeare é um excelente exemplo daquilo que os ingleses chamam de “*food for thought*” ou seja, é um estimulante do pensamento. Para a mente preparada, ler uma peça de Shakespeare é uma festa de idéias, um banquete de palavras, um prazer do espírito.

Lacan, em seguida, se questiona a respeito do Coro, outra grande questão nos estudos sobre o trágico. A importância do coro era tamanha que, no início, tudo era ele. Basicamente só havia o coro e Téspis retirou um membro do coro, criando um diálogo, uma interação e daí surgem outras mudanças na estrutura da tragédia. A qual, mesmo assim, continuava com sua nomenclatura totalmente ligada ao coro, senão vejamos:

PRÓLOGO- momento inicial antes da entrada do coro

PÁRODOS: a primeira entrada do coro

EPISÓDIO: partes entre as falas do coro

ÊXODO: saída, a parte final, quando o coro não fala mais

STÂSIMON: falas do coro ao longo da peça. Caso sejam cantos fúnebres chamam-se kómmos. (conf. GAZOLLA, 2001: 44-45)

Esta é uma divisão comum da estrutura de uma tragédia, tudo gira em torno do coro. A interpretação mais comum sobre o coro é o de que se trata de uma voz coletiva, é como se o coro fosse toda a comunidade, expressasse, pois todos os sentimentos que os atenienses deveriam sentir, por outro lado, porém, não se deve esquecer que ele poderia servir também como um, não tão sutil, direcionamento da plateia, como se dissesse o que

é apropriado sentir em cada momento, uma “educação sentimental pública”, digamos assim. Uma indiferenciação, um mar de vozes uníssonas, sem rosto, com movimentos lentos e palavras solenes, mas o coro era uma ligação direta com o apagamento de si no êxtase dionisíaco, quando tudo vira um só. Por isso Nietzsche, por exemplo, irá ver de maneira muito negativa o enfraquecimento do coro dentro das tragédias. Desde Ésquilo com coro e um ator, passando pela sofisticação de Sófocles até chegar a Eurípedes, educado já depois do advento de Sócrates e daquilo que Nietzsche percebeu como “a morte do trágico”. A respeito de Lacan, comenta Ingrid Vorsatz:

Lacan destaca (que) não se busca na tragédia levar a audiência a ser tomada pelas emoções, mas fazer com que estas passem pelo estreito do significante, e é justamente disso que o coro se encarrega. Nesse sentido é um trabalho de resto análogo ao que está em jogo em uma análise. Em vez de descarga de afetos ou emoções, trata-se de purificação ritual, fazendo-os passar por uma decantação da palavra para que se revele a palavra que comanda o herói (e também o sujeito). A função do coro é de se encarregar de uma espécie de comentário emocional cujo efeito pode ser o de dispensar a audiência de ser tomada pela emoção ou, ao contrário o de torna-la presente quando a audiência se dispersa. (VORSATZ, 2013:43)

Complementando, podemos dizer que a audiência é o sentido de uma apresentação, Lacan não aceitaria as teorias que focam exclusivamente na *mise-en-scene*, que pareceria o reino absoluto do significante, o qual precisa ser atravessado. Lacan, assim, coloca-se totalmente contra a posição de quem acha que a tragédia, do ponto de vista da recepção, não existe mais. Não é assim, pois ela permanece em seu espírito, no espírito de uma ética, no espírito de Antígona.

Lacan Prossegue refletindo a respeito da mirada aristotélica de piedade e medo (apesar de ser comumente traduzida como “terror” a palavra grega utilizada é *PHOBOS*, gerando esta possibilidade de leitura). Se estes são os sentimentos a serem “purgados” na plateia, é muito estranho que eles pareçam ausentes sobretudo na protagonista da obra. Na percepção de Lacan, Antígona não apresenta nenhum destes sentimentos em nenhum momento, embora os leitores sintam o titubear da moça quando já perto da morte física. Poderíamos, talvez, perceber estes sentimentos muito mais no coro.

Além disso, outra idéia fundamental, para Aristóteles, é de *hamartia*, o erro de cálculo, o erro do alvo, o engano trágico. A personagem trágica acredita estar fazendo o bem, acredita sinceramente estar cumprindo sua função e ter tomado a melhor decisão, porém, exatamente ali está sua pedra de tropeço. No caso de Creonte ele queria, como governante, assegurar a paz, desencorajando novas dissensões por meio da punição exemplar de Polinices. Sua miopia trágica transformou Polinices em Mártir e criou, desnecessariamente, um nova heroína e igualmente Mártir, Antígona, cuja superioridade moral ficava evidente e quanto mais ela se elevava, mais Creonte diminuía, por fim, sua falta de percepção e prudência, levaram à perda de seu trono e à morte de seu filho e sua rainha. “Seu erro de julgamento...a lei sem limites, a lei soberana, a lei que transborda, ultrapassa o limite.” Observa Lacan.

Dar igual dignidade fúnebre a Etéocles e a Polinices parece ser contra a razão daquele cuja missão é exatamente o bem e a preservação da cidade de Tebas. Etéocles deveria ser honrado e Polinices “cancelado” da história de Tebas. Por mais racional e lógica que pareça essa idéia, Antígona se agiganta ao interpor seu desejo e transformar a si mesma na barra, não apenas de Creonte, mas de Tebas. Se Tebas havia permitido que Édipo ultrapassasse seu barramento, agora este próprio excesso (Antígona) faz-se barra a Tebas. A frágil adolescente com seu corpo, seu desejo, sua ética inamovível, sendo sua própria existência um testemunho perene do horror de seus pais, foi a barreira definitiva para impedir um outro horror.

Creonte estava indo longe demais, Lacan, retoma Goethe, com a idéia de excesso. Ao comentar a peça, discordando de Hegel, o bardo de Frankfurt apresenta uma leitura alternativa, partindo de Creonte. O problema teria sido a Hubris deste último, pois ele tentou aplicar ao seu inimigo Polinices um castigo além do que lhe seria lícito. Ao proibir os ritos fúnebres, sentenciando, assim, o corpo e a memória do falecido ao opróbrio dos homens e dos deuses, Creonte colocava-se acima de algo superior. A morte e o corpo morto de Polinices são a barreira, o corte de Creonte, a morte encerra a jurisdição “*Mors omnia solvit*”, diz o famoso adágio do direito penal. A ordem é ilegítima porque a autoridade legal não alcança essa dimensão. O estado já fez atos que tais em diferentes momentos da história, lembremos, como exemplo, da coroa portuguesa e sua diferença nas sentenças de “morte natural” e “morte natural para sempre.” Neste último caso, além

de morto o prisioneiro, seu cadáver era comumente vilipendiado, retalhado e largado para apodrecer e desfazer-se nos elementos.³⁹

Antígona habita, então, a posição oficial do crime, dentro da qual existe, quase sempre, uma idéia de liberdade, de potência e, na mentalidade mais comum, ou alí estão os piores, se a lei estiver certa, ou os melhores, se ela estiver errada. A posição de uma Antígona, de um Nelson Mandela ou de um Gandhi sendo chamados de criminosos atesta contra a lei e a transforma, a ela mesma, em criminosa, e faz lembrar Freud com *Totem e Tabu*, ao pensarmos que a primeira lei, aquela que proíbe o incesto viria para acobertar um crime, o parricídio, a morte do pai da horda primeva, a lei fundada no crime. Relação essa explorada por Lacan na figura e na obra do marquês de Sade.

Como sabemos em psicanálise que nenhum nome é em vão, também não seria, claro o nome de nossa protagonista Antígona- um prefixo (Anti) significando contrário, somado ao substantivo Agon⁴⁰. O nome dela já existia, claro, no mito. Sófocles não podia alterar o mito original, apenas ilustrá-lo, desenvolvê-lo, mas o mote, digamos, já estava dado de antemão. Ou seja, sua liberdade criadora era limitada, podemos, fazendo uma comparação, pensar em um dramaturgo contemporâneo que fizesse uma paixão de Cristo, digamos. Essa pessoa poderia ter liberdades de construção de alguns diálogos, poderia até inserir alguma personagem ou sugerir nuances e interpretações, mas os fatos e personagens mais significativos já estavam dados. Quando Sófocles escreve sua tragédia, ele tinha de usar o nome Antígona, mas nada o obrigava a colocar o foco nela, nem a construí-la do modo como o fez. Daí a relevância desse nome próprio que é quem de fato ela é, dessa tragédia que é dela, que É ela. Porque se em Édipo trata-se de uma profecia, Antígona decide. Motivada por uma força superior, sim; quase não é ela, porque ela mal se controla, sim; ela TEM de fazer o que fez, mas mesmo assim, não se apresenta com ela algo tão inelutável ou implacável como foi com seu pai, que tentou inclusive fugir. Sim, há destino, não se pode negar, o próprio Coro o diz, em uma fala memorável: “Desafiado o destino, no fim tudo é destino.” (SÓFOCLES) Porém, naquela fatídica noite, Antígona decidiu ir assumindo todos os riscos, pagando todos os preços. Ela dá a

³⁹ Tal foi, famosamente, o caso de Tiradentes.

⁴⁰ III generally, *struggle*, *πολλοὺς ἄ. ἐξιών*, of Hercules, **2** *battle, action*, **3** *action at law, trial*, **4** *speech* delivered in court or before an assembly or ruler, **5** metaph., *οὐ λόγων ἔθ' ἄγων* now is not *the time for words*, **6** *mental struggle, anxiety*. Verbete no dicionário de grego clássico de Henry George Liddell e Robert Scott- A Greek-English Lexicon, filiado ao projeto Perseu de estudos clássicos, disponível em: https://www.lexilogos.com/english/greek_ancient_dictionary.htm#. As principais referências filológicas gregas são oriundas desta edição.

Ismênia a chance de escolha, e, como esta tenha negado, titubeado, Antígona não aceita arrependimentos ou reparações. A escolha da irmã era como a escolha dos anjos na hora da rebelião de Lúcifer, uma única chance, uma só escolha para toda a eternidade, definitiva, absoluta:

Antígona: Não insistirei mais; e, ainda que mais tarde queiras ajudar-me, já não me darás prazer algum. Faze tu o que quiseres; quanto a meu irmão, eu o sepultarei! Será um belo fim, se eu morrer tendo cumprido esse dever. Querida, como sempre fui, por ele, com ele repousarei no túmulo... com alguém a quem amava; e meu crime será louvado, pois o tempo que terei para agradecer aos mortos, é bem mais longo do que o consagrado aos vivos... Hei de fazer sob a terra eternamente!... Quanto a ti, se isso te apraz, despreza as leis divinas! (SÓFOCLES, 2004: 15)

Esse diálogo entre as duas irmãs é a primeira cena do primeiro ato, escusado dizer que é uma obra prima de construção da narrativa, senão vejamos, apenas como exemplo. A disputa entre as duas irmãs refaz, no nível da linguagem, logo simbólico, alternando os sexos, exatamente aquela disputa que havia se dado fisicamente entre os irmãos. Uma de cada lado, uma a favor, outra contra uma decisão do monarca, como fora com os irmãos, igualmente, assim como com os irmãos, tudo era derivado daquelas desastradas (ou seja, com o mal astro, com a má estrela do destino funesto) ações edípicas, quais sejam: de cometer o assassinato do pai (que quis matá-lo primeiro); do incesto com a mãe e da vontade de saber de tudo...até o fim. Essa dilaceração dos argumentos de uma irmã pela outra, é como a dilaceração dos irmãos; ou do próprio bode consagrado a Dionísio, essência da tragédia, naquilo que os helenistas chamam *sparagmos* (o corpo do deus Dionísio sendo retalhado), aqui os argumentos o são, por meio da linguagem; e igualmente a relação entre as irmãs é retalhada, como retalhada fora a casa dos Labdácidas, como retalhada será a família de Creonte, como será retalhada, também, por fim, a própria cidade de Tebas. Além de tudo, ainda nessa cena, por contraste com Ismênia, Antígona, um nome, seu nome próprio, brilha para nós, como diz Lacan, *l'éclat d'antigone*. Sófocles a Instaura, ela cresce. Tudo isso e ainda mais em um único diálogo, com duas atrizes, em uma única cena, justamente a primeira, do primeiro ato.

Seu nome, Antígona, permite gerar interpretações a partir do substantivo *AGON*. Uma entrada para este verbete é exatamente o de disputa judicial, de argumentação jurídica. Neste caso, Anti-Agon, coloca nossa prot**AGON**nista no lugar da ação. Ela é a pura ação, atitude, a passagem ao ato de um desejo que se apresenta imperativo e irresistível, mesmo terrível, para quem observa de fora. A certeza de que o momento só pode ser já, a urgência do ato, é Antígona, Como se encontra na expressão grega: “*οὐ λόγων ἔθ' ἀγών* Não palavras, mas ação! Um tipo de fibra e de resolução de caráter muito mais espartano que ateniense, podem pensar alguns. Mas enganam-se, porque tal não é somente a dureza dos soldados, como também a serenidade de Sócrates. O qual também se apresenta como medida para entender outra característica desse nome tão próprio de Antígona. Lembremos que *Agon* também significa ansiedade em grego, logo, como Sócrates, nossa adolescente teria forte autocontrole. Ora, tal não parece, pois, pelo contrário, ela é impulsiva, seu nome é exatamente Agir, poderíamos, então pensar que sua atitude seria caracterizada por forte ansiedade. Eis o engano, ela é serena, segura, como Sócrates fugindo dos persas⁴¹, ou dialogando sobre a imortalidade da alma enquanto espera a cicuta fazer efeito. Esta presença de Sócrates, este “*éclat*”, este brilho de Antígona, como diz Lacan, é o contrário da ansiedade “anti-agon”.

Um outro termo muito importante na leitura de antígona e, conseqüentemente, na compreensão do trágico e da ética do desejo em psicanálise, é *ATE*, Lacan lembra que ela é “aquela que é feita mais para o amor do que para o ódio”. Entretanto, ele também lê nela certas marcas: “A silhoueta de enigma que Antígona nos apresenta, a de um ser desumano” (LACAN, *op. cit.*:310) eis a articulação com *ATE*, um termo fundamental para a leitura Lacaniana desta figura emblemática na cultura ocidental. Uma perplexidade, uma incredulidade, como se acertado por um raio, o indivíduo sente-se paralisado, congelado, em choque. A este momento se diz, em grego, *ATE*, também com o sentido de perdição, de maldição. Ambos se encontram no porte e na própria Antígona. Lacan busca também na raiz de atroz e recorda a forte cena do aparecimento, da realização do ato da jovem:

⁴¹ Diógenes laertius informa que Sócrates estava em uma batalha campal feroz, quando os gregos foram claramente derrotados pelos persas, no meio da destruição ele percebeu a situação geral e, simplesmente começou a andar de volta para as fileiras gregas, enquanto todos os outros soldados fugiam desesperados. Sua serenidade e segurança de si, a dignidade de seu porte impressionaram tanto os persas que estes nada fizeram contra ele, simplesmente o deixaram passar e ele continuou impassível, até seu acampamento. (conf.DIOGENES LAERTIUS)

O que está para além de um certo limite não deve ser visto. O mensageiro vai contar o ocorrido a Creonte e assegura que nenhum vestígio foi encontrado, que não se pode saber quem o fez. É dada ordem de dispersar de novo a poeira. E desta vez Antígona é surpreendida. O mensageiro que retorna descreve-nos o que aconteceu nos seguintes termos- primeiro eles limpam o cadáver daquilo que o cobria, em seguida posicionaram-se na direção do vento para evitar as emanções medonhas, pois isso fede. Mas um vento forte começou a soprar e a poeira foi preenchendo a atmosfera e até mesmo, diz o texto, o grande éter. E, nesse momento em que todos se abrigam como podem, se encapucham em seus próprios braços, se soterram diante da mudança de aspecto da natureza com a aproximação do obscurecimento total do cataclismo, é aí que se manifesta a pequena Antígona. Ela reaparece ao lado do cadáver, soltando, diz o texto, os gemidos do pássaro cujos filhotes foram arrebatados. (LACAN, 2008: 312-313)

Neste trecho de seu seminário Lacan traz a simbologia do poeta, no caso Sófocles, ao retratar o que sente quem vê a chegada de um desejo como o de Antígona. Se buscarmos em ATE é algo semelhante a isso que encontraremos, um dos significados é exatamente o de cegueira, cegueira provocada pelos deuses, em geral como uma espécie de punição. Na cena de Antígona, ela surge como uma aparição, como uma criatura sobrenatural que quebra o que se espera da lei natural, sua simples presença perturba os elementos, símbolos do que é mental, o redemoinho, pela perplexidade, a incredulidade mesma. Alguns podem entender isso como um sinal de poder, mas Lacan já havia alertado para a origem ambígua desse fenômeno na *Merimna* dos Labdácidas, a casa trágica de Antígona. Ele se atém ao sentido mais próximo de lembrança, mais correto talvez o de “preocupação”, uma forma peculiar de lembrar. Tal sentido, porém, é o último no dicionário, há outros quatro sentidos mais usados do que esse que se aproxima de *mnemosyne*. O mais usual é o de cuidado, zelo, como Antígona teve com o corpo de seu irmão e os numes de sua família.⁴² Vale lembrar que é Antígona quem se torna os olhos do pai, sua guia e apoio, estando com ele até o fim, em Colono. Igualmente são registrados “ambição” e “fantasia” como outros sentidos possíveis. Não, não há sinônimos perfeitos

⁴² Verbete ATE, Henry George Liddell e Robert Scott- A Greek-English Lexicon.

e os significantes deslizam em sua cadeia, igualmente aqui. Todos estes sentidos, ambíguos, esvoaçantes, aparecem e desaparecem na personalidade de Antígona e sinais físicos semelhantes aos de sua chegada são percebidos em textos anteriores e posteriores ao de Sófocles, nas aparições do velho e do novo testamento, no fantasma do pai de Hamlet, nas três bruxas de Macbeth. O que indicam? que a ordem natural foi perturbada, que não há mais nada de certo, nem de seguro, que estamos diante de algo desconhecido e poderoso e que pode ser tanto mal, quanto bom. Nisso a ambiguidade da filha de Édipo nesta cena, sabemos, como os guardas, que há naquela jovem algo de extraordinário, mas ninguém pode saber exatamente o quê. Lacan, então, apresenta uma interpretação do que se encontra no gênero trágico:

A tragédia é uma ação. Será AGEIN? Será PRATTEIN? Na verdade é preciso escolher. O significante introduz duas ordens no mundo, a verdade e o acontecimento. Mas, querendo-se mantê-lo no nível das relações do homem com a dimensão da verdade não se pode fazer com que sirva, ao mesmo tempo para a pontuação do acontecimento. Na tragédia em geral, não há nenhuma espécie de verdadeiro acontecimento. O heróico e o que está à sua volta situam-se em relação ao ponto de visada do desejo. O que ocorre são desabamentos e amontoamentos de diversas camadas da presença dos heróis no tempo. (LACAN, id: 314)

Lacan define a tragédia como uma ação. Uma passagem ao ato, digamos, daí Antígona. Entre os significantes gregos, ele traz *Prattein*; dentre os usos feitos pelos antigos dessa palavra, os mais interessantes para esta análise são os de atravessar- uma travessia- e o de passar por uma experiência, boa ou má. Ao pensarmos no trágico como uma travessia- uma ação no sentido de *Prattein*, cuja possibilidade Lacan levanta- é impossível não nos aproximarmos de Guimarães Rosa. Pois, se o trágico é uma travessia, o encontramos magistralmente representado em Riobaldo, de Grande Sertão: Veredas. O que é este trágico que nos atravessa? que se atravessa em nosso caminho, um trágico atravessado, em nós. Retornemos a este ser, tão veredas que é Riobaldo. Para situar o leitor, estamos no final do romance, Riobaldo é já o chefe do bando e Reinaldo/Diadorim finalmente conseguiu sua vingança, tendo morrido em batalha. O corpo foi trazido para

ser limpo do sangue e preparado para a sepultura. Escutemos Riobaldo com a *MERIMNA* de sua Diadorim:

Aquela mulher não era má, de todo. Pelas lágrimas fortes que esquentavam meu rosto e salgavam minha boca, mas que já frias já rolavam. Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verdes... Burití, do ouro da flôr... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto. Diadorim, Diadorim — será que amereci só por metade? Com meus molhados olhos não olhei bem — como que garças voavam... E que fossem campear velas ou tocha de cera, e acender altas fogueiras de boa lenha, em volta do escuro do arraial...

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! — para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse...

Diadorim — nú de tudo. E ela disse!

— A Deus dada. Pobrezinha...

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor — e mercê peço! — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A côice darma, de coronha...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer — mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespero.

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável! abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo!

— Meu amor!...

Foi assim. Eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo.

A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma. No peito, entre as mãos postas, ainda depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa-senhora. Só faltou — ah! — a pedra-de ametista, tanto trazida... O Quipes veio, com as velas, que acendemos em quadral. Essas coisas se passavam perto de mim. Como tinham ido abrir a cova, cristãmente. Pelo repugnar e revoltar, primeiro eu quis: — Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba... Tal que disse, doitava. Recai no marcar do sofrer. Em real me vi, que com a Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos extenso. E todos meus jagunços decididos choravam. Daí, fomos, e em sepultura deixamos, no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão.

Ela tinha amor em mim.

E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba. (ROSA, 2008: 504-505)

Este é um dos trechos mais trágicos e belos da literatura Brasileira. Lacan diz que o trágico é ação, *Prattein*, travessia. Eis aqui a travessia de Riobaldo, ele mesmo Rio,

fundo (baldo), a terceira margem dele na sua travessia. A ação da travessia. De Riobaldo, que diz o que sabe porque não sabe o que diz, sujeito do inconsciente atravessando a travessia dele, na narrativa, e diz -amereci por metade- claro que amerecer é uma variação sertaneja do verbo merecer, como avoar, por exemplo. Porém, ao dizer isso Riobaldo já usa o pronome pessoal oblíquo átono da terceira pessoa do feminino, ou seja, trata-se de uma mulher, ele já está dizendo, sem saber que diz. Ela já está se dizendo nele, sem que ele perceba.

“Carecia de se lavar e vestir o corpo, piedade” e aqui temos a aproximação do grande momento trágico de Antígona e de Riobaldo, o momento do adeus na hora extrema da morte. A travessia trágica se completa aqui, pois era a hora da revelação. Por meio do cuidado, da piedade, da *Merimna*, como antes apontara Lacan na filha de Édipo. Diante de um corpo outro, no momento posterior, hora da narrativa, que é o que temos em consultório, os significantes mostram-se incapazes, como sempre foram. A ilusão dessa incapacidade, porém, fica enfraquecida para o Eu, que deseja abandonar os significantes, na ilusão infantil de, com eles, abandonar o real, de, assim, alcançar a verdade e transformá-la. “Não escrevo, não falo! — para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...” Riobaldo não consegue continuar descrevendo o que viu e não apenas para de falar, mas busca refúgio em uma fantasia consoladora. Lacan diz que o significante instaura a verdade, do ponto de vista da fantasia, claro, e Riobaldo busca se consolar confundindo coisa e significante, alterando o significante para alcançar e alterar a coisa. Como algumas práticas mágicas que buscam realizar feitiços riscando nomes, ou esfriar relações congelando papéis com os nomes escritos das pessoas. As lembranças, as imagens do corpo morto de Diadorim estavam ficando muito difíceis para ele suportar, então ele busca essa fantasia de cancelar o significante, para poder continuar com o significante, para poder continuar narrando.

Chegamos, então, ao *experimentum crucis* dessa travessia, dessa *Prattein* de Riobaldo: a revelação. “mas para o senhor divulgar comigo, a par”, a hora do conhecimento, de estar a par, mas também, novamente o significante desliza na “sessão” de análise do sertão e Riobaldo fala a dois, a par, com o leitor/ouvinte. Novamente o sujeito do inconsciente não cessa de não se inscrever, realiza modificações na cadeia significante, gera formações do inconsciente. “sabendo somente no átimo em que eu também só soube” o narrador estava, neste ponto, consciente de que não estava dizendo tudo, ou pelo menos ele pensa, porque um sujeito do inconsciente, por meio da arte de Guimarães Rosa, já

estava dizendo tudo. Riobaldo usa o termo átimo para este instante de revelação que o marcará para toda a vida. Sim, é um instante, átimo também quer dizer respiração em grego, e Guimarães sabia disso, ele usa essas ferramentas com consciência, ou seja, é um momento de prender o fôlego, de não respirar e estar como morto de tanta surpresa, é como ser atingido por um raio, ou, como os gregos diziam, a *ATE* dos deuses, a *ATE* trágica de Antígona, como comentou Lacan. “A dor não pôde mais do que a surpresa” o que diz Riobaldo exemplifica o que teoriza Lacan, ele percebeu ali o espírito trágico, o jagunço/fazendeiro não usou estas palavras, por razões de verossimilhança Guimarães Rosa não poderia fazê-lo, mas Rosa sabia e buscou exatamente esta travessia do fundo do seu Rio.

O feitiço da narrativa continua tentando mostrar na sintaxe o estado em que estava Riobaldo e, igualmente, como ele ficou após contar a morte de sua amada. Ele inverte a posição usual “ela era”. Isso mostra, evidentemente, seu estado de comoção, mas também é um indício do sujeito do inconsciente, digamos, da importância do feminino desse pronome, da realidade do feminino- ELA. Riobaldo, que estava havia muito às voltas com suas dúvidas quanto ao pacto que teria feito com o demônio, tenta se benzer, mas não consegue se controlar e terminar por tapar a boca tentando segurar um choro convulsivo, incontrolável. Ele sente uma dor que o atravessa, que o rasga e tenta usar a linguagem, chamar pelo nome próprio de sua amada, mas o que consegue é uma mistura de linguagem e de dor animalesca, primitiva, um uivo de dor “uivei”, ele disse. Um uivo de dor. E, depois, no momento posterior da narrativa, ainda ali, ele precisava reforçar a realidade do que vira, tão grande tinha sido sua defesa por meio da fantasia, ele conta também para se convencer “Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher’. Ele não precisava disso tudo para convencer seu interlocutor, toda essa ênfase recai sobre ele mesmo. Ele insiste comparando com coisas inegavelmente reais e, naquele momento, sua maior e única realidade era sua imensa dor, era seu choro profundo, de desespero.

O momento da narrativa, então, se aproxima do tempo do narrador. Temos, então, de algum modo, aqui, um Riobaldo entre duas mortes, um Riobaldo *ektos atas* e, no giro do ensaio, retornamos ao seminário sete para pensar, o que é este depois da *ate*, para Lacan.

O herói da tragédia participa sempre do isolamento, e está sempre fora dos limites. (...) Vocês não estão reparando nisso? Se há um traço diferencial em tudo que designamos de Sófocles, com a exceção de Édipo Rei, é a posição de na-finda-linha de todos os heróis. Eles são levados a um extremo, que a solidão definida em relação ao próximo está longe de esgotar. Trata-se de outra coisa- são personagens situados de saída numa zona limite entre a vida e a morte. O tema do entre-a-vida-e-a-morte é, aliás, formulado como tal no texto, mas ele é manifesto nas situações. (LACAN, 2008:321)

Este trecho do seminário sete é muito relevante pois traz uma outra característica fundamental do espírito trágico. Lacan fala, inicialmente de um isolamento, mas esta percepção pode levar ao equívoco de pensarmos que pode ser algo físico, mas não exatamente, claro que, dependendo da situação, a excepcionalidade da condição trágica pode levar a um isolamento real, mas não é esse o ponto. A excepcionalidade trágica apenas se apresenta como tal para os que estão aquém da linha. A *ate*, a atrocidade do real rege o trágico. O entre-a-vida-e-a-morte, será transformado em entre-duas-mortes, Antígona entre-duas-mortes. Classicamente, a atrocidade do entre-duas-mortes se dá por conta de uma outra atrocidade, a do desejo, porém não só. Pode alguém se ver dentro de uma situação de atrocidade do real e, como resposta, colocar-se entre duas mortes, pois a negação será sempre uma possibilidade.

Não há, no trágico, nada de excepcional, ele é o desvelamento da fantasia, ao mais possível. Ele compartilha do atroz da verdade, do desejo e do real e, no limite, sim, da morte, do mais da morte que se pode provar antes do ponto de não retorno. Senão, escutemos o que diz Antígona na finda-linha, esta expressão propositalmente dúbia em que já se acabou e ainda há, ao mesmo tempo; em que já se ultrapassou um limite e se está em outro.

Antígona: Tumba, alcova nupcial, eterna prisão de pedra, seja o que seja, lá esperam mortos sem número, para abrir seus braços de sombra a esta infeliz que desce à sepultura sem ter provado o gosto da existência. Levo comigo a esperança de ser bem recebida por ti, meu pai, saudada com alegria por ti, minha mãe, esperada com ternura por ti, meu irmão; pois na hora da morte eu não os abandonei. Os corpos de meus pais, lavei-os e vesti-os com minhas próprias mãos, encomendei-os aos deuses, pratiquei sobre eles os ritos

funerários. E é por ter ousado fazer o mesmo com teu corpo em ruínas, meu irmão Polinices, que me dão a recompensa de te encontrar na morte.

Contudo, os cidadãos sensatos apoiam e dão razão ao meu comportamento. Sabem que se eu fosse a mãe de um filho e o visse morto, ou se meu marido morto estivesse apodrecendo ao sol, eu não enfrentaria a fúria da lei nem a incompreensão da maioria.

Qual norma insensata, alguns vão perguntar, que preside o meu comportamento? É que perdido um marido não faltaria outro para me dar outro filho. Mas com pai e mãe já nas sombras do sepulcro, a vinda de outro irmão não é mais possível.

Eis porque coloquei acima de tudo as honras que Polinices merecia. E, por um gesto de piedade me apontam como ímpia. Porque respeito os mortos dizem que sou sacrílega. Mas, breve, meu destino cumprido, eu saberei dos próprios deuses se errei eu, ou se erraram os meus juízes. Se o erro é deles, me falta imaginação para lhes desejar um fim pior do que o que me impuseram.

Coro: a mesma fúria, sempre, como um vento fatal, sopra em tua alma.

Creonte: Não demorará para que verifiques tuas dúvidas, quanto a mim, não duvido, não temo. (aos guardas) Levem-na. Já retardaram demais minha sentença.

Antígona: (...) Oh, pátria de meus pais, terra de Tebas. Aqui vou, com humildade, orgulhosa última filha da casa de teus reis. Se alguém perguntar quem foi Antígona, que respondam: foi aquela que morreu pouco antes de Tebas. (SÓFOCLES, 1996, 40-41)

Temos, aqui, os momentos finais da vida de Antígona. Suas últimas palavras, literalmente, trazem uma preocupação dupla, com a posteridade e com a sua cidade. Essa identificação com o coletivo se repetirá, depois, diversas vezes, temos o exemplo clássico de Camões que, na derradeira carta de sua vida, em seu leito de morte, registra como últimas palavras: E assim acabarei a vida, e verão todos, que fui tão afeiçoado à minha pátria, que não me contentei *de morrer nela, mas com ela*. Camões morre em junho de 1580, em agosto do mesmo ano, dois meses depois, a Espanha domina Portugal e tem início a união ibérica.

O trecho inteiro é muito revelador e seguiremos a comentá-lo junto com Lacan.

Já lhes ressaltai o aspecto implacável, sem temor e sem piedade, que se manifesta a todo instante em Antígona. Em certo momento, e certamente para deplorá-lo, o Coro a chama, no verso 875, de *autôgnotos*. É preciso fazê-lo repercutir junto, com o *gnothi seauton* do oráculo de Delfos- não se poderia negligenciar o sentido dessa espécie de inteiro conhecimento de si mesma que lhe atribuem. (LACAN, 2008:322)

Trata-se, outra vez, da atrocidade trágica, não somente das condições externas, mas da própria personalidade do protagonista trágico. Tudo ali é implacável, como Lacan aponta, ou seja, nada sacia, nada demove. Precisamente porque, como o próprio Lacan aponta, já está além. O que saciaria o desejo de Antígona? O ato já foi realizado, ela já honrou Polinices. O trágico é implacável, nos humilha, vem para “mostrar quem é que manda” e não, não somos nós. Não há negociação possível e, nesse sentido, ele se aproxima do Real, pois não há simbolização possível para a essência do trágico. É uma força imparável e, ao mesmo tempo, (eis uma *coniunctio oppositorum*) uma fixidez inamovível. A primeira lei de Newton rege o espírito do trágico em níveis absolutos.

O inteiro conhecimento, a inteireza do trágico é monstruosa e Lacan resgata o mais famoso conselho de Delfos. Uma das leituras para o *Gnothi Seauton* é de que devemos reconhecer nossa posição, em sentido mais lato, na família, na cidade, etc. Novamente a idéia de que Antígona ultrapassou. De algum modo, sim, ela fez o que o oráculo disse, mas também, e por isso mesmo, ultrapassou, colocou-se contra a lei por uma lei maior.

Lacan resgata, então, uma expressão do coro sobre a ambígua condição humana: *Pantóporos áporos*, o que sabe fazer muitas coisas e o que se vê encurralado, ao mesmo tempo, outra contradição, outra *coniunctio oppositorum*. Lacan o percebe quase como um espertalhão de comédias, ou seja, uma personagem bufa, um sabichão excessivamente confiante que fatalmente cairá no ridículo por causa de um fracasso inevitável. Temos aqui um aspecto tragicômico, que já aparece no próprio texto de Sófocles, na personagem do guarda do primeiro ato, por exemplo, o qual, tem de comunicar ao tirano Creonte que sua ordem foi desobedecida:

Guarda: Antes de lhe dizer o que foi feito, eu gostaria de lhe dizer que não fui eu que fiz, nem vi quem fez e acho que ninguém pode ser castigado pelo que não fez, nem viu.

(...)

Um de nós guardas devia vir aqui para contar a vossa majestade todos os detalhes do que aconteceu. Não houve nenhum voluntário, como vossa majestade pode imaginar, daí tiramos a sorte e coube o azar a este infeliz que vos fala. E aqui estou eu, que não queria vir, nem sou bem-vindo.

(...)

Para homens humildes como eu, chega um momento em que todo gesto é um gesto errado, o que faço agora? Falo? Fico calado? Saio correndo? Fico congelado?

(...)

Que qualquer um procure e ache esse tal culpado. Não eu. Pra mim tanto faz se o encontram ou não, minha cara nesse palácio ninguém vê mais. Os lugares onde moram os poderosos são insalubres demais para o homem do povo. Confesso que nada na vida me espantou mais até hoje, quanto eu conseguir sair daqui com vida! (sai o guarda)

Coro: Muitas são as coisas maravilhosas sobre a terra, mas nada é mais maravilhoso que o próprio homem... (SÓFOCLES, 1996: 14-18)

As reticências finais foram colocadas porque se segue um longo, solene e célebre monólogo do coro sobre a natureza humana. A saída do pobre guarda e a entrada hierática do coro são imediatas e o contraste não poderia ser maior. A mudança de tom é muito abrupta e muito acentuada, parece plausível se perceber, aqui, certas sementes do que se poderia entender como trágico e cômico em contato. Este pobre e recalitrante guarda, no confronto entre as potências representadas em Creonte e Antígona, oferece um contraponto muito evidente. Duas vontades titânicas estão em choque e, bem no meio, no lugar errado e na hora errada, estava esse medroso guarda. Ele não se importa com os motivos elevados por trás de nada nem ninguém ali, ele só quer sobreviver. Como diz um ditado popular, na luta entre dois elefantes quem perde é a grama, ou no confronto entre o rochedo e o mar, quem morre é o marisco. É assim que o guarda se vê, o contraste da

cena é tão brutal que a situação se torna tragicômica e a tradução de um humorista como Millor Fernandes ajuda a expressar isso.

Esta situação tragicômica, com uma mudança tão abrupta de tom, faz lembrar, por exemplo, uma cena de um filme contemporâneo, *Coringa* (*Joker*, EUA, 2019). Em certo momento, no apartamento do protagonista, Arthur, encontram-se ele e dois antigos colegas de trabalho, Randall, alto e gordo, e Gary, anão. (Fig. 13). Há, então, o assassinato violentíssimo de Randall (Fig. 14), as imagens são brutais. Resta, então, apenas um dos colegas, um anão, indefeso e paralisado de medo. Ele consegue reunir todas as suas forças e, depois de um grande susto (Fig.15), finalmente alcança a porta para sair. A frustração é total, porque ele é muito baixinho e não alcança a fechadura. Tendo que pedir a Arthur, o protagonista, para que lhe abra a porta (Fig. 16)



(Fig. 13)



(Fig 14)



(Fig. 15)



(Fig. 16)

Seria possível comparar obras como *Antígona* e *Coringa*? Dependendo do escopo de análise, sim. Pois acredito que estes dois momentos nestas obras apresentam aquilo que sentimos como o tragicômico. A mudança de tom é, em ambos os casos, muito abrupta e os contrastes muito fortes, a força da tensão de junção de opostos, *coniunctio oppositorum*. No caso de Sófocles temos a postura hierática de *Antígona* e a rigidez marmórea de *Creonte*, em total desacordo com a flexibilidade e o imediatismo do guarda. Que também é contrastado com o coro, solene e profundo. A própria linguagem de cada um, com seu léxico e seu ritmo, por exemplo, é muito díspar e testemunha suas diferentes visões de mundo. Se o guarda estivesse sozinho, ele poderia ser simplesmente vulgar. A presença solene do ambiente trágico à sua volta, confere a ele, também, uma posição distinta, o afeta. No caso da cena do filme, A tensão já vinha crescendo muito, porque os espectadores acompanhavam a deterioração das condições mentais do protagonista, por um lado, e as investigações da polícia contra ele, cada vez mais próximas, por outro. No meio disso, a portas fechadas, a conversa entre Arthur e Randall possui uma carga de violência que percebemos igualmente escalonando e que as palavras mal conseguem disfarçar. A violência explode abrupta e brutal. Todos ficam em choque, paralisados. Quando Gary consegue finalmente se mover, Arthur dá nele o susto de uma vida inteira, o que, claro, gera uma segunda explosão de surpresa, mas, dessa vez, é alarme falso, digamos. Com Freud, poderíamos pensar aqui que a enorme carga de energia psíquica mobilizada é subitamente dispensada, o que colabora para um alívio. Ao chegar na porta, porém, ele não alcança o trinco. É como uma, digamos assim, ‘piada de mau gosto’, ele fez um enorme esforço de coragem, sobreviveu a um grande perigo, mas acaba perdendo tudo por sua deficiência física. É uma cena quase cínica, ambígua demais, gera frustração, raiva, humilhação e, sim, risos. O próprio Arthur ri da situação. A reação das platéias nos cinemas foi igualmente ambígua, em alguns casos, gargalhadas abertas, em outros,

gargalhadas isoladas, em outros, estupefação, em muitos casos, risos seguidos de arrependimento. Eis, agindo, o tragicômico como efeito, a junção incômoda dos opostos, cuja tensão não se anula, não há homeostase. Retornaremos ao tragicômico nos capítulos seguintes.

Continuando com Lacan, ele resgata, em seguida, a interpretação dicotômica clássica entre o *kérigma*, a lei, de Creonte e a *Dike*, a ordem divina, presente em Antígona. Ele desenvolve o raciocínio de que a *Ate* da filha de Édipo não é *hamartia*, ou seja erro, erro próprio, por que ela não se situa nesse campo. Essa é, na verdade, a posição de Creonte, por sua obstinação orgulhosa: “A *Ate* que provém do Outro, do campo do Outro, não pertence a Creonte, em compensação é o lugar onde Antígona se situa.” (LACAN, 2008: 327)

Não se trata mais de leis, nomos, mas de uma certa legalidade, consequência das leis *ágraptas*- traduzido sempre por, não escritas, porque efetivamente quer dizer isto, dos deuses. Trata-se aqui da evocação do que é, com efeito da ordem da lei, mas que não está desenvolvido em nenhuma cadeia significativa, em nada. (Conf. LACAN. 2008: 328) A individualidade radical de seu irmão, ELE, a singularidade irrepitível que recebe o nome próprio Polinices. Para além da maldição de nascimento, a qual ele compartilha com Antígona, a qual é parte desse laço fraterno estruturante. Ele pode ter atraído os inimigos para dentro de Tebas, mas ele é o irmão, ainda. Existe uma integridade incorruptível, para além dos acidentes, uma substância, para usar uma linguagem aristotélica. A isto se pode chamar amor, “caráter indelével do que é, o significante que surge a detém como uma coisa fixa através de todo o fluxo de transformações possíveis.” O que recebe um nome uma vez, este gesto tão humanamente fundante, não pode simplesmente desaparecer da cadeia de significantes. O que recebe um nome torna-se, por virtude deste mesmo nome, indelével. Daí a necessidade dos ritos fúnebres apropriados. A dignidade radical, porque da raiz, substancial e inegociável de Polinices é o lugar onde se instala, na finda-linha, a solidez inamovível de Antígona. É a própria instauração do sujeito no simbólico, por meio do advento da linguagem:

Antígona representa por sua posição esse limite radical, que, para além de todos os conteúdos, de tudo o que Polinices pode fazer de bem e de mal, de tudo o que lhe pode ser infligido, mantém o valor de seu ser.

Esse valor é essencialmente de linguagem. Fora da linguagem, ela nem mesmo poderia ser concebida, e o ser daquele que viveu não poderia ser assim destacado de tudo o que ele veiculou como bem e como mal, como destino, como consequência para os outros, e como sentimentos para si mesmo. Essa pureza, essa separação do ser de todas as características do drama histórico que ele atravessou, é justamente esse limite, o ex-nihilo em torno do qual Antígona se mantém. Nada mais é do que o corte que a própria presença da linguagem instaura na vida do homem. (LACAN, 2008:330)

A humanidade de Polinices é fruto da linguagem e a percepção dessa humanidade por Antígona igualmente o é. Não há laço fraterno fora do simbólico, não há Polinices, nem Antígona, eles são os filhos do Édipo, da linguagem, do simbólico, eles são, inegavelmente os herdeiros do Édipo. A casa maldita dos labdácidas, sim, herdeiros de uma mancha, de uma maldição, ninguém escapa incólume do Édipo. Mas esta herança é o que lhes dá identidade, nela eles são, sem ela eles pura e simplesmente não seriam. A clivagem da linguagem, marca do Édipo, somente assim a possibilidade de um nome próprio, somente assim aquilo que os mortais denominam, com essa mesma linguagem: amor. O limite gera o humano e o dom do desejo permite discernir entre os limites verdadeiros e os falsos. A lei dos deuses e as leis de Creonte. E qual castigo prepara Creonte para Antígona? em suas próprias palavras:

Creonte: Ela será enviada para um lugar deserto, enterrada viva numa gruta de pedra, nas montanhas. Lá não lhe chegará um som de voz humana e poderá conversar em paz com seus mortos queridos. Receberá como alimento apenas a ração de trigo e vinho que os ritos fúnebres mandam dar aos mortos. É isso, para se manter viva terá que se alimentar com a comida dos mortos. (SÓFOCLES, 1996:36)

Não havia um, por assim dizer, código de processo penal, ou seja, não havia nada pré-estabelecido sobre como deveria ser a execução de Antígona, isso caiu no arbítrio de Creonte. Ele próprio engendra a forma de execução e a ironia que a inteligência dele aplica nisto, denota, difícil negar, um prazer perverso. Lembremos que era comum tumbas antigas serem seladas com uma grande pedra na entrada, em cavernas ou re-entrâncias

naturais, as oferendas feitas aos mortos eram, comumente, de alimentos, como o comprovam, ainda hoje, por exemplo, os costumes afro-brasileiros e mexicanos. Creonte, como ele mesmo diz, enterra Antígona viva, e por que? Por analogia com seu delito, qual seja, a fidelidade à lei dos mortos, à lei maior que Creonte. Uma outra versão do texto traz: “Lá, ela poderá invocar Hades, o único deus que venera... e talvez ele evite que ela morra... Só assim ela se convencerá de que é inútil querer prestar culto aos mortos!” Ele entrega Antígona à lei que ela mesma escolheu, segundo ele, tão teimosamente. Eis, então, Antígona em seu túmulo, Antígona, a morta-viva, porque entre-duas-mortes. O protótipo de heroína trágica da ética atroz do desejo em psicanálise.

O coro, porém, interpreta, conforme já havíamos sinalizado, de outra forma, diante disso, o que faz o coro? Ele explode em um dos mais célebres hinos ao amor da literatura grega:

Coro: Quantas vezes uma fúria excessiva é apenas a fraqueza apavorada. Mas é tão mortal quanto uma força verdadeira. A filha de Édipo veste traje de luto e se prepara para enfrentar a sua hora, enquanto ao longe se ouvem os cantos e os risos pela vitória que nunca é total, nunca é sem mácula. Mas o vinho de baco é irresistível depois de uma batalha prolongada. Ó deus do amor, tu que venceste sempre, mesmo quando as aparências diziam que estavas derrotado. Ao sol do deserto em desespero, nas minas de sal cego ou sedento, no mar tranquilo ou furioso, o homem ama, e por amor tantas vezes sucumbe. Mas nunca é do amor que parte a violência e sim dos que, incapazes de amar, odeiam. (SÓFOCLES, 1996: 37)

Antígona está tomada por um deus, está, no sentido etimológico, entusiasmada⁴³. Em termos junguianos, poderíamos pensar em possessão pelo arquétipo. O coro identifica esse deus como amor e percebe o quanto ele pode ser terrível para os mortais, como bem sabem os analistas. Por outro lado, *coniunctio oppositorum*, esse mesmo deus não realiza a violência e o coro se aproxima de uma concepção quase agostiniana de ódio e mal. Psicanaliticamente, é interessante perceber o reparo que o coro faz quando diz que a vitória nunca é total, nunca é sem mácula. Porque Lacan irá observar logo em seguida

⁴³ ἐν+ θεός+ οὐσία- Estar possuído pela essência de um deus.

sobre Antígona que ela, no momento final, possui uma queixa. Que queixa é essa? Uma lamentação, um lamento profundo e, mesmo, longo, de várias páginas ou vários minutos no palco. Diante do real, entrando em seu túmulo, ela se abre em lamentações:

Antígona: ... Sejam testemunhas de que, um dia, sem um amigo para chorar o seu destino e pela força de leis que desconheço, penetrei viva em uma tumba no coração da montanha, sepultura espantosa. Ai de mim, que não tenho lugar na vida e nem na morte, ai de mim, sem lar entre os vivos, estrangeira entre os mortos.

(...)

Antígona: Sem prantos, sem parentes, sem marido é impossível retardar o meu destino. Infeliz, não tornarei a ver o luminoso círculo do sol; em volta de mim, nenhuma lágrima, não sou acompanhada pelos soluços de ninguém. (SÓFOCLES, 1996: 41)

Antígona, a inabalável, solta o suspiro máximo e clássico da tragédia grega OHIMÉ, ai de mim! É parte da perversidade na punição de Creonte que a jovem filha de Jocasta, sua sobrinha, portanto, receba os preparos fúnebres ainda viva, para que não os tenha corretamente, uma vez morta. Antígona tudo fez para manter a sagrada ordem nos ritos fúnebres e, por isso mesmo, terá, em sua própria morte, esses mesmos ritos desordenados. E, contra essa desordem, imposta sobre ela mesma, ela nada poderá fazer. É como se houvesse círculos concêntricos de perversidade simbólica na sentença de Creonte.

É como se ela acordasse de um transe, desse deus que a tomou, essa atrocidade do desejo que a transformou em uma figura entre heróica e assustadora, essa “força de leis que desconheço”. Pois Antígona fraquejou, é isso? Quer dizer que ela maculou sua tão curta biografia de adolescente? Essa “fraqueza” diante da morte, faz lembrar um pouco de um contemporâneo de Lacan, Jean Paul Sartre. Em sua célebre peça “*entre quatro paredes*”, o filósofo apresenta um personagem brasileiro, carioca, Joseph Garcin. Três personagens estão mortos e presos no inferno, não há, ali, nenhum castigo físico, apenas são obrigados a conviver, donde o célebre “o inferno são os outros.” Frase, aliás, proferida pelo próprio Garcin. O que, porém, tem em comum o brasileiro e a grega? A morte. Um

tanto de suas vidas, sim, mas, sobretudo, suas mortes. Garcin era jornalista, no Rio de Janeiro⁴⁴, quando estoura um golpe militar. Cada pessoa precisa tomar uma decisão crucial. Garcin decide fugir. Durante a fuga, porém, ele é preso e condenado à morte. Na hora da execução ele dá mostras de pavor, gerando, inclusive, descontrole físico. Eis todo o seu inferno, terá ele sido um covarde?

G – Eu queria me manifestar. Eu... eu refleti maduramente... Será que minhas razões eram de fato razões?

I – Ah! Esse é que é o caso. Será que as razões eram de fato razões? Você raciocinava, não queria alistar-se levemente. Mas o medo, o ódio, todas essas sujeiras que a gente esconde, também são razões. Vamos! Procure! Pergunte a si mesmo!

G – Cale-se! Pensa que esperei seus conselhos? Eu andava na minha cela noite e dia, da porta à janela, da janela à porta. Eu era o espião de mim mesmo. Fui seguindo meu próprio rastro. Tenho a impressão que passei toda uma vida a me interrogar. Mas estava tudo consumado. Eu tomei o trem, quanto a isso não há dúvida, mas por quê? Por quê? Enfim, pensei: minha morte é que vai decidir. Se eu morrer limpo, terei provado que não sou covarde.

E – Como foi a sua morte, Garcin?

G – Foi mal... (Inês começa a rir). Ora, apenas uma fraqueza corporal. Não me envergonho. Mas o fato é que tudo ficou no ar, para sempre. (ENTRE QUATRO PAREDES, Ato I, cena V)

A personagem Inés (I) tem prazer em espicaçar Garcin e ele relembra seus últimos dias. Por mais que ele tente mentir para si mesmo, ele não pode negar que “tudo ficou no ar, para sempre”. Este tema, da morte como coroamento, ou perdição, de uma vida inteira, a morte como confirmação ou negação absoluta de uma vida, é um tema poderosíssimo na cultura ocidental. Lembremos do Ulisses de Dante, no canto XXVI do inferno, lançado aos tormentos por sua ousadia, sua Hybris, porque apenas admitia para si uma única morte possível, no mar.

⁴⁴ Garcin era um adúltero e cafajeste carioca dos anos 1950, como seria Garcin se fosse criado por Nelson Rodrigues, ao invés de Sartre?

"O frati", dissi "che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia

d'i nostri sensi ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo sanza gente.

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza".⁴⁵

Dante percebe Ulisses como orgulhoso, e ardiloso. Sim, sabemos, seu epíteto homérico era “o solerte Odisseu”. O que ele faz com o Cíclope, leva todos a admirá-lo, mas ele é aquele que cria o cavalo de Tróia. Ele engana utilizando falsamente o nome dos próprios deuses, não é apenas deslealdade e perjúrio, é blasfêmia. Por isso ele é colocado por Dante no círculo dos fraudulentos, ele mentia e enganava. Mais, ele é a epítome do conselheiro fraudulento, pois seu discurso levou todos os seus colegas marinheiros à morte. Estas belas palavras, portanto, são talvez como os discursos do satanás de John Milton, no *Paraíso Perdido*. Este mesmo discurso, do mesmo Ulisses, sobre quem disse Fernando Pessoa que “o mito é o nada que é tudo”, torna-se um dos mais célebres poemas em língua inglesa, o *Ulisses* de Lord Alfred Tennyson. A cena é um porto da pequena e pedregosa Ítaca, barcos com remos e velas prontas. Penélope está idosa, Telêmaco é um homem feito, de caráter rijo. Odisseu, idoso, está cansado de decidir sobre as disputas do plantador de azeitonas, cuja cerca foi quebrada pela cabra do vizinho. Aqui, de novo, a atrocidade do desejo, aquela força trágica, entre assustadora, obstinada e heróica o

⁴⁵ Oh, irmãos, eu disse, que por mil perigos
Seguiram em direção ao ocidente
Não queiram a estes poucos dias

Que ainda possuímos
Negar a experiência
Detrás do sol, de mundos novos.

Lembrem de sua origem
Não fostes feitos para viver como brutos
Mas para seguir virtude e conhecimento (Tradução própria)

entusiasmo, o deus o possui. Ele dá as costas a Penélope, Telêmaco e Ítaca, uma última vez e dirige aos marinheiros estas palavras imortais:

There lies the port; the vessel puffs her sail:
 There gloom the dark, broad seas. My mariners,
 Souls that have toil'd, and wrought, and thought with me--
 That ever with a frolic welcome took
 The thunder and the sunshine, and opposed
 Free hearts, free foreheads--you and I are old;
 Old age hath yet his honour and his toil;
 Death closes all: but something ere the end,
 Some work of noble note, may yet be done,
 Not unbecoming men that strove with Gods.
 The lights begin to twinkle from the rocks:
 The long day wanes: the slow moon climbs: the deep
 Moans round with many voices. Come, my friends,
 'T is not too late to seek a newer world.
 Push off, and sitting well in order smite
 The sounding furrows; for my purpose holds
 To sail beyond the sunset, and the baths
 Of all the western stars, until I die.
 It may be that the gulfs will wash us down:
 It may be we shall touch the Happy Isles,
 And see the great Achilles, whom we knew.
 Tho' much is taken, much abides; and tho'
 We are not now that strength which in old days

Moved earth and heaven, that which we are, we are;

One equal temper of heroic hearts,

Made weak by time and fate, but strong in will

To strive, to seek, to find, and not to yield.

(TENNYSON, disponível em

<https://www.poetryfoundation.org/poems/45392/ulysses>, acesso em 15/12/2020)⁴⁶

Quanta diferença e quanta semelhança com o Odisseu de Dante. Todos sabemos o que vai acontecer, também Odisseu, como Antígona; eles próprios sabiam. Tennyson não nos mostra a cena da morte, nem os pormenores da viagem. Temos um Odisseu romantizado, absolutamente inspirador, sem dúvidas, mas Lacan percebe, em Antígona, outra coisa, além disso. Dante também parte de um silêncio. Odisseu narra a si mesmo no só-depois, já no inferno. Um se coloca no absoluto depois, na eternidade, o outro, no antes, no porto. O momento em si, esse em que encontramos a filha de Édipo, esse que tanto atormenta o carioca Garcin, aquele que Lacan chama de a queixa de Antígona, esse

⁴⁶ Ali em frente o porto; a nave infla suas velas:
ali a penumbra do vasto escuro dos mares. Meus marinheiros,
almas no duro esforço, forjam, e fazem comigo —
sempre com festivas boas-vindas tomaremos
o trono e o sol, resistindo com
livres corações, sem desfaçatez —, somos velhos.
A velhice mantém suas honras e esforços;
a morte tudo conclui: mas há algo no fim,
por fazer ainda uma tarefa nobre pode haver,
nem só homens indecorosos em luta com deuses.
Começam a piscar as luzes frente às rochas:
apaga-se o largo dia, a lenta lua sobe: em volta
o fundo gemido das múltiplas vozes. Venham,
amigos, não é tarde para buscar um novo mundo.
Desatracai e, postos em ordem, batam
os sonoros encaixes; pois é meu intento
navegar além de onde o sol se põe, e se banham
os astros ocidentais, até a morte.
Talvez aqueles vorazes golfos nos devorem,
Talvez venhamos a alcançar as Ilhas da Fortuna
e vejamos o grande Aquiles, nosso conhecido.
Ainda que muito esteja perdido, muito nos resta;
e ainda que perdida a força dos velhos dias
que movia céus e terras; somos o que somos;
uma coragem única nos corações heróicos,
débeis pelo tempo e pelo destino, mas persistentes
em lutar, achar, buscar, jamais render. (tradução de Haroldo de Campos, disponível em:
<http://safraquebrada.blogspot.com/2006/06/ulysses-de-tennyson.html> acesso em 10/01/2021)

não vemos. Como entender esse vacilar? peçamos ajuda a outros dois grandes conhecedores da alma, Fernando Pessoa e Luis de Camões. A finda-linha foi vivida por muitos que desafiaram os mares nunca d'antes navegados, não tiveram, pois, medo? Não pensaram na vida que deixavam para trás com suas escolhas? Dos cerca de 180 marinheiros que partiram com Vasco da Gama, apenas 55 retornaram; Diogo Dias, na frota de Cabral, perdeu-se no cabo das tormentas e sua nau vagou à deriva por mais de um ano, tendo sido encontrada depois pelo próprio Cabral; a bordo, sete homens doentes e esqueléticos, um deles ficou tão feliz ao ver o resgate que morreu de alegria. Deixemos, pois, que falem um pouco os portugueses, sobre a finda-linha que enfrentaram:

O MOSTRENGO

O mostrengo que está no fim do mar

Na noite de breu ergueu-se a voar;

À roda da nau voou três vezes,

Voou três vezes a chiar,

E disse: «Quem é que ousou entrar

Nas minhas cavernas que não desvendo,

Meus tetos negros do fim do mundo?»

E o homem do leme disse, tremendo:

«El-Rei D. João Segundo!»

«De quem são as velas onde me roço?

De quem as quilhas que vejo e ouço?»

Disse o mostrengo, e rodou três vezes,

Três vezes rodou imundo e grosso,

«Quem vem poder o que só eu posso,

Que moro onde nunca ninguém me visse

E escorro os medos do mar sem fundo?»

E o homem do leme tremeu, e disse:

«El-Rei D. João Segundo!»

Três vezes do leme as mãos ergueu,
 Três vezes ao leme as repredeu,
 E disse no fim de tremer três vezes:
 «Aqui ao leme sou mais do que eu:
 Sou um Povo que quer o mar que é teu;
 E mais que o mostrengo, que me a alma teme
 E roda nas trevas do fim do mundo;
 Manda a vontade, que me ata ao leme,
 De El-Rei D. João Segundo!»

(PESSOA, disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/2387>, acesso em 10/01/2021)

90

«Qual vai dizendo: – «Ó filho, a quem eu tinha
 Só pera refrigério e doce amparo
 Desta cansada já velhice minha,
 Que em choro acabará, penoso e amaro,
 Porque me deixas, mísera e mesquinha?
 Porque de mi te vás, o filho caro,
 A fazer o funéreo encerramento
 Onde sejas de peixes mantimento?»

91

«Qual em cabelo: – «Ó doce e amado esposo,
 Sem quem não quis Amor que viver possa,
 Porque ide aventurar ao mar iroso
 Essa vida que é minha e não é vossa?
 Como, por um caminho duvidoso,
 Vos esquece a afeição tão doce nossa?
 Nosso amor, nosso vão contentamento,
 Quereis que com as velas leve o vento?»

Nós outros, sem a vista alevantarmos
 Nem a mãe, nem a esposa, neste estado,
 Por nos não magoarmos, ou mudarmos
 Do propósito firme começado,
 Determinei de assi nos embarcarmos,
 Sem o despedimento costumado,
 Que, posto que é de amor usança boa,
 A quem se aparta, ou fica, mais magoa.

(CAMÕES, disponível em <https://oslusiadas.org/iv/> acesso em 15/01/2021)

Tanto Fernando Pessoa quanto Luis de Camões mostram a mesma atividade, em momentos distintos, ambos percebem, porém, a “queixa de Antígona” e dela dão testemunho, ao final, ambos concordam com Sófocles e, os três, com Lacan e a ética do desejo. No primeiro trecho, Fernando Pessoa, em sua obra *Mensagem*, já no século XX, nos apresenta uma cena, como diríamos, *in media res*, ou seja, já estamos em pleno mar, entrando em uma caverna escura. Nosso personagem é um homem comum, um navegante sem nome, podendo ser qualquer Joaquim, Pero ou Manuel. Ele é o timoneiro, tudo muito simbólico, evidentemente e, assim como *os Lusíadas* trazem a figura do Gigante Adamastor, *Mensagem* nos apresenta o mostrengo. O ritmo e a métrica são impecáveis gerando uma musicalidade marcante. Como em outras obras de Fernando Pessoa, *Eros e Psique*, por exemplo, temos uma estrutura simbólica quase que de conto de fadas, a proibição de entrada, o gigante mau, as repetições muito ritmadas, etc.

Escutamos o diálogo entre o navegante e o mostrengo. A besta ameaçadora tenta intimidar o pobre timoneiro, e, eis o que enfatiza Pessoa, ela consegue. O navegante está sempre tremendo, não há uma única aparição dele no poema em que ele não esteja tremendo de medo. Intimida, sim, mas não demove. Eis a atrocidade, na finda-linha, desse desejo do Outro ‘El-Rei, Dom João II’. Agiste em conformidade com o desejo que te habita? Eis a grande pergunta, a pergunta trágica, fatal. Sim, o mostrengo, o túmulo aberto, intimidam, abalam, mas não demovem. Antígona, mesmo no extremo, fisicamente diante da própria cova aberta, mesmo diante do absurdo do real, na finda-linha ainda mais concretizada, Antígona não volta atrás, ela não retira o que fez, ela se lamenta de seu

destino, mas não se arrepende de seu ato. Em nenhum momento ela diz que deveria ter feito diferente com Polinices, em nenhum momento ela o amaldiçoa.

O timoneiro é furado pelo desejo do Outro que o impele, ele se esvazia para ser ultrapassado por algo maior. Ele se identifica com este algo maior, ao mesmo tempo, em que, paradoxalmente, sofre de suas limitações individuais. Ele, sem nome, mas imbuído de um Outro, proclama o desejo que o habita, pois ele também é capaz de verbalizar. Ele é capaz de simbolizar frente ao mau, isto o mantém de pé, isto é heroico.

Passemos, então, ao trecho do canto IV dos *Lusíadas*, de Luis de Camões. É o momento em que Vasco da Gama e sua tripulação estão, às margens do Tejo, embarcando para a grande viagem. Uma multidão, como um corifeu, ali está para o momento. Entre gritos e choro se via a histórica cena, e assim “a branca areia as lágrimas banhavam, Que em multidão com elas se igualavam”. Diferentes vozes, então, se apresentam, e, em turnos, tomam a palavra, que o poeta com arte lhes entrega. Na estrofe 90, fala a mãe, de um filho único, a qual sabe que o perderá; em seguida, uma esposa, que ficará só. (“Por te cruzarmos, quantas mães choraram... quantas noivas ficaram por casar?” perguntará Fernando Pessoa séculos depois.) Ao fim, na estrofe 93, fala o Gama, o comandante, e o que ele diz? Que os marinheiros não tinham coragem de olhar nos olhos das esposas e mães, que eles deviam embarcar logo, para não dar tempo a ninguém de desertar. O próprio Gama, naquele momento, confessa que estava “Cheio dentro de dúvida e receio”. Nessa finda-linha lusitana, como antes na grega, Antígona se queixa, mas não se demove. Esse espírito trágico presente nos nautas, é percebido pelo próprio Camões, que se utiliza de uma outra personagem para expressá-lo: o velho do Restelo. Trata-se de um dos trechos mais clássicos da língua portuguesa, em que um idoso, anônimo, irrompe a multidão, na praia do Restelo, onde a cena se desenrolava, e critica duramente tudo o que ali estava acontecendo. Os danos para o país e para as milhares de vidas, de tantas famílias, que seriam afetadas. Nas palavras finais de sua diatribe imortal, ele diz: “Nenhum cometimento alto e nefando/ Por fogo, ferro, água, calma e frio/ Deixa intentado a humana geração/Mísera sorte! Estranha condição!” Os nautas o escutam, o respeitam, reconhecem sentido no que ele diz, mas nem assim. Como o corifeu já havia constatado em Antígona: “A mesma fúria, sempre, como um vento fatal, sopra em tua alma.” Como Lacan aponta, o desejo é inexorável, atroz, isto atestam o corifeu e o velho do Restelo porque: “para Antígona, a vida só é abordável, só pode ser vivida e refletida a partir desse limite em que ela já perdeu a vida, em que ela está para além dela - mas de lá

ela pode vê-la, vive-la, sob a forma do que está perdido.” (LACAN, 2008: 331) Conforme observa o macróbio de Camões: “Já que prezas em tanta quantidade/ O desprezo da vida, que devia/ De ser sempre estimada, pois que já/ Temeu tanto perdê-la Quem a dá”, ou seja, ele aponta o contrassenso de que os navegantes buscam a morte com muita tenacidade. “Antígona é aquela que já escolheu sua visada em direção à morte”, diz Lacan, e mais esse caráter de morte se liga fundamentalmente ao desejo “Antígona leva até o limite a efetivação do que se pode chamar de desejo puro, o puro e simples desejo de morte como tal. Esse desejo, ela o encarna.”

A atrocidade do desejo, a finda-linha, a queixa de Antígona... o trágico não escuta os rogos de Ismênia, a irmã. Fiquem outra vez Penélope e Telêmaco em Ítaca, pedregosa. Cale-se na praia a voz chorosa da mãe, cesse tudo o que Creonte manda, que um mais poderoso se alevanta: o desejo. Uma única pergunta resta, e nela tudo: Agiste de acordo com o desejo que te habita? Sim. Mas Antígona se queixa, mas Ulisses morreu, mas Vasco da Gama tem receios, será que esse desejo vale toda essa pena?

Tudo vale a pena

Se a alma não é pequena.

Quem quer passar além do Bojador⁴⁷

Tem que passar além da dor.

Deus ao mar o perigo e o abismo deu,

Mas nele é que espelhou o céu.⁴⁸

⁴⁷ Localizado na costa do Saara, o cabo Bojador era conhecido como cabo do medo e marcava o fim do mundo conhecido. O português Gil de Eanes o atravessou em 1434 e entrou em “mares nunca d’antes navegados.”

⁴⁸ Fernando Pessoa, *Mar Português* in *Mensagem*, disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2405> acesso em 02/02/2021

CAPÍTULO V- Jung e o trágico: em torno de Jó

O entorno de Jó (o diabo, os amigos, a esposa, a lepra, Deus) é trágico? Mas e ele, e Jó? Dentre todos os livros da bíblia, o livro de Jó possui um apelo singular. A figura do justo sofredor é ali tão bem representada que se torna, verdadeiramente, um arquétipo para todo o ocidente. Alguns poderiam objetar que, quando se fala em justo sofredor para a tradição ocidental, obviamente, o nome em que pensamos primeiro é o de Jesus. Porém, é preciso lembrar que Cristo é o arquétipo do Salvador e tal é mais amplo do que aquele do justo sofredor pois, de certo modo, o engloba. Jesus Cristo se aproxima mais de uma *imago dei*, do arquétipo do self. Ele, portanto, está embebido de diversas outras características que não tem nenhuma relação com o justo sofredor, *strictu sensu*, o nascimento virginal e a criança divina, por exemplo.

O livro de Jó possui datação incerta, mas sua fixação em texto é muito posterior a sua origem, porque suas fontes são muito mais antigas. Histórias orais provenientes do folclore do povo hebreu e outras tantas oriundas sobretudo do Egito e da Mesopotâmia tem sido apresentadas. Dentre estas, destacam-se, no Egito, o *camponês bom de fala* ou *eloquente*, também chamado de protesto ou mesmo conto. O enredo é sobre um camponês que estava levando seus burricos e colheita de frutos e tem de atravessar um estreito entre as terras de um poderoso senhor e um rio. Neste momento um perverso capataz põe sobre o chão, no caminho, peças de tecido caríssimo. O camponês, obviamente, para seus animais de modo que não pisoteiem e estraguem os tecidos e começa a falar com o capataz para que os retire de seu caminho. Enquanto isso, um dos burricos come alguns feixes de cevada, nas terras limítrofes do poderoso senhor. Por este motivo, o capataz pune o camponês e retira-lhe todos os seus bens. O que vemos, então, é a saga deste pobre camponês, com sua família, em busca de justiça. A qual, por fim, depois de muitas peripécias e a intervenção do próprio faraó, ele acaba obtendo. Sabemos que esta narrativa gozou de prestígio e foi considerada um clássico já pelos próprios egípcios. O autor de Jó, que, apesar de anônimo, era certamente um hebreu ilustrado, muito possivelmente conhecia este papiro.

Uma segunda origem é a mesopotâmica, quase sempre lembrada pelo *poema do justo sofredor*. Uma obra de cunho religioso que apresenta um eu-lírico/narrador que estava se lamentando sobre seu estado atual de vida, pois, segundo ele, cumpria todos os preceitos dos deuses, mas, mesmo assim, recebeu severos castigos. Era um homem de

elevada posição que acaba sendo vítima de uma série de intrigas palacianas de seus inimigos e incorre na ira do rei. Ele acaba por perder todas as suas propriedades e mesmo toda a sua saúde, ficando muito perigosamente à beira da morte. Ao fim, o deus Marduk se apieda dele e lhe restitui a saúde e as posses.

Retrabalhadas pela criatividade do autor hebreu, estas fontes se juntaram em uma obra muito poderosa que conheceu sua versão mais canônica por volta do século X a.c. Houve adições e alterações, que se percebem na linguagem utilizada, com marcada influência aramaica e na divisão, comumente feita pelos estudiosos entre a parte em prosa e a parte poética. A parte em prosa aparenta ser mais antiga que a poética, por sua linguagem, forma e temas, como uma forte teologia da retribuição, por exemplo. Já a parte poética apresenta uma sofisticação de gêneros discursivos diferentes que poderiam ali ser encontrados. Em especial convém lembrar o debate de sábios, as discussões legais e jurídicas e as disputas entre poetas populares de Israel. Outro ponto muito importante para a imaginação ocidental no livro de Jó é a aparição do Shaitan e seu diálogo com D'us. O anjo acusador é considerado como uma espécie de cargo (um “promotor”, por assim dizer) e não exatamente um nome próprio, além disso, seus poderes e suas ações são claramente limitadas, pois ele é apenas um subordinado. Considerado como um dos livros sapienciais, como o Eclesiastes, com o qual também costuma ser comparado, a força cultural do livro de Jó tem sido imensa ao longo dos séculos, ao ponto de Victor Hugo exclamar, no século XIX: “O livro de Jó é, talvez, a maior obra prima do espírito humano.”

Northrop Frye, grande estudioso das questões literárias da Bíblia, percebeu, resumidamente, três fatores muito importantes em toda a narrativa bíblica:

- 1- Existe uma unidade narrativa maior, existe uma integralidade e um interesse na continuidade narrativa, no caso, sendo Frye cristão, ele pensava do Gênesis ao Apocalipse.
- 2- Existe, igualmente, ao longo de todos os livros, uma certa unidade simbólica, a figura do pastor, da montanha, do vinho, da serpente, do leão, etc
- 3- Existe uma estrutura narrativa básica que se repete com muita frequência, uma estrutura em forma de U: graça, queda e restauração. Ou seja, na ponta superior direita, está a graça; vem a queda e leva ao

ponto inferior máximo; depois a restauração eleva novamente ao ponto superior direito, um tanto mais à frente. (Adão/Noé/Abraão/Egito/Moisés/ Eretz(Juízes)/Filisteus/Davi-Salomão-Jerusalém-Templo/ Cativo Babilônia/ Ciro-Retorno-II templo/Perseguição de Antíoco da Síria/ Revolta dos Macabeus/ Invasão Romana) (conf. FRYE, 2004)

Dentro desta perspectiva também está o livro de Jó. E entre os intelectuais fortemente impactados por ele está Carl G. Jung. Foi precisamente o livro de Jó que Jung escolheu para fazer uma de suas mais importantes análises bíblicas e culturais: *Resposta a Jó*. Não há, dentro do cânone junguiano, nenhum estudo diretamente relacionado ao trágico, de modo que é preciso, como no caso do cômico, buscar em que momento ele poderia ter se aproximado desse ponto, nem sempre de maneira tão clara. Buscar por esses pontos é também o trabalho do comentador e do crítico, assim, parece plausível, verificar se haveria algo de uma percepção trágica Junguiana em sua resposta a Jó.

Primeiramente Jung mostra o D'us que ele acredita estar em Jó:

Um deus que reconhecia a cólera e o ciúme que o corroíam, o que lhe era doloroso. A percepção existia ao lado da falta de percepção, a bondade ao lado da crueldade e a força criadora ao lado da vontade destruidora. Tudo havia nesse deus e uma coisa não impedia a outra. (JUNG, 1988: 367)

Ou seja, era um deus como que indiferenciado psiquicamente, é quase como se estivesse em um estágio menos evoluído. Jung afirma que sua resposta a Jó é uma percepção pessoal, deixando inclusive que seu afeto se expresse, mas não se pode negar que se transformou em um de seus principais textos psico-teológicos. A partir dessa percepção ele tenta entender o conflito interno de Jó, pois se vê esmagado por forças além de seu poder e de sua compreensão, e se acredita inocente. O desejo do Ego, digamos Jó, é tentar argumentar, compreender, simbolizar, mas isto não é nem mesmo possível:

Das palavras de Jó se deduz claramente que ele, embora duvidando de que alguém possa ter razão contra Deus, só com dificuldade desiste da idéia de se confrontar com Deus no terreno do direito e da moral. Custa-lhe saber que o arbítrio divino torce o direito, pois mesmo crendo na justiça divina não quer ceder. Por outro lado, porém, vê-se obrigado a confessar que outro não é o que lhe causa injustiça e violência, senão o próprio Javé. Não pode deixar de reconhecer que se acha diante de um ser que não se preocupa com julgamentos morais nem com uma ética que lhe imponha obrigações. Talvez o que de mais elevado haja em Jó seja que ele, em face de uma dificuldade como esta, não se perturbe com a unidade de Deus, percebendo claramente que Deus se harmoniza tão perfeitamente consigo próprio, que Jó tem a certeza que de que encontrará em Deus um advogado e defensor contra o próprio Deus. (JUNG, 1988: 370)

A unidade divina, pilar fundamental da fé judaica, o *ehad*, *תְּחָא*, eis o que consegue manter também a unidade, a integridade psíquica de Jó. Aquilo que ocorre com ele pode ser genericamente pensado por nós em termos trágicos, ou seja, temos a queda de um homem admirável. Porém será sempre uma aproximação anacrônica, por razões óbvias. Primeiro a noção de tragédia é grega e não se pode simplesmente lança-la assim sobre um texto israelita, possivelmente mais velho do que as tragédias áticas, inclusive. Porém, o que nos interessa nestas linhas não é exatamente Jó, mas a leitura de Jung, para daí tentarmos observar certa percepção do trágico. Para Jung, a partir de um deus quase indiferenciado surge para Jó um grande desafio psíquico, juntar, de algum modo, a Justiça absoluta e a injustiça enorme da qual ele mesmo estava sendo vítima. A fé de Jó, precisa, nesse caso, realizar uma operação de junção de opostos, de *coniunctio oppositorum* e, segundo Jung, ela consegue.

Jung continua seu raciocínio e vê, na ambiguidade divina, uma quebra de pacto, pois “Não é um espetáculo edificante ver com que rapidez Javé abandona seu fiel servo ao espírito mau e com que despreocupação o deixa cair no abismo do sofrimento físico e moral.” (JUNG, *op cit*) Sim, a percepção que ele traz não é a da teologia mais ortodoxa, pelo contrário, sua interpretação vai se mostrando cada vez mais problemática com relação à moralidade e justiça divinas. Sobre a posição de Jó, ele apresenta o seguinte ponto: “Jó tem uma consciência aguda, decorrente de sua capacidade de auto-reflexão,” Jung afirma: “para poder subsistir, Jó precisa manter-se sempre consciente de sua

impotência em face do deus onipotente.” Para se tentar ler esta afirmação a partir do prisma do trágico parece ser útil imaginar Jó como uma instância da psique, o ego, que precisa sobreviver diante da mera presença descomunal de uma totalidade absoluta, a qual se poderia entender, nessa analogia, como Self. A consciência da impotência diante de uma onipotência, o Ego é uma concessão do Self, como Jó é uma concessão de Deus. A posição trágica é, pois, uma de desamparo completo e, nesses termos, de já-morto. No limite, uma posição assim, nos aproxima da ideia psicanalítica de entre-duas-mortes, de finda-linha. A diferença aqui é a de que Jó não tem diante de si, o representante da lei injusta, Creonte, a quem ele pode desafiar até o último momento, mas Deus. Antígona pode dividir simbolicamente Lei de Creonte/Lei do sangue, Jó, ao contrário, precisa realizar uma complicadíssima *coniunctio oppositorum*.

Outrora Jó fora ingênuo, chegando inclusive a sonhar com um bom deus ou um senhor benevolente e justo; pensara que uma aliança constituía uma questão de direito e que um dos parceiros do pacto pode insistir num direito seu; pensara que Deus era veraz e fiel, ou, pelo menos, justo, e que, como se pode deduzir do decálogo de algum modo, reconhecia certos valores éticos, ou se achava comprometido com sua própria concepção do direito. Mas com espanto viu que Javé não só não é um homem, como também, em certo sentido, é menos que um homem. (JUNG, 1988:384)

Sim, imensuravelmente acima e surpreendentemente, também abaixo, eis a junção dos opostos. Essa é a contradição trágica, aquilo que é ao mesmo tempo revoltante e invencível, como o patético Rei Lear, com o corpo de Cordélia nos braços: “Foi enforcada minha florzinha. Não! Não! Sem vida! Por que deve respirar um cavalo, um cão, um gato e tu, sopro algum? Jamais voltarás! Oh! Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca!” (REI LEAR, ATO V, cena III conf. SHAKESPEARE, 2012)⁴⁹ É a única vez na obra de Shakespeare em que isso acontece, temos um verso inteiro que é uma única palavra, “nunca”, repetida cinco vezes. Um evento imensuravelmente acima de nosso poder para transformá-lo e, ao mesmo tempo, e surpreendentemente, abaixo de nossa concepção de justiça e mérito.

⁴⁹ Tradução própria

Tal tensão mostra-se praticamente impossível de se suportar, como podemos perceber facilmente na terrível agonia de Jó.

Por quanto tempo ainda atormentareis minha alma e me esmagareis com palavras? Já dez vezes me haveis humilhado. Não tendes vergonha do que me fazeis? Se eu de fato pequei, fique meu pecado comigo. Se estais aqui para aumentar meu tormento e provar contra mim meu erro. Sabei que Deus perverteu minha causa, emaranhou-me em sua rede. Vede, eu grito denunciando violência, mas não sou respondido, eu grito com toda a força, mas não há justiça. Ele pôs cercas em minhas estradas e trevas em meus caminhos, ele me despojou de minha honra e removeu a coroa de minha cabeça. (Jó, 19: 2-9)

Jó diz isso para seus amigos e conselheiros. Na verdade, são acusadores e portam-se como inimigos. Ele pede para ser deixado em paz usando a própria autoridade divina. Jó lança um comovente lamento de injustiça, mas simultaneamente, dentro do texto, está dizendo aos seus perturbadores que tudo aquilo que lhe aconteceu foi obra de Deus, em outras palavras, que parassem de espicaçá-lo. Nesse debate sobre justiça e pena, é muito interessante observar que Jó traz uma das primeiras defesas de um dos princípios mais importantes do direito moderno, qual seja, o princípio de que a pena não passará da pessoa do apenado. Fique meu pecado comigo, ele diz, em oposição a uma outra tradição que lança a pena do condenado sobre sua família inteira e mesmo gerações ainda por nascer.

Como lutar contra uma tensão assim tão poderosa, literalmente, como suportar tantas contradições? Como pode Deus ser Justo, se ele, Jó, sofria tanto? Como pode ser Bom? E o pobre homem, ainda por cima, é completamente ignorante da frívola aposta que Deus fez com Satan, tendo por objeto o fiel servo Jó. É insuportável, não há saída, simplesmente não há saída. Assim como Antígona nada podia contra a força do desejo que a impelia, Jó é absolutamente impotente diante do poder que o esmaga. A consciência de ambos, tanto Jó quanto Antígona, se mantém, suas personalidades não são abolidas ou obliteradas. Pode parecer paradoxal, mas o livre arbítrio dos dois permanece, nada os impediria de escolher diferente, mas ambos sabem que não poderiam, que não conseguiriam, simplesmente. Era exatamente essa a aposta, se Deus tirasse o livre arbítrio

de Jó, não haveria mais objeto a se apostar, Jó poderia a qualquer momento ter feito como sua mulher lhe falou: “Amaldiçoa teu Deus e morre!” Ele não quis. Eis nesta vontade o mistério, o grão do trágico. “Sou ínfimo, que devo responder-Vos? Tapo minha boca com minha mão. O que eu disse, disse uma só vez e não direi duas, nem porei mais palavra.” (Jó, 40:4-5)

Sei que podes tudo e que nada te é impossível. Quem é este que esconde conselho sem saber? Falei sem saber sobre coisas que estão muito acima da minha compreensão. Ouve, agora, eu falarei, te interrogarei e tu me responderás. Eu tinha apenas ouvido falar de Ti, mas agora meus olhos te viram, por isso desprezo minha vida e me consolarei no pó e nas cinzas. (Jó, 42: 2-6)

O Temor de Deus, o *mysterium tremendum*, o numinoso, como dizia Rudolf Otto. Do meio da tempestade, Deus fala a Jó de dentro da tempestade. Obviamente este é um símbolo poderosíssimo e repleto de interpretações tanto rabínicas quanto cristãs. Para nossa discussão, observemos que, no auge da pressão, Jó pode apenas se entregar. Ele não estava sendo forçado, ele evidentemente poderia, se quisesse, ter dito outra coisa, mas, naquela situação era impossível para ele escolher qualquer outra coisa, por mais paradoxal que esta afirmação pareça. Esta é uma afirmação falada pelo espírito trágico.

Como Jung reage diante disso tudo? Ele chega à seguinte conclusão: “A vitória do inferior e oprimido é evidente: moralmente Jó se achava numa posição superior a Javé.” Eis um paradoxo tremendo, porém, Jung diz isso a partir do ponto de vista da justiça de um homem do século XX e nos preceitos do próprio Javé, antes estabelecidos nos cinco livros da Torá. “a fracassada tentativa de arruinar Jó provocou uma transformação em Deus.”

Não era mais possível anular sua (de Jó) superioridade. Isto deu origem a uma situação que exige meditação e reflexão (...) torna possível a resolução tomada por Javé no sentido de se tornar, ele próprio, criatura humana. Essa decisão tem consequências graves: Javé se coloca acima de seu estado

primitivo, na medida em que reconhece, indiretamente que o homem Jó é moralmente superior a ele e que, por conseguinte, também terá de ultrapassar o gênero humano. Se não tomasse tal decisão, estaria em flagrante contradição com sua própria onisciência. Javé deve tornar-se homem, porque fez injustiça ao homem. Como defensor que é da justiça, ele sabe que toda injustiça deve ser reparada e a sua sabedoria não desconhece que Ele também está submetido ao império da lei moral. Ele deve renovar-se porque foi superado pela própria criatura. (JUNG 1988:407)

Eis pois a conclusão de Jung, a injustiça que Deus cometeu contra Jó foi a razão para o mistério da encarnação de Cristo. Jesus vem para redimir, não os homens, mas o próprio Deus. Como já dito anteriormente, interessa para estas páginas mais a leitura de Jung do que o livro de Jó em si mesmo, por isso, é interessante observar o giro interpretativo que ocorre aqui. A interpretação que Jung dá só poderia, evidentemente, ser feita depois do advento do cristianismo e, claro, que ela seja feita por um ex-cristão protestante liberal do século XX, não parece aleatório. Jung chega a essa conclusão também por conta de sua vasta erudição e forte influência gnóstica, culminando em uma visão peculiar da divindade:

Tomando como premissas as afirmações de Jung, chegamos a três deduções implícitas ao pensamento junguiano: que Deus seria um ser em evolução, capaz de errar e aprender com seu erro; que seu auto-conhecimento se daria na medida em que ele se contemplasse na criatura e refletisse sobre sua conduta (a tomada de consciência da injustiça cometida contra Jó; e de que tal evolução se daria por meio do sofrimento humano (a paixão de Jesus) (ARANHA, 2012:145)

Sim, mas tudo isso se dá no campo sobretudo teológico, pois *resposta a Jó* é um ensaio de Jung com uma carga de interpretação psicológica relativamente menor do que *o símbolo da transformação na missa*, por exemplo. Uma vez apresentados esses pontos, a pergunta agora é como ler esse giro interpretativo de Jung ao livro de Jó, a partir do pensamento trágico?

Vimos o terrível conflito de opostos que torturava Jó, como estas forças antagônicas apresentam-se unificadas e isso gerava nele um enorme sofrimento. Até que se chega ao limite, em um ponto de morte, por assim dizer, e Jó finalmente compreende. De modo profundo, não de um ponto de vista meramente intelectual, mas com as vísceras. Não é espernear e interrogar a si e aos outros em busca de justificativas, mas dar-se por completamente derrotado e lançar-se por terra. Tapar a boca, deitar a face em terra, “desprezo minha vida e me consolarei no pó e na cinza.” Como Lacan falava do desejo de morte em Antígona, eis Jó em um momento assim, a sua finda-linha, o seu momento trágico.

Temos, porém, com Jung, algo a mais. A interpretação não acaba aí, Jung traz uma chave fundamental que ainda não havia aparecido: o cristianismo. As percepções da vida e interpretações que apareceram até aqui eram, fundamentalmente, pré-cristãs, seja com os gregos ou com os israelitas. Mesmo sendo um cristão herético, Jung traz a chave interpretativa do cristianismo quando ele conecta Jesus e Jó, e mais, promovendo Satan a causador, a motor primeiro de todo o plano que levaria à encarnação e morte de Cristo na cruz.

Tudo isso é um enorme giro hermenêutico não apenas na teologia ortodoxa, mas na concepção do trágico. Senão vejamos, o trágico comporta a idéia de um conflito de opostos, este conflito causa profundo sofrimento psíquico ao indivíduo, porque é insolúvel. A tensão insuportável chega a um limite e, então, o Ego de Jó simplesmente se entrega, em uma personificação do desejo de morte, como disse outrora Lacan.

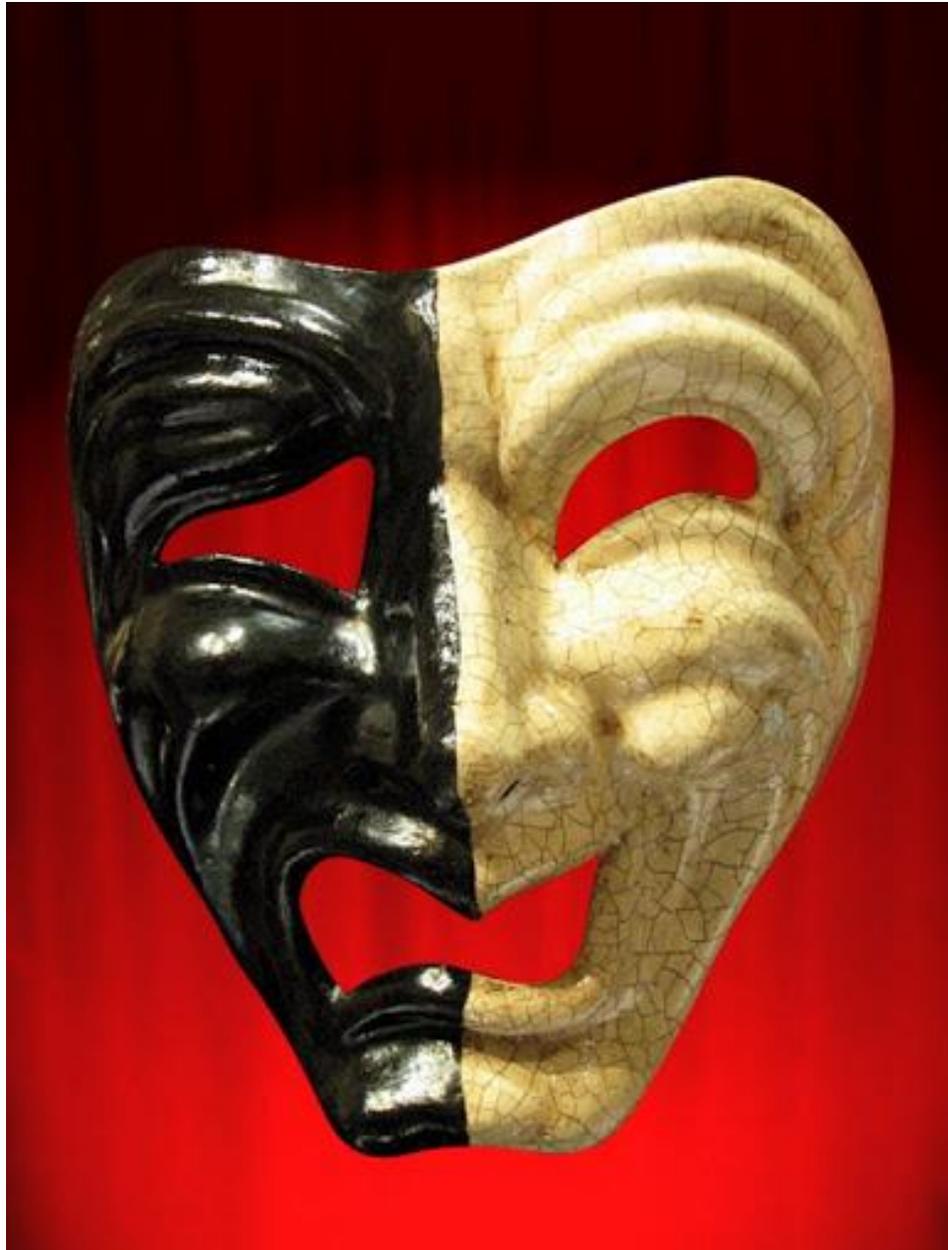
Ao contrário de Antígona, porém, a história de Jó termina com: “o senhor deu a Jó o dobro do que ele tinha antes... O senhor abençoou o fim de Jó mais do que o seu começo... Jó viveu 140 anos e viu os filhos de seus filhos, por quatro gerações. Então Jó morreu velho e saciado de dias.” (Jó, 40) Mantendo o mesmo fluxo de reflexão, como compreender o final feliz de Jó? Não há que se negar que a história de Jó é uma história de enorme dor, física, psíquica e mesmo sociais. Somos lançados diante do absurdo do sofrimento humano sobre a terra, sua aleatoriedade, sua crueldade, acompanhamos a atordoante queda de um homem admirável e inocente, e temos nossa confiança abalada até mesmo no mais absoluto dos pilares, nada menos que *Hashem*, o D’us de Israel. Porém, ao final, Jó é redimido.

Eis a grande diferença, a partir daí podemos traçar o ponto peculiar desta teoria da tragédia, sua faceta cristã, a redenção. Esta é a percepção que vejo como singularmente junguiana do espírito do trágico, a partir de Jó. De certo modo é como se todo o sofrimento, toda a injustiça feita por Javé, tudo se tornasse uma espécie de *felix culpa* ou, como aquela fala de Mefistófeles a Fausto, pela qual Jung tinha particular predileção e à qual citava amiúde: “Sou parte da energia/ Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria”. (GOETHE, 2002: 71)

É quase irônico que retiremos uma tal teoria do trágico de alguém tão orgulhosamente herético quanto Jung, pois um escritor seu contemporâneo, muito cioso de sua ortodoxia cristã, como J. R. R. Tolkien (2013) tinha exatamente a mesma visão. Sem saber, por caminhos diametralmente opostos, ele chegou ao mesmo lugar, tanto que deu a isso um nome, chamou de “eucatástrofe”, a “boa” catástrofe. O contrário, segundo Tolkien, seria a “discatástrofe”. Evidentemente tal divisão só pode ser compreendida à luz cristã da redenção, da graça e do *Evangelium* a boa notícia- que foi dada para anunciar a “boa catástrofe”. Apesar de tão diferentes, Jung e Tolkien perceberam algo semelhante na experiência do trágico, pois ambos teorizaram, defenderam e aplicaram uma cosmovisão ética a respeito do sofrimento humano e do sentido desse sofrimento.

Como nos versos de Goethe, essa visão junguiana do espírito trágico aponta para além de si mesma, diz bem mais do que pretende e, sobretudo, nos presenteia a beleza e a verdade... extraídas dos lábios do próprio demônio.

SEÇÃO III



O TRAGICÔMICO

CAPÍTULO VI- BUSCANDO UM TRAGICÔMICO EM FREUD

Após algumas considerações a respeito do chiste em Freud e do Trágico em Lacan, parece interessante pensar o que poderia constituir um tragicômico na psicanálise. Não em toda ela, obviamente, e claro que este ponto poderia ser abordado por prismas muito distintos, dada a vastidão do campo psicanalítico. Mas é um tema instigante e que, para ser abordado, pede alguma delimitação. Para isto, tentarei me concentrar em Freud e utilizar especialmente dois de seus ensaios: O inquietante (1919) e o Humor (1927).

Iniciemos com aquele que, dos dois, talvez seja o ensaio menos conhecido e discutido, o humor (*der humor*) e vamos tentar ponderar em que medida ele pode ser aproximado do que já falamos anteriormente. Existe um hiato de 22 anos entre *o chiste e sua relação com o inconsciente* (1905) e *o humor*, não obstante isto estas obras estão fortemente conectadas, apesar, claro, de que o pensamento de Freud já havia atravessado diferentes fases, ele já havia criado a segunda tópica e já havia sido fortemente impactado pela I grande guerra, por exemplo.

Freud reinicia lembrando que sua teoria anterior sobre o humor se relacionava a um ganho de prazer e que isto se dava por meio de um cálculo econômico no gasto da energia dos afetos. Ele lembra de dois casos em que o humor aparece. No primeiro, o indivíduo que faz o humor, o realiza sozinho. É como se todo o processo se desse na sua psique. Por meio da linguagem e da percepção, nós, como espectadores, até podemos ter alguma fruição do que se deu, mas certamente não será para nós a mesma coisa que foi para a psique que produziu o humor inicialmente, mas isso não quer dizer que não existem semelhanças.

O segundo caso trata da anedota, por assim dizer, e não do chiste, ou seja, apresenta-se uma narrativa em que existem, no mínimo dois indivíduos e em que, normalmente, nenhum dos dois está envolvido. Neste caso uma das pessoas estaria em um polo, aparentemente, mais ativo, contando uma história e a outra em um polo mais passivo, escutando. Quem conta já conhece, ou seja, não haveria a descarga oriunda da surpresa ou do desarmamento súbito da tensão. Mas sempre haverá algum prazer.

Seja dirigida para um outro real externo ou para um interno as emoções que se teriam ou que se está preparando para acompanhar o outro na história que este está

contando não são concretizadas e a energia se dissipa e retorna ao aparelho psíquico em posição de repouso, gerando prazer.

Freud tenta compreender o que ele chama de postura humorística, ou seja, ele toma o que ocorre no ‘ouvinte’ como um mero eco, uma espécie de espelho do que se deu na psique de quem contou e apresenta um dado importantíssimo para entendermos o humor, como diferente do chiste e do cômico. Ele percebe algo de fortemente afirmativo no humor e atribui isso ao narcisismo:

O traço grandioso está claramente no triunfo do narcisismo, na vitoriosa afirmação da invulnerabilidade do Eu. Este se recusa a deixar-se afligir pelos ensejos vindos da realidade, a ser obrigado a sofrer; insiste em que os traumas do mundo externo não podem tocá-lo, mostra inclusive, que lhe são apenas oportunidades para a obtenção de prazer. (FREUD, 2014: 324)

Ou seja, há, no humor, sempre uma posição que é de algum modo superior, de fonte narcísica, sim, mas fantasiosa, obviamente, porque o Eu é tudo menos invulnerável, especialmente em certas condições fortemente adversas, não raro diante de perigo de morte real. Freud considera esta uma atitude rebelde com relação às exigências da situação real e uma afirmação do princípio do prazer. Estas duas características seriam o contrário da saúde psíquica e poderiam ser interpretadas como sintomas de neurose e, até, de psicose, mas a referida saúde não é afetada, por que?

Retorna aqui o que Freud havia apontado anteriormente: ‘a posição do humorista’. O que talvez não tenha ficado claro é que esta dita posição seria, em um nível inconsciente, como a de um adulto diante de uma criança, ou seja o humorista se colocaria, em sua fantasia inconsciente, nessa posição de adulto. Freud reconhece valor nesta construção, mas ela não o satisfaz e ele volta sua atenção para um tipo muito particular e muito intrigante de humor, o autodepreciativo.

Poderia alguém, ele pergunta, reduzir a si mesmo a uma posição de criança enquanto ele próprio se coloca como adulto diante dessa referida criança? É como se, dentro de si mesmo, o indivíduo se diminuísse, para se aumentar. Isto é paradoxal, mesmo esdrúxulo e, evidentemente, estamos falando de como que uma cisão na mente, tais coisas

só poderiam se dar em um nível inconsciente, para o qual não existem contrários ou paradoxos.

Para continuar sua argumentação, Freud traz a instância do Super-eu, ele a reconhece como herdeiro do Édipo e que ela se abriga no interior do Eu e pode tanto se identificar com ele, quanto, no extremo, cindir-se.

A chamada posição do humorista comportaria então o que? Uma mudança de ênfase ou uma grande mudança, uma grande transferência de energia psíquica do Eu, onde ela estaria alojada para garantir o princípio de realidade, para o Super-eu. De alguma maneira o Eu se torna menos Eu para que o Super-eu possa tomar o comando, por assim, dizer, crescer, em diferentes sentidos, até que se torne como o pai diante da criança.

Freud então levanta uma dúvida, digamos, quase que metodológica, o que é interessante se lembrarmos que se trata de um ensaio e das características deste gênero conforme já anteriormente comentamos. Essa transferência de energia psíquica entre as instâncias se dá, nesta hipótese, de modo quase brutal, ou seja, um tal reinvestimento libidinal parece excessivo e repentino demais.

Freud reconhece que esta formulação, sobre a existência de um tal fenômeno, pode parecer muito conveniente para ser usada justamente agora, mas não se trata disso e ele já utilizara desta noção em outros pontos de metapsicologia. Ele aproveita o assunto para fazer uma observação de grande importância para a psicodinâmica, que a compreensão dos processos psíquicos não pode prescindir de uma análise cuidadosa da economia energética, ou seja a preservação e/ou alternância entre posições estáticas e dinâmicas.

Ele lembra que a paixão é um investimento excessivo em um objeto anteriormente normal, a ponto de praticamente esvaziar o Eu. A paranóia, por outro lado, não se caracterizaria exatamente pela mera existência das ideias persecutórias, estas já estavam presentes desde há muito. O fator determinante é o excessivo investimento que uma dessas ideias recebe, por conta de um determinado gatilho. O alívio viria, então, não da dissuasão do delírio paranóico, mas simplesmente de seu desinvestimento.

Partindo então desse excesso repentino de investimento libidinal sobre o Super-eu, Freud começa a apresentar a idéia central do ensaio, lembrando que antes ele apresentou o chiste como a contribuição do inconsciente para o cômico, do mesmo modo, “O humor seria a contribuição ao cômico por intermédio do Super-eu.” (FREUD,

2014:329) O humor seria igualmente formado por uma parcela do inconsciente, nesse caso, do Super-eu.

O Super-eu, que se costuma ver como severo, neste momento fornece alívio para o Eu e, mesmo, gera algum prazer. É um prazer pequeno, Freud reconhece, mas é porque, de algum modo, por esta relação que o Super-eu possui com o princípio de prazer, e também porque em algum nível ele estaria aqui operando no nível da fantasia, ao menosprezar a realidade, este prazer tem um valor de uma isca, se podemos dizer assim. O principal é a mensagem que ele traz: “Vejam, isso é o mundo que parece tão perigoso. É uma brincadeira de crianças, é bom para um gracejo” (FREUD, 2014:329-330)

Freud reconhece que essa possível atitude de proteção e cuidado do Supereu com relação ao Eu estaria de acordo com sua procedência parental e que se, de fato, ele for capaz de um gesto assim, então sabemos bem pouco sobre ele. Chama, também, a atenção para o fato de que essa posição humorística não pode ser assumida por todos, e não apenas que nem todos conseguem produzir esse humor, mas que alguns nem conseguem ter prazer com ele se lhes for oferecido.

O segundo ensaio Freudiano que pode ser utilizado para se pensar o tragicômico pode ser, talvez, *O inquietante*, de 1919. Freud inicia seu ensaio aproximando seu tema do terrível, da angústia e do horror, ele tende a ver um núcleo comum. “Gostaríamos de saber que núcleo comum é esse que talvez nos permita distinguir um “*unheimliche*” no interior do que é angustiante.” (FREUD 2010:330). Ele, então, vai fazer dois caminhos, a partir da experiência dos indivíduos e a partir da linguística, mas alerta: ‘Os dois caminhos levam ao mesmo resultado: o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar.’ (FREUD: 2010:331)

Freud retoma a opinião de outro estudioso, E. Jentsch, para quem o “*unheimliche*” era o novo, o desconhecido, o não-familiar. Isto, porém, não é suficiente e, nos dicionários de outras línguas há uma série de indicações, de termos para este fenômeno, cada qual com histórias interessantes. Freud, porém, não se detém nelas e prefere adentrar as nuances da língua alemã. Encontra, assim, duas fortes tendências dentro da palavra *Heim*, uma ligada a casa, família, por extensão conforto e segurança (que se aproxima de *home*, em inglês) e outra ligada àquilo que é escondido, oculto, como *Geheimnis* (segredo). Assim, o prefixo de negação *un* aplicado ao adjetivo pode gerar aquilo que é desconfortável, inseguro e, ao mesmo tempo revelado, emergido. Porém isso não é tudo,

pois o uso, mesmo o mais castiço, do idioma também aponta “*heim*” como algo a temer, porque estranho, inseguro, desconfortável. Ou seja, *Heim* se toca com *Unheim* em certo ponto da evolução semântica da língua alemã. ‘Portanto, *heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com seu oposto. *Unheimlich* é uma espécie de *heimlich*.’ (FREUD, 2010:340)

Sobre as situações, pessoas, lugares ou coisas que podem despertar a sensação de *unheimliche*, Freud recorre à literatura, mais especificamente ao conto “o homem da Areia” de E. T. A. Hoffmann. Em resumo, trata-se da história de um jovem, Nathanael, que, quando criança, escutou de sua babá uma história sobre um tal homem de areia. Segundo ela, este homem lançava areia nos olhos das crianças desobedientes e estes saíam de suas órbitas. O tal homem, então, dava os olhos como alimento para seus filhos/filhotes na lua. O menino ficou muito impressionado e, posteriormente, associou o Homem da Areia ao sr Coppelius, um advogado mau encarado que era amigo do pai de Nathanael e frequentava a casa. Uma noite, o menino observa o que aparenta ser um experimento alquímico em sua casa, do qual participavam seu pai e Coppelius. Descoberta, a criança entra em pânico e acredita que irá ter seus olhos retirados pelo Homem da areia, mas é salva por seu pai. Posteriormente, o pai morre em um acidente neste laboratório e Coppelius desaparece.

Anos depois, já como estudante na Itália, Nathanael encontra um vendedor de barômetros, cuja figura o deixa nitidamente transtornado. Ele escreve uma carta a um amigo, relatando o ocorrido e, ao tentar entender sua situação, lembra da história de sua infância. Este amigo era também irmão de uma moça, Clara, com quem Nathanael estava se envolvendo amorosamente. O jovem protagonista é tomado por uma idéia fixa e isso quase leva ao rompimento de sua relação com o amigo e com Clara. Ao retornar à Itália para seus estudos, ele re-encontra o vendedor que lhe causara a impressão e lhe pareceu escutar o anúncio das mercadorias como “olhos, belos olhos!”. Depois de forte comoção ele percebeu que se tratavam de lunetas e binóculos. A confusão é muito compreensível também por questões linguísticas, pela quase homofonia destas palavras em italiano, por ser o protagonista estrangeiro e por estar em lugar aberto com muito ruído. Recuperado, o rapaz comprou uma luneta do vendedor.

Ao chegar em casa e usar o aparelho, ele observou repetidas vezes uma moça na janela próxima. Tratava-se de Olimpia, filha de um de seus professores na universidade.

Ficou fascinado por ela, apesar de estranhar sua imobilidade. Chegou a ir a um baile e dançar, repetidas vezes, com ela; visitou-a; leu-lhe poemas, até que, um dia, escutou uma discussão entre o professor e o vendedor. Descobriu de uma só vez que o vendedor era, de fato, Coppelius e que Olimpia era um autômato, uma espécie de proto-robô. Fora de si, ele tenta matar o professor e é internado em uma casa de repouso.

Passa o tempo, Nathanael se recupera e volta para sua antiga cidade, tentando refazer a vida ao lado de Clara. Um dia, enquanto o casal passeava, decidem subir a torre do relógio na praça central para admirar a paisagem. Ao chegar ao topo, o rapaz retira a luneta para observação e vê, não Clara, mas Olimpia, através da lente. Sua loucura retorna e ele tenta atirar Clara para baixo. Ela é salva pelo irmão. Coppelius aparece na multidão que a esta altura havia se formado. Nathanael cai e morre.

Freud traz como observação uma incoerência entre este conto e a teoria de Jentsch. O alvo principal da história, quando se fala em *unheimliche* seria, é possível se interpretar, o próprio homem da areia, sua existência e identidade. Entretanto Hoffman é claro quanto a isso. Freud, então, observa que o medo de perder ou ferir os olhos é comum em muitos adultos e se trata de um substituto para o medo, este sim mais originário, da castração. A cegueira de Édipo se encontra nesta lógica e para completar questiona:

Por que esse medo é aí colocado em relação íntima com a morte do pai? Por que o homem da areia sempre surge para perturbar o amor? Ele separa o infeliz estudante de sua noiva, e de seu melhor amigo, que é irmão dela; ele destrói seu segundo objeto de amor, a bela boneca Olimpia, e leva o próprio estudante ao suicídio quando é iminente sua feliz união com clara, após tê-la reconquistado. (FREUD, 2010: 347-348)

Freud observa ainda que as figuras do advogado Coppelius e do pai seriam, na verdade, a mesma imago paterna, cindida entre pai mal, castrador, que quer cegar o filho, e pai bom, protetor. O professor e o ótico seriam, igualmente, reedições dessas mesmas figuras, enquanto a boneca Olimpia, uma projeção do próprio Nathaniel, daí o amor narcísico que este devota ao autômato. Conclui que o menino fixado ao pai pelo complexo de castração, mostra-se incapaz de amar a mulher. Sobre um ponto do conto que se ligaria talvez melhor à teoria de Jentsch, qual seja o autômato Olimpia. Freud comenta

brevemente a respeito da fantasia infantil de que as bonecas ganhem vida e observa que isto não é exatamente um medo, é bem mais como um desejo da criança.

Ele entra, em seguida, em outro tema recorrente no *unheimlich*, o duplo, dizendo que tal possivelmente foi, no início da vida psíquica algo benéfico, mesmo das civilizações. A ideia de alma imortal, por exemplo, seria um duplo dessa espécie e ligava-se, possivelmente, a algum grau de narcisismo inicial. Além disso, a percepção do super-eu como oriundo e apartado, diferente do eu. De um tempo em que as fronteiras do eu ainda estavam sendo criadas, este duplo surge como *unheimlich* por conta da regressão; a qual possui ainda a capacidade de gerar o mesmo sentimento com o uso da repetição. Quando certos eventos, informações ou lugares se repetem de modo aparentemente incontrolável se assemelham à compulsão de repetição presente já nos impulsos instintuais do bebê.

Por outro lado, o *Unheimlich* que se percebe em certos eventos como pressentimentos ou maldições ou mesmo mau-olhado, inveja lançada e feitiços que tais seriam oriundos de um narcisismo muito primitivo na psique, de um momento em que a criança teria um pensamento mágico, uma crença de onipotência não diferenciando seus desejos e palavras da realidade efetiva. Este “animismo” como o chama Freud, não deixa de ser “restos de atividade psíquica.” (FREUD, 2010:360) E é então que ele sintetiza seu argumento da seguinte maneira:

Primeiro, se a teoria psicanalítica está correta ao dizer que todo afeto de um impulso emocional, não importando sua espécie, é transformado em angústia pela repressão, tem de haver um grupo, entre os casos angustiantes, em que se pode mostrar que o elemento angustiante é algo reprimido que retorna. Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante (*das unheimliche*), e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto. Segundo, se tal for realmente a natureza secreta do inquietante, compreendemos que o uso da linguagem faça o *heimlich* converter-se no seu oposto, o *unheimlich*, pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo de repressão alheou-se dela. O vínculo com a repressão também nos esclarece agora a definição de Schelling, segundo a qual o inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu. (FREUD, 2010:360)

Para desenvolver ainda mais este ponto, há o caso da relação que mantemos com a morte e com as fantasias boas ou terríveis de seu retorno. De como isto se relaciona também com um tipo de elemento regressivo já apresentado que estaria presente no narcisismo mais inicial de cariz falsamente onipotente. De que este inquietante traz o “velho sentido de que o morto se tornou inimigo do que sobrevive e pretende levá-lo consigo para partilhar sua nova existência”. (FREUD, 2010:362) Desta percepção de Freud, faz prova, mais de 90 anos depois, o testemunho do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, ao comentar que, para o povo Krahó, de Tocantins, existe uma guerra entre mortos e vivos, porque os falecidos tem raiva dos que ficaram. Por isso os vivos precisam estar, o tempo inteiro, se protegendo contra os mortos. A morte é entendida como uma grande traição. Quando alguém morre está traindo o exército dos vivos para se aliar ao exército dos mortos. Os mortos são tidos como a imagem invertida dos vivos, o que é bom se torna mal, o dentro se torna fora, etc. Esse absolutamente outro- o morto- é imprescindível para a constituição da idéia de pessoa para os Krahó viventes, (conf. CASTRO, 1986)

Freud lembra, ainda, que o inquietante se apresenta quando fantasia e realidade se misturam, quando, por exemplo, o símbolo e aquilo que é simbolizado se confundem, de modo que o símbolo passa a ocupar magicamente o lugar do simbolizado. Este é o procedimento típico da feitiçaria, por exemplo, e estaria baseado igualmente no narcisismo primário e na onipotência do pensamento infantil; em resumo, todo *unheimlich* foi *heimlich* e “o prefixo *un*, nessa palavra, é a marca da repressão.”

Freud percebe, em seguida, que os casos de inquietante que ele recolheu e explicou podem apresentar um problema que merece atenção. Coisas idênticas são *unheimlich* em um contexto e não o são em outro. A mão cortada não causa estranhamento no caso da antiga história egípcia de Rapsinintos ou o desejo imediatamente atendido igualmente não faz esse efeito no célebre conto dos irmãos Grimm do fazendeiro, sua mulher e a salsicha.

É então que Freud percebe que isso acontece com os exemplos que ele retira da literatura, assim, ele faz a diferença entre o *unheimlich* que se sente na vida real e aquele que sentimos no contato com uma obra literária. Na vida real a solução antes apresentada está correta, ou seja, o *unheimlich* advém quando algum conteúdo, ou seja, algo já

conhecido e presente na psique, é reprimido, essa repressão gera angústia e quando se ameaça desvelar o que foi ocultado temos este sentimento: “o inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis reprimidos são novamente ativados, ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas.” (FREUD, 2010:371)

Já na literatura, podemos encontrar essas características, mas não somente, pois Freud observa o caráter mais livre da criação narrativa. Ora, o limite entre realidade e fantasia, fundamental para o *unheimlich*, fica completamente borrado quando se lê Tolkien, por exemplo, ou o diabo pode inclusive ser cômico em uma obra como *o auto da compadecida*. “É que na literatura não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida.” (FREUD, 2010:372) Um elemento fundamental será sempre o tipo de ambientação criada pelo autor, ou seja, em que espécie de universo as personagens estarão agindo, dentro de quais leis, de qual lógica? Isso muda tudo e faz parte, obviamente, do pacto firmado tacitamente entre autor e leitor. Quando estamos lendo *Vidas Secas* ou *Memórias do Cárcere* existe um pacto prévio e silencioso assinado entre Graciliano Ramos e nós. A realidade objetiva será representada da maneira mais fidedigna possível. Já quando lemos *Cem anos de Solidão* aceitamos que uma mulher seja assunta aos céus ou que Macondo inteira fique debaixo de chuva por quatro anos, onze meses e dois dias. A obra irá, pois, obedecer a sua regra interna e o leitor deve exercer a famosa “suspensão voluntária da descrença” (*willing suspension of disbelief*) na formulação de Samuel Taylor Coleridge. Este é o pacto ficcional e, mesmo sem fazer uma citação direta, é a ele que Freud está aludindo.

Além disso, ele também lembra que outras características da técnica literária podem interferir e mesmo anular, ou criar, o inquietante. No caso da mão cortada na história de Rapsinintos, se percebe o uso do deslocamento do foco narrativo porque somos colocados no lugar do ladrão que engendra o artifício, não da princesa que cai vítima dele. Ela pode ter sentido o inquietante, o ladrão, por motivos óbvios, não. Mesmo a pragmática pode interferir nesse processo. No caso dos contos de fadas, por exemplo, como o público alvo são crianças pequenas, existe uma tendência a que se retirem os elementos angustiantes e perturbadores. É sabido o quanto essas histórias estavam repletas de tais características e foram, ao longo dos anos, sendo cada vez mais suavizadas, por editores, autores e contadores.

Cabe neste momento perguntar como se poderia aplicar estes dois ensaios de Freud à ideia de tragicômico. Seria interessante começar lembrando que no trágico é muito importante a identificação do espectador com o herói e que o cômico seria o contrário disso, ou seja, necessita de um certo afastamento. Ora, o humor para Freud é tragicômico porque permite exatamente as duas coisas, ele parte da proximidade para alcançar um afastamento. Ou seja, por meio do senso de realidade existe um grande sofrimento que ameaça o Ego. O súbito e brutal desinvestimento egóico em favor do Superego vai gerar o distanciamento necessário, exatamente porque a conexão com a realidade estava dolorosa demais. Este processo se relaciona com um certo narcisismo primário onipotente e com a fantasia. Neste sentido, o humor, na concepção única que Freud lhe dá, é, na verdade, o tragicômico.

E se pensarmos no trágico a partir da perspectiva da atrocidade do desejo e da finda-linha? Primeiramente quando se está no nível em que o humor pode acontecer se está, claramente, em uma posição limite. Essa posição limite é, como já discutimos, característica do trágico, não do cômico. Isso é, pois, mais um argumento para aproximarmos o humor, na leitura de Freud, do tragicômico. O trágico se materializa quando o limite é cruzado, quando a ate, a atrocidade, impele o sujeito a agir. O trágico, assim, se dá depois do limite, o cômico, antes do limite, o tragicômico é filho do próprio limite.

O Humor é o tragicômico, porque ele é uma alternativa à queixa de Antígona. Na finda-linha, quando a possessão pelos deuses íferos permite que se possa ver o que ficou do outro lado da fronteira do desejo, não sem fantasia, evidentemente, o humor fornece uma possibilidade menos penosa e, como Freud muito bem conectou o humor ao narcisismo, menos humilhante para o sujeito.

A queixa de Antígona é essencialmente participante do espírito do trágico e causa grande sofrimento, podemos, inclusive, pensar em termos de luto. No caso específico da filha de Édipo, como ela era muito jovem, existe muito uma certa fantasia sobre a vida que ela poderia ter e não terá. No caso de outros heróis trágicos, os quais estavam deixando vidas já vividas, famílias já constituídas, aí poderíamos pensar em luto, mais propriamente.

O Humor, então, conforme o próprio Freud afirma, protege o ego. Não apenas da realidade, como já dito anteriormente, mas também dessa dor. O Humor diria para

Antígona que ela não precisa sofrer ainda mais, não é uma revolta contra as coisas, é uma aceitação. Sim, a queixa também é, porque no fim, como sabemos, ela é inútil, mas ela é martirizante é excruciante e, repetimos, inócua. Se não pode melhorar, ao menos não piore, poderíamos dizer. Pode advir dessa queixa algum prazer? Sim, certamente, mas seria uma espécie de ganho secundário, no qual se teria não a elevação do humor, vinda do narcisismo, mas um tipo de comiseração, como se quisesse receber de si mesmo, piedade, conforto e colo. Entre o humor e a queixa existe a diferença entre a covardia, tormento de Garcin, e o desdém, como São Lourenço, mártir, de quem se diz que, ao ser queimado vivo pelos romanos teria falado: “Queimem o outro lado, este já está bem passado.” Freud diz que o humor é a contribuição do superego ao cômico e nós podemos argumentar que o humor é uma elaboração do trágico, é uma maneira de entrada do cômico dentro do trágico, mais protetivo, menos dilacerante, tragicômico.

O tragicômico é um gênero híbrido, de fronteira. É ali que ele se situa, a partir dela ele pode surgir. Por outro lado, por estar na fronteira ele está em lugar nenhum e isso é percebido como muito incômodo, assim, uma outra possibilidade de leitura do tragicômico pode ser por meio do *unheimlich*, mas em que sentido se pode entender essa relação?

Pensamos com Freud este *unheimlich* como um afeto ou sensação, cuja existência é censurada, reprimida e se torna um conteúdo inconsciente, porém latente e perceptível por meio da angústia que se apresenta quando dele nos aproximamos. Igualmente, um conteúdo assim, mas muito primitivo e ligado a um estágio muito anterior do desenvolvimento do Ego. Este se desenvolveu como foi possível, mas como não existe defesa perfeita, algo permanece, como se houvesse sempre uma ameaça de regressão. A possibilidade dessa involução, do retorno a esse estágio primitivo, que -nos termos da economia psíquica seria altamente debilitante para o Ego- gera a angústia do *unheimlich*.

O tragicômico nem sempre gera uma sensação agradável, pelo contrário, também se percebe nele algo como disforme, como fora do lugar, a isto podemos chamar de grotesco. O termo estético seria derivado do italiano, *Grottesco*, ou seja, *delle grotte*, das cavernas. Das profundezas dos abismos, das entranhas infernais, do ventre da terra mãe profunda. Retornaremos a esta simbologia no capítulo seguinte, neste momento, como poderíamos relacionar o *unheimlich*, o grotesco e o tragicômico?

Deformado, disforme, mal formado, Quasímodo feito pela metade como a personagem de Victor Hugo, ou então “*Deformed, unfinished, sent before my time/ into this breathing world, scarce Half made up/ and that so lamely and unfashionable/ that dogs bark at me as I halt by them.*”⁵⁰ (SHAKESPEARE, 2009) Como o Ricardo III de Shakespeare descreve a si mesmo em sua primeira fala, na primeira cena, do primeiro ato. Em um estágio inicial da psique temos a perversão polimorfa, a moldagem disso dentro de uma conformação socialmente aceitável é algo muito lento, doloroso e nunca plenamente concluído. O deformado, o grotesco gera angústia porque esta realidade, apontada por Freud, é reprimida e o encontro com o grotesco leva a uma insegurança e à lembrança desse antigo estado, mais ainda, à ameaça de sua presença.

O tragicômico gera uma sensação assim pois não temos uma resposta imediata para ele, não sabemos exatamente se devemos nos identificar e aproximar, como no trágico, ou nos afastar, como no cômico. Não sabemos muito bem se rimos ou se choramos, e ficamos apenas com a careta, digamos assim. Com essa careta estranha que é um enigma, como em nossa língua, quando encontramos algo estranho dizemos: “é engraçado”, ou quando percebemos algo escondido, como uma contradição ou um erro. Uma careta estranha que ri e que chora ao mesmo tempo e com a qual não sabemos como lidar. A rejeição passa a ser algo comum exatamente porque não queremos mais aquilo, é como se aquilo quebrasse as leis das coisas, porque os opostos não deveriam se sobrepor desse modo, simultaneamente. O ego precisa que eles estejam bem separados, o inconsciente consegue lidar com esse aparente paradoxo, porque não vê problema nisso. Porque para ele uma coisa pode ser e não ser, ao mesmo tempo. Para o Ego, esta tensão, esta ambiguidade, é angustiante. Exatamente porque há, ali, conteúdos reprimidos e estágios anteriores do desenvolvimento psíquico. Coisas que ele sinceramente gostaria de ter superado e preferiria esquecer.

O tragicômico traz, na medida do que é possível simbolizar, a ambivalência do inconsciente, mas claro está limitado exatamente por estes símbolos que o constituem e permitem. Como Freud apontou, lembremos das características de uma obra literária, lembremos, por exemplo do poder criador de universos que o autor possui, aquilo que J. R. R. Tolkien, a partir de uma perspectiva teológica chama de subcriação (TOLKIEN, 2013). O impossível torna-se trivial e o trivial pode ser impossível e, por meio do pacto

⁵⁰ Deformado, mal-acabado/ enviado ao mundo antes de minha hora/ quase que nem pela metade, tão torto e desprezível/ que os cães latem quando lhes fico ao lado. – tradução própria.

narrativo, devemos lidar com isso. Este pacto é tão poderoso que a nossa aceitação do pacto é como a aceitação ou rejeição do próprio texto, como subcriar enquanto lemos. O que, em certo nível, todo leitor faz.

Não é a intenção deste breve ensaio encontrar uma resposta definitiva para a questão de um tragicômico em Freud, apesar de termos também pensado um pouco com Lacan. Basta que, tão somente, tenhamos levantado algumas pistas, percebido algumas possibilidades e parece que sim; quando alguém se coloca a pensar este tema do tragicômico, estes dois ensaios de Freud- *o humor* e *o inquietante*- fornecem elementos teóricos que, conforme espero tenha se podido perceber, são de inegável conexão e relevância para o tema.

CAPÍTULO VII- O TRAGICÔMICO E A JUNÇÃO DOS OPOSTOS: QUATERNIDADE E UNIDADE

Ἐκ τοῦ τρίτου το ἐν τεταρτῶν

O trecho acima, em grego, é talvez uma das principais contribuições de Jung para esta tese: o axioma de Maria profetisa. Diz literalmente: do três, o quatro. Como assim? A lei inteira diz: Do Um surge o Dois, do Dois, o Três, do Três, o Um como o Quatro. Maria profetisa foi uma alquimista e sábia judia associada por muitos à Maria Madalena dos evangelhos, ou a Maria, Irmã de Moisés. De qualquer forma, hoje poucos duvidam de sua existência bem como de sua ligação judaica e alquímica. Atribui-se ela, também, a invenção da técnica de banho-maria, quando era necessária uma quantidade moderada de calor para a realização do *opus alchimicum*, além de uma série de instrumentos de laboratório. As idéias de Maria constituem um dos pilares da alquimia, assim como os escritos de Hermes Trimegisto⁵¹. Uma de suas teses é a da *conjunctio oppositorum*, ou união dos opostos, que será comentada posteriormente, pois se tornou uma das bases da teoria Junguiana.

Quanto ao enigmático axioma, Maria opera, basicamente, numa lógica neo-platônica, logo, profundamente dualista. É algo bastante antigo, no platonismo, a busca pela conciliação dos opostos: Masculino+Feminino=Hermafrodita. Maria acreditava que tudo era único, inicialmente, a partir daí, surge o dois, que só então cria o um, pois este existe somente em relação ao dois. O único, torna-se um, a partir do dois, logo, criam-se os opostos. A saída para o antagonismo seria simplesmente sua união, sem superposição, nem apagamento. Alguns poderiam ver nisso um desejo platônico/cristão de retorno ao éden, ao homem prometéico, antes da divisão. Daí, por exemplo, a idéia de uma trindade sagrada, símbolo recorrente em tradições pré-cristãs.

Na babilônia, por exemplo, Jung crê que haveria já uma tentativa de trindade, baseada na relação entre os deuses Anu (céu) Ea (conhecimento) e Bel (Senhor) (JUNG, 1988:114) Eu, entretanto, acredito que esta interpretação está incompleta, pois faltam as

⁵¹ O transformador/condutor três vezes grande i.e. divino, eis, uma tentativa de tradução deste nome que é, na verdade um título, ao mesmo tempo que pseudônimo da figura mais controvertida da alquimia. Acredita-se que sua obra tenha sido escrita no Egito, com influências do helenismo de Alexandre, estima-se o século II AC, porém não há certezas.

figuras de Inana (A prostituta, amante, deusa da guerra), Anahita (a imaculada), Erishikigal (senhora do mundo inferior). A ideia de trindade babilônica proposta por Jung deixa de lado as mais importantes deusas do panteão mesopotâmico. Essas sim, uma divindade triforme, não vista exatamente como uma deusa só, mas como três relacionadas entre si.

Fig17⁵²Fig18⁵³Fig19⁵⁴

⁵² Anahita, dominadora das feras, alada, coroada e benévola. (Peça sem data, acervo do museu britânico)

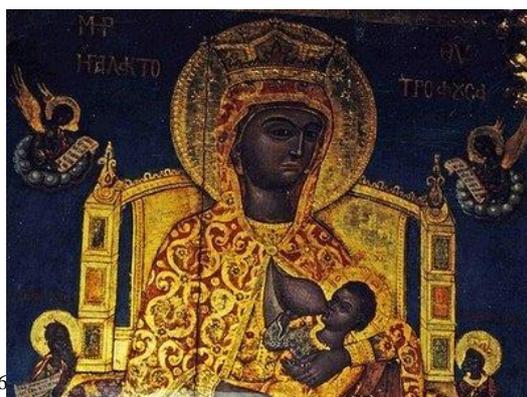
⁵³ Inana, prostituta sagrada, sacerdotisa, senhora da sexualidade, com a coroa e os braços levantados, símbolos de seu poder. Sua vagina e umbigo são bem marcados e cuidadosamente trabalhados. (Mesopotâmia, c2000ac, acervo museu do Louvre)

⁵⁴ Erishkigal, Mesopotâmia- ?- Ela está usando os brincos e a coroa de Inana e tem os braços na mesma posição, entretanto segura dois símbolos esféricos, que podem ser entendidos como uma forma da cruz de ankh. Sua parte inferior é de pássaro e suas asas de morcego, ela está cercada por animais noturnos como a coruja e de pé sobre devoradores de carcaças, dois chacais. Esta imagem também é, por vezes, associada à Lilith hebraica.

No Egito havia a crença de que o faraó, filho de Rá, e o próprio Rá viviam em unidade por meio do espírito “touro de sua mãe”, chamado *ka-hamuteph*, que nada mais é que a força procriadora do Deus, a qual, na mãe, gerou o filho. Neste caso, assim como no dogma cristão oficial, a mãe fica excluída da “trindade”, composta por Rá, o faraó e o Ka. Para Jung, a semelhança com o cristianismo não parece ser mera coincidência, especialmente quando se tem em mente a maneira altamente sincrética como o cristianismo se espalhou em seus primeiros séculos.

Estas idéias passaram para o sincretismo helenístico e foram transmitidas ao cristianismo por Fílon e Plutarco. Por isso não é correto afirmar, como às vezes até mesmo os teólogos modernos tem feito, que não há influências egípcias na formação da concepção cristã e que se por acaso existe é num grau muito reduzido. O contrário é que é verdade. (JUNG, 1988:118)

Concordando com Jung, temos o trabalho de Marina Warner (1983) a qual lembra das representações de Ísis amamentando seu filho Hórus, para perceber a semelhança entre essa representação e a imagem clássica que o cristianismo ocidental fez da virgem Maria.

Fig 20⁵⁵Fig 21⁵⁶

⁵⁵ Isis amamenta Hórus, S/d, Acervo do museu egípcio do Cairo

⁵⁶ Γαλακτοτροφουσα (*Galaktotrofousa*), Virgem amamentando, s/d, mosteiro de São Hércules, Chipre.

As duas figuras mostram detalhes. Primeiro trata-se de um ícone da igreja ortodoxa grega, uma virgem negra, com um cristo negro. As virgens negras são um mistério e uma polêmica. Alguns defendem que a cor escura das imagens mais antigas se deu simplesmente por causa das velas que queimavam muito perto e danificaram a tinta, outros dizem que era a cor natural da madeira que se encontrava em várias regiões. Posições mais contemporâneas tenderiam a dizer que isto viria para anular a possibilidade de uma sacralidade do feminino não-europeu, atribuindo algo que, a seu ver, é uma clara manifestação de vontade artística, ao acaso. “As imagens não escureceram por acaso, diriam, elas foram feitas assim! Por que então apenas o rosto e as partes humanas da imagem são negras? se as velas fossem danificar a pintura, o teriam feito como um todo, não somente os trechos em que se pintou a pele.”⁵⁷

A cor negra, além de se ligar à terra fértil, também simboliza a terra profunda que tudo transforma, quanto mais fundo se cava, mais negra a terra tende a ficar. O agricultor sabe disso, e sabe também que é essa a cor da terra-mãe que recebe a semente e gera a árvore, assim como também é a mesma que recebe o cadáver dos mortos. A Kali negra, do hinduísmo, por exemplo, possui tal nome e cor, exatamente por isso. Do mesmo modo a Madonna. Assim, pensam algumas feministas como Marina Warner, essa negritude pode se relacionar com uma figura arquetípica de Grande-mãe africana, da qual Isis teria derivado. Essa era senhora não só da fertilidade, mas da vida e da morte, seu poder era supremo. Um resquício, bastante sutil, disso ainda persiste, segundo Warner, nas Madonnas negras

Nos países católicos, onde a cor negra é usada para demônios, não anjos, e é associada, quase exclusivamente, com a mágica e o oculto, Madonnas negras são consideradas como taumaturgas especiais, possuidoras de um conhecimento e poder herméticos. (WARNER, 1983: 275)

Continuando com o simbolismo da trindade e sua relação com o feminino, entre os celtas a deusa, divindade maior daquele panteão, também era triforme. No mundo

⁵⁷ Dizem os defensores do acaso que, de fato, tudo havia enegrecido, mas na hora da restauração, séculos depois, os monges, por pura admiração e espanto, deixaram a pele da virgem e do menino na cor negra.

Greco-romano a simbologia desse assunto cresce bastante. Como exemplo, comentemos o caso dos pitagóricos.

O uno, para eles, não seria propriamente um número. O uno não é nem par nem ímpar. O dois sim é um número, pois transforma o uno em um, a partir daí surge a contagem. O dois é o primeiro número par e o três, o primeiro ímpar, logo com o três se tem o primeiro ciclo de começo meio fim.

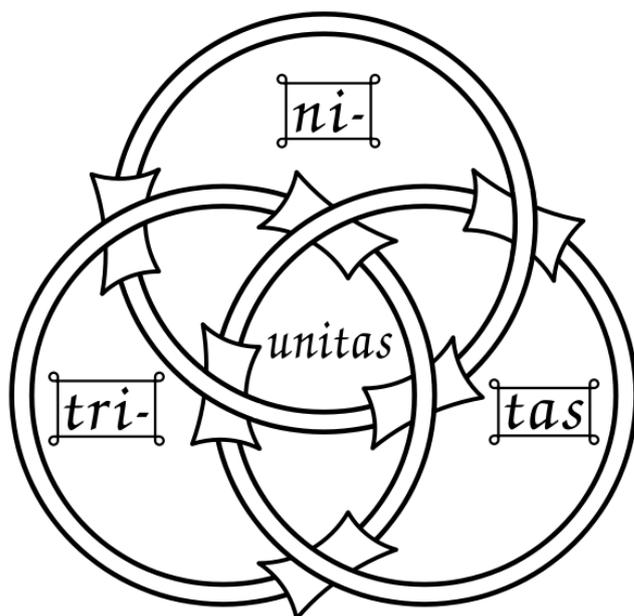
O dois é o primeiro número, e o é precisamente porque, com ele, dá-se uma separação e uma multiplicação...o dois faz com que ao lado do um o surja um *outro*, de tal modo marcante que em muitas línguas a palavra outro significa simplesmente segundo. (JUNG,1988:119) grifos do autor

Este *outro* se ligaria a feminino/mulher e teria caráter negativo, como se dá na tradição pitagórica, e também cabalística, ao número 2. Chega-se a dizer que, segundo o Gênesis, o único dia da criação em que Deus não aprovou o que fizera, foi no segundo dia. Pois naquele dia ele havia feito a separação entre as águas do céu e da terra, havia criado, numa segunda-feira, dia da lua, o binário, o dois, o outro.

Da tensão antitética entre o um e o dois, entre o uno e o outro, surge o três, que aparece como uma possibilidade de conciliação, e mais, como um resgate do uno perdido. Porque um, dois e três, são só desdobramentos do uno. O uno só se torna apreensível a partir do momento que entra na sequência do um, pois, segundo Maria profetisa, nossa capacidade intelectual é da ordem do um e não do uno.

A tríade é, portanto, uma espécie de desdobramento do uno, e sua transformação num conjunto cognoscível. O três é o uno que se tornou cognoscível e que, não havendo a resolução da tensão entre o “uno” e o “outro”, permaneceria num estado de absoluta indeterminação. (JUNG, 1988:120)

Para ilustrar esta afirmação, e tornar mais claro o axioma de Maria, gostaria de trazer uma ilustração medieval. É o chamado nó borromeano:



58

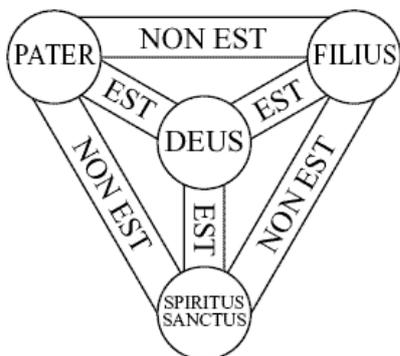
Acredita-se que esta ilustração foi encontrada pela primeira vez em um manuscrito monástico do século 13, na França, mas infelizmente, o original se perdeu. Trata-se de três círculos, cada círculo representando a divindade, pois “Deus é um círculo cuja circunferência está em toda parte e a ponta em lugar nenhum”, como diz a clássica fórmula teológica. As palavras latinas *trinitas* e *unitas* se combinam para formar o todo. Esta figura é, além de tudo, importante, pois Jacques Lacan a utilizou em sua famosa teoria do real, do simbólico e do imaginário.

Vê-se, pois, que as idéias de Maria profetisa ainda são utilizadas, seja diretamente, seja em ressonâncias posteriores.⁵⁹ Um resumo matemático, algébrico, dessa afirmação pode ser feito da seguinte maneira: P^2+PQ+Q^2 , onde P^2 é um extremo, Q^2 é outro e PQ seria a resolução intermediária. Assim vejamos aplicando o caso ao cristianismo. O pai é espírito, o filho se fez carne. O pai é eterno, o filho entra no tempo. O pai nunca morre porque nunca nasceu, o filho quis morrer porque quis nascer. O pai é justiça, o filho, misericórdia. O pai é a velha, o filho, a nova aliança. Quem junta estes dois opostos? O

⁵⁸ Figura 22 Unitas-Trinitas

⁵⁹ E nem mesmo se fez referência aqui às possíveis conexões entre a teoria de Maria Profetisa e o pensamento de Hegel, por exemplo, o que pode ter confluências muito inovadoras, possivelmente.

amor que nasce do pai e do filho, um pelo outro, o espírito santo. Segue mais uma ilustração medieval



60

Pode-se seguir esta tabela de qualquer direção para qualquer direção, começando de qualquer lugar e indo para qualquer lugar. Não há indicações, qualquer ponto leva a todos os pontos. Pois ela não tem começo nem fim e, por isso, todo lugar e qualquer lugar há de ser, ao mesmo tempo, começo e fim. Uma representação do Uno.

A espírita santa?

O próximo passo é complicar a equação. Quantos triângulos havia na figura anterior? Três? Não...quatro. Este é o ponto, o quarto elemento, oculto, estranho, hermético, que faz surgir, de repente o todo. Retomemos novamente o exemplo cristão. Ao Pai segue-se logicamente o filho, entretanto o espírito santo não se segue logicamente nem do pai nem do filho. *Spiritus Sanctus* é a tradução latina da palavra grega πνεῦμα (*pneuma*- vento, sopro) que é, por sua vez, tradução da palavra hebraica רוּחַ (*huah*- vento). Algumas observações teológicas, de forte orientação feminista, costumam argumentar que, em hebraico, a palavra é feminina, foi traduzida para o grego como neutro, e para o latim, chegou masculina. Parece, dizem, um progressivo apagamento lingüístico, não casual, da parcela feminina que, segundo essas concepções, estaria presente nas ideias cristãs mais antigas.

Logo, o espírito santo se mostra como um ponto de grande debate, dentro da trindade, muitos teólogos antigos não concordavam com ele.⁶¹ Sua natureza, dizem, é

⁶⁰ Figura 23- Deus-Pater-Filius-Spiritus

⁶¹ Célebre, entre muitas, foi a heresia do bispo Ário, por volta do século IV dc, que convenceu o próprio imperador Constantino II e ameaçou seriamente a hegemonia do que viria ser o catolicismo romano. Ário

ambígua, incerta. É manifesta, sem dúvida, porém amorfa, polimorfa ou panmorfa, alegavam. Lembram dos episódios da anunciação, em que se trata apenas de uma menção (Lc 1, 26-38) do batismo de Jesus (Lc 3, 15-22) em que a narrativa fala da aparição física de uma pomba, e como várias línguas de fogo em pentecostes (Atos 2, 1-4). Com esses exemplos pode-se imaginar como o conceito de espírito santo deve ter dado trabalho à patrística. Jung alude a essas características para chamar a atenção para um aspecto pouco comentado do axioma de Maria: o quarto elemento.

Ubi Quatuor?

Maria profetisa encerra sua fórmula com o quarto elemento. Jung, dando continuidade a essa tradição, propôs o quarto, secreto, escondido dentro do terceiro. Em seu resgate psicológico da alquimia, Jung traçou a seguinte fórmula:

$$ABCD = AB + BC + CD$$

Tratavam-se dos quatro elementos (fogo, terra, água e ar) e das três maneiras em que o real se apresenta, ou, os três estados da matéria: sólido, líquido e gasoso. Há uma lógica de derivação progressiva em que todo o processo deriva de uma única fonte e para ela retorna. Uma das funções do *opus alchimicum* era a de juntar A e D para fechar o ciclo. Numa leitura analítica, as variáveis poderiam ser as funções da psique: intuição, sensação, razão e emoção. Suas combinações, quando mal feitas, gerariam complexos e sofrimento.

Jung percebe que há um elemento faltante na trindade, que ele pensa inicialmente ser o diabo e cita a analogia da trindade satânica, bastante recorrente na história do cristianismo:

A definição cristã de Deus como *summum bonum* [sumo bem] exclui, a priori, o Maligno, o qual, segundo o pensamento do antigo testamento, era um dos filhos de Deus, Satanael. Assim, o diabo ficou fora da representação trinitária e em oposição a ela. A representação de Deus com três cabeças corresponde a um aspecto tricéfalo de sataná. Isto implica uma antitrinidade, uma verdadeira *umbra trinitatis*, em analogia com o anti-cristo. (JUNG, 1988:172)

diminuí o papel do filho e, mais ainda, o do espírito santo, considerado como emanção, não pessoa. Àqueles que assim pensavam se chamaram pneumatômacos, ou, aqueles que combatem o espírito.

Tal representação aparece em Dante. No último círculo do inferno, satanás possui três cabeças e três bocas com as quais mastiga os piores traidores da humanidade. Já a representação da trindade possui ligações iconográficas incontestes com as representações do demônio. A igreja abandonou a tradição, possivelmente pré-cristã, dessa representação e, hoje, para muitos fiéis, tal imagem seria certamente chocante:

Fig 24⁶²-Fig 25⁶³-Fig 26⁶⁴

Além da representação dantesca, a trindade satânica, para o cristianismo, estaria presente na bíblia, no livro de Apocalipse. Ela seria composta de satan, do anticristo e do falso profeta, os três seriam um só ser em três manifestações, três pessoas em uma, exatamente como a doutrina trinitária sobre Deus. Assim, o triângulo inverso nasce de uma falha no triângulo original que, segundo Jung, foi mal interpretado. A sombra, em

⁶² Cristo de três cabeças representando a trindade- pintura alemã anônima do século XVII.

⁶³ Santíssima trindade- catedral da santíssima trindade Adis-Ababa Etiópia.

⁶⁴ Ilustração anônima para a divina comédia, século XVIII.

termos analíticos, é uma das principais partes do aparelho psíquico e deve ser integrada por meio de um processo consciente e corajoso.

A interpretação do lado maligno como sombra é algo muito importante para Jung pensar o processo de individuação. O termo sombra, em psicologia analítica, costuma se referir aos aspectos indiferenciados do inconsciente, ou seja, aos seus conteúdos não elaborados clinicamente. Quase sempre tratam-se de arquétipos ou complexos constelados. A ligação da sombra com o mal, a dor e o desconhecido vem, normalmente, de um Ego pouco consciente. À medida que o processo analítico avança, a sombra costuma revelar seu lado curativo, integrador, conciliador de opostos. É ela, em seu caráter também ambíguo e mal interpretado, quem possui o papel fundamental de promover a *Conjunctio Oppositorum* a união dos opostos psíquicos, geradoras do *Lapis Philosophorum*, ou Self. A sombra permite um encontro com a Anima/Animus, de onde surgirá o Self, como um quinto que é Um. O aspecto negativo representa não a Sombra em si, mas uma sombra abandonada, esquecida, não-integrada e, por isso mesmo, doente. Ao ser trabalhada, acontece um fenômeno batizado por Jung de enantiodromia, ou seja, transformação no oposto. A sombra se mostra não como uma ameaça, mas como uma aliada, não como terrível, mas como frágil, carente e indefesa. Ela é fundamental, repito, no processo terapêutico.

A trindade não é aceita por Jung como um símbolo do Self, por que, segundo ele, sempre haveria uma outra trindade que se lhe oporia:

Psicologicamente, entretanto, o três, se o contexto indica que se refere ao self, deve ser entendido como uma quaternidade defeituosa, ou um passo em direção a ela. Empiricamente, a tríade possui uma trindade oposta a si, como complemento. O complemento da quaternidade é a unidade. (JUNG, 1959:224)

Assim, para ilustrar sua teoria da quaternidade, ele utiliza o exemplo bíblico de Moisés. Tomado como um modelo, o personagem Moisés apresentaria todas as possibilidades psicológicas de cada ser humano, desmembradas em personagens de seu

mito. Assim, Jung re-interpreta a narrativa bíblica e atribui a cada personagem importante, porém coadjuvante, da história uma função psicológica de acordo com a tópica analítica.

Moisés é o centro, seria, pois, o Ego. A porção consciente da mente que se achava senhora de tudo à sua volta, príncipe herdeiro do maior império do mundo, a ponto de ser orgulhoso e, por isso mesmo, cego. Quando a verdade de sua origem o atinge, ele se sente terrivelmente abalado e chega a cometer um homicídio. É então que sua jornada começa, exilado, ele começa a encontrar as personagens que o transformarão em um novo homem. Da mesma forma o Ego se crê senhor em sua casa, morador único de si mesmo. Uma crise ou trauma podem desencadear uma terrível, longa e muito dolorosa doença psíquica. Isso gera um exílio de si mesmo que põe o ego em marcha, cada vez mais para o silêncio de seu deserto interior, onde, depois de muito, ele encontrará uma sarça ardente.

Moisés é tomado como “portador da cultura e legislador”. A partir dele Jung traça o papel dos outros personagens. O primeiro, e muito importante, é a esposa, Tzipporah, צִפּוֹרָה que em hebraico significa Pássaro. Ela é filha do sacerdote medianita Jethro, dada de presente pelo pai a Moisés, tornou-se mãe de Gershom e Eliezer. Tzipporah (Séfora, em grego) é interpretada por Jung como “a filha de um rei e sacerdote, liga-se à mãe superior”. Esses dois juntos formam o par real, dois arquétipos positivos que se combinam e apontam para outros arquétipos a eles relacionados. No caso de Moisés, a partir de Tzipporah, surgem as imagens de Jethro e de Miriam. Jethro (יִתְרוֹ em hebraico-Excelência) é apresentado como um sacerdote estrangeiro. Assim liga-se às idéias de liderança e sacralidade, além de que ele também era um patriarca em sua terra. Parece uma versão menor do que Moisés também virá a ser um dia. Ao salvar as filhas de Jethro de outra tribo de pastores que queriam roubar-lhes o poço de água, o velho, por gratidão, dá a Moisés, o forasteiro exilado, a mão de Tzipporah. Jung o enxerga como “homem superior, sinônimo do homem espiritual, interior” e é desse modo que ele entra nessa intrincada relação psicológica. Outra figura fundamental e que completa o quatérnio é Miriam, מִרְיָם cujo significado do nome é muito discutido e polêmico. Para alguns seria “elevada”, para outros “desejada por filha”, para outros ainda “amargura” e há quem diga que o original seria egípcio, significando “a amada de Amon⁶⁵” ou, simplesmente,

⁶⁵ Amon era uma divindade egípcia, cujo culto cresceu muito no período do faraó Akhenaton. Ele representava o sagrado obscuro, o mais íntimo. Seu par era Rá, o sagrado revelado. Cumpriam assim o papel de Deus *Abconditus* e da hierofania, ao mesmo tempo; Amon-Rá. Para maiores detalhes, especialmente psicanalíticos, vale consultar a obra de Freud: *Moisés e o monoteísmo*, inteira dedicada a esse tema.

“amada”. Toda essa diversidade já mostra o grau de importância e de efervescência cultural em volta da personagem. A irmã de Moisés foi a primeira a ter esse nome na Bíblia, supõe-se que as demais, inclusive a mãe de Cristo, teriam recebido seus nomes em homenagem a ela. Miriam, alcunhada a profetisa, já no capítulo dois, é quem salva o bebê Moisés.

A mulher concebeu e deu à luz um filho. Ao ver que era um belo menino, manteve-o escondido durante três meses. Não podendo mais escondê-lo...pegou uma cesta...pôs dentro o menino e deixou-a entre os juncos, na margem do rio. A irmã do menino ficou parada à distância, para ver o que ia acontecer. A filha do faraó...viu a criança... ficou com pena dele... A irmã do menino disse, então, à filha do faraó: queres que te vá chamar uma mulher hebréia, que possa amamentar o menino? Vai...Leva este menino, amamenta-o para mim e eu te pagarei o teu salário. A mulher levou o menino e o criou. (Êxodo, 2: 1-10)

Miriam observa o rio levando a cesta com a criança e, muito inteligentemente, se apresenta à princesa egípcia, ocultando seu parentesco com o recém-nascido. A princesa, obviamente pelas roupas, cabelo e traços, a reconhece como hebréia. Miriam então diz conhecer uma mulher, também hebréia, que poderia cuidar do menino. Sua inteligência e pensamento, velozes como um raio, salvam a todos. Sua mãe e ela continuariam com seu irmão. A mãe, que seria morta caso a encontrassem com um filho homem, não só o mantém, como escapa da punição, faz do filho príncipe e ainda recebe um salário para cuidar dele, garantindo ainda que Moisés seja criado, em seus primeiros anos, como hebreu, tudo de uma só vez. Mais à frente na narrativa, Miriam canta um hino a IHHW pela travessia do mar vermelho e libertação do povo.

Durante o caminho pelo deserto, entretanto, ela criticou Moisés porque ele se casara com uma mulher etíope.⁶⁶ “Acaso o Senhor falou só por Moisés? Não falou também por meio de nós?” (Nm, 12:1) A revelação era um monopólio de Moisés? Miriam

⁶⁶ Há muita discussão sobre quem seria essa mulher etíope, se o problema seria com sua cor, nacionalidade ou origem religiosa. Há quem diga que ela seria a mesma Tziporah, filha de Jethro, outros dizem que seria uma segunda esposa de Moisés, já que a poligamia era um costume bem difundido. Depois de mais de 3.000 anos de discussão rabínica, cristã e islâmica, não há certezas.

reivindicava sua participação, seu direito de discordar e expressar esse descontentamento. A reação de IHHW é vulcânica:

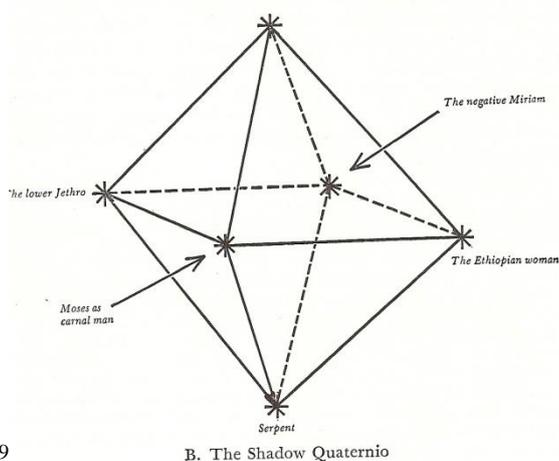
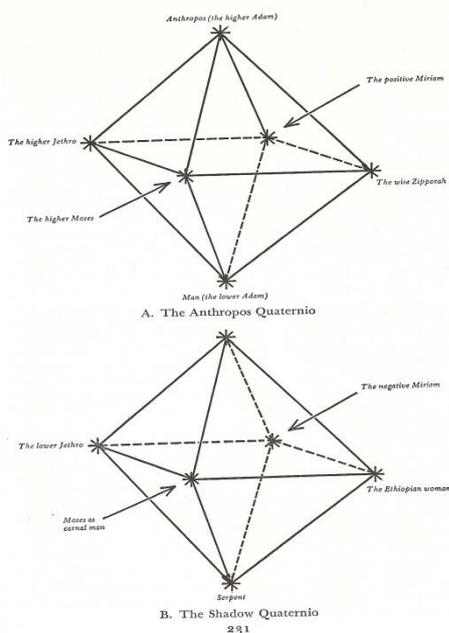
A cólera do Senhor se acendeu contra eles. O Senhor retirou-se...Imediatamente Maria ficou leprosa, branca como a neve. Quando Aarão olhou para ela, viu-a toda coberta de lepra. Aarão disse então a Moisés: “ Por favor meu senhor, não nos faça pagar pelo pecado que tolamente cometemos. Que Maria não fique como morta, como um aborto lançado fora do ventre da mãe, com a metade da carne consumida pela lepra”. Então Moisés clamou ao Senhor dizendo: “ Senhor, curai-a!”.

O senhor respondeu a Moisés: “Se o pai lhe tivesse cuspidos no rosto, não ficaria envergonhada durante sete dias? Seja Maria confinada durante sete dias fora do acampamento e depois readmitida”. Assim foi feito, e o povo não se moveu do lugar enquanto ela não foi readmitida. (Nm, 12: 9-15)

Um leitor mais ingênuo pode pensar que Miriam é punida por uma “fofoca de mulher”, pois não gostava da cunhada. Entretanto, percebe-se uma questão política muito forte em jogo, uma disputa por poder. O próprio IHHW chama os três irmãos ao tabernáculo para ratificar inquestionavelmente a supremacia de Moisés. A “fofoca” foi feita por Miriam e Aarão, entretanto só ela é punida. Ela recebe a pior das pragas conhecidas na época: a lepra. Tal doença atacaria ao mesmo tempo sua suposta vaidade feminina, desfigurando-a, e a tornaria uma excluída, acabando com sua influência política, pois ninguém mais se aproximaria dela. IHHW, espontaneamente, compara a punição que lhe dera a uma cusparada na face, ou seja, mais do que físico, o castigo era moral. Para completar a humilhação, ela é simbolicamente exilada, posta fora da cidade por sete dias, e sua punição atinge o povo inteiro, para que a culpassem pelo atraso, já que a jornada parou até que ela sarasse.⁶⁷

⁶⁷ A questão racial pode ser vista de maneira interessante se lembrarmos do fato de que a mulher criticada era Etíope, possivelmente negra, e a expressão “branca como a neve” é usada de maneira negativa. Por criticar uma negra, Miriam ficou branca, da pior maneira possível.

pode tanto ser um cacodemo (emanação do mal), quanto um agatodemo (emanação do bem). Ela é o ponto de mutação, o eixo da engrenagem, o *mercurius duplex* que permitirá a enantiodromia psíquica, isto será explicitado mais à frente. As duas pirâmides podem ser melhor compreendidas com o diagrama abaixo. A pirâmide de cima é o Anthropos, ou self, a de baixo é sua sombra, seu reflexo e negativo. O homem comum está no meio dos dois conjuntos.



69

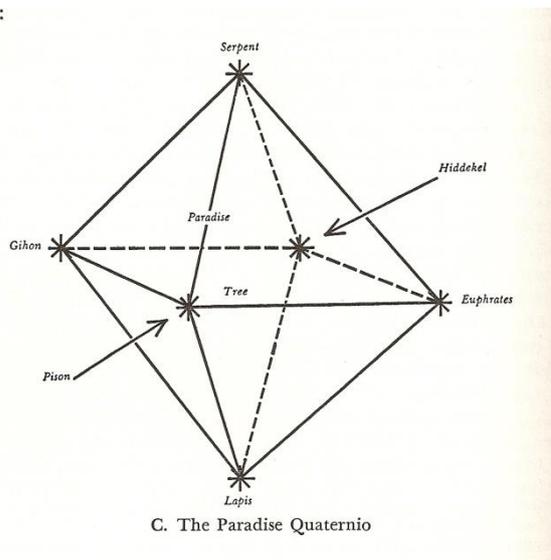
70

Jung continua descendo e encontra, abaixo da serpente, outra quaternidade formada pelos três rios do paraíso e a árvore do bem e do mal, cujo zênite é a serpente e a nônada desce até a mineralidade do lápis (pedra). Têm-se não só uma descida moral, mas da própria matéria. Do reino animal se passa para o vegetal, e daí, no ponto nodal da árvore, para o mineral, na pedra. É preciso, porém, lembrar, que esta pedra não é uma pedra qualquer, pois ela poderá ser quebrada, conforme se verá na estrutura seguinte, ela pode se dissolver ou se solidificar, dependendo da direção da energia nela empregada, ou dela retirada. Por meios desses processos ela estaria ocultando ou revelando os quatro elementos primordiais que a constituem, água, fogo, terra e ar, ou seja, esta é a pedra dos filósofos, representação do próprio Cristo.

⁶⁹ Figura 28- Esquema elaborado por Jung em Jung, 1959:231.

⁷⁰ Figura 29- Esquema elaborado por Jung em Jung, 1959:231 (detalhe ampliado).

1d:



71

É compreensível a intenção de Jung, entretanto, a meu ver, esse é o mais frágil dos seus quaternios, pois a associação dos três rios do paraíso com a árvore, parece um tanto forçada. Havia certamente uma tradição de se acreditar que os três rios mais importantes, para os hebreus, fossem as fontes que nasciam e alimentavam a árvore que era o centro do paraíso.

De Éden nascia um rio que irrigava o jardim e, de lá, se dividia em quatro braços. O primeiro chamava-se Fison...onde se encontra o ouro, um ouro muito puro...O nome do segundo rio é Geon...O nome do terceiro rio é Tigre. Corre a oriente da Assíria. E o quarto rio é o Eufrates. (Gen, 2: 10-14)

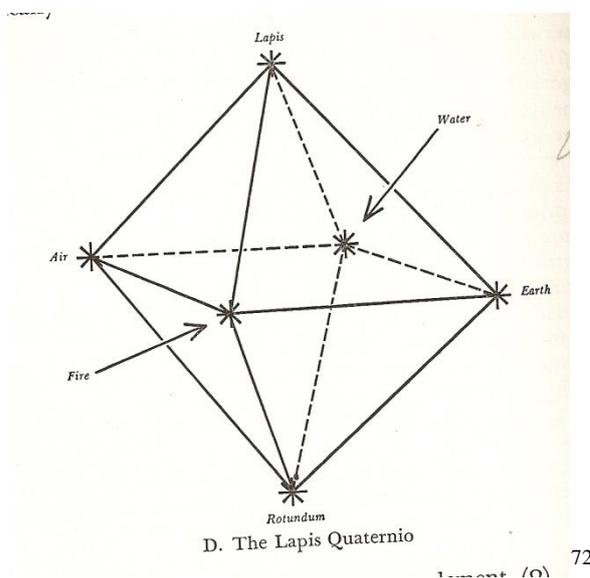
Toda uma tradição cabalística e alquímica foi desenvolvida ao longo de séculos sobre esses três rios e a árvore. Do ponto de vista psicológico, entretanto não me parece haver uma analogia satisfatória para eles. Muito provavelmente, embora ele não explicita, Jung estava pensando em suas funções: pensamento, intuição, sentimento e sensação que se combinam com introversão e extroversão para formar os tipos psicológicos. O interessante desse quaternio é a descida ainda maior entre os reinos (animal, vegetal, mineral). Um axioma não declarado desse raciocínio é o fato de que há uma hierarquia

⁷¹ Figura 30- Esquema elaborado por Jung em Jung, 1959: 236

entre os reinos, uma visão ligada à herança ocidental clássica (Judaico-Greco-Romana). Quanto à pedra na nônada do quaternio, assim se expressa Jung:

O lápis era pensado como uma unidade e, logo, significava a prima matéria em geral... era o caos que se acreditava contido, secretamente, nos metais, particularmente no mercúrio... assim o Lápís consiste dos quatro elementos. No caos os elementos não estão unidos, eles meramente coexistem e devem ser combinados pelo *opus alchimicum*. Eles são mesmo *hostis* uns aos outros e não se unirão de vontade própria. Eles representam o estado original de conflito e repulsão mútua. (JUNG, 1959: 237)

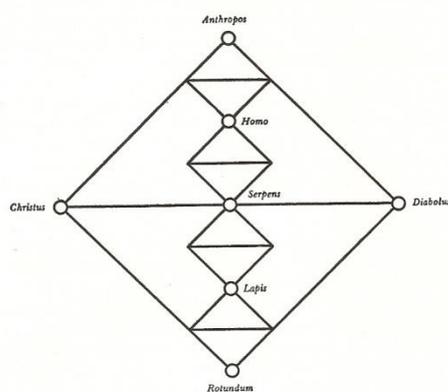
O lápis, descendo à inorganicidade mineral, da qual depois emergirá, por sua natureza ainda oculta, representa, como já falado, o próprio Cristo com o qual a alquimia o compara constantemente. Jung diz então que o Lápís é o oposto simétrico, a contraparte do *Anthropos*. O mesmo lápis, por tudo conter em essência e confusão, deve ser trabalhado pelo *opus alchimicum*. Os elementos são separados e destilados, para que, das sobras deles, surja a última, e por isso a primeira, das substâncias: o *rotundum* (redondo).



O círculo, cuja simbologia já apareceu anteriormente, é considerado a mais metafísica forma geométrica, constantemente associado ao sagrado. Jung se recorda dos platônicos ao afirmarem que a alma era redonda, e continua:

O lápis é produzido pela divisão e reagrupamento dos quatro elementos, provenientes do rotundum. O rotundum é uma idéia transcendente e altamente abstrata que, por razão de sua esfericidade e completude, se refere ao ponto máximo, o Anthropos. (JUNG, 1959:243)

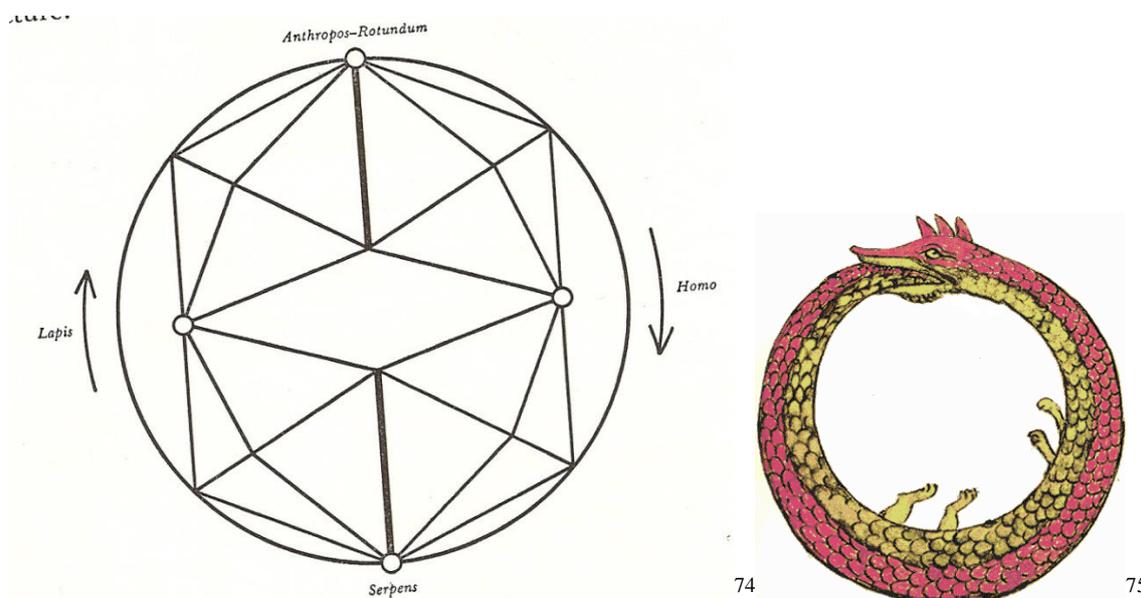
Assim, chega-se a uma representação altamente complexa da totalidade psíquica. O ponto mais baixo, por enantiondromia, é também o mais alto. Quem conseguiu descer até as mais desesperadoras profundezas, alcançou, sem perceber, o pico da mais alta montanha. As várias facetas da psique entraram em equilíbrio por meio de um longo, doloroso, complexo e gratificante processo de conscientização analítica. Quantas lágrimas foram necessárias? quantos pesadelos desnorteantes e gritos no meio da noite? quantas vezes o desespero pareceu absoluto e a dor invencível? A própria consciência tem de ser abandonada, as palavras tem de ser abandonadas. Apenas quem trilhou o caminho sabe, ninguém mais. Jung tenta, na medida do possível, ilustrar todo o conjunto do self por meio de dois modelos. O primeiro é a junção dos quatro quaternios de forma vertical:



73

A ênfase neste diagrama é dada à serpente em seu duplo papel de símbolo do bem e do mal. Ela é a representação do eixo psíquico, de um mecanismo que atua na Sombra e permite um maior aprofundamento da consciência por meio de uma descida que se revela subida. A serpente se encontra entre Cristo e o Diabo porque é um símbolo de ambos. O próprio Cristo se compara a ela nos evangelhos (Jo 3,14). Trata-se da serpente de ouro que IHWH manda que Moisés faça, no deserto, e pendure em um mastro elevado, para curar os israelitas. Os gnósticos comparavam a serpente à coluna vertebral do corpo humano e uma ponte entre o humano e o divino. Além de um símbolo de renovação e ressurreição, ao trocar de pele. Por outro lado, o diabo como serpente é uma das representações mais comuns do cristianismo. Assim ela se põe entre dois extremos e compartilha características de ambos. Pois sobe até a copa das mais altas árvores e desce à mais profunda caverna.

O ciclo se fecha porque o *rotundum* é também o *Anthropos*. “A pedra que os pedreiros rejeitaram tornou-se a pedra angular” (Sl 117). Tudo termina como um Ouroboros. A serpente que morde a própria cauda e se torna um símbolo do infinito. Uma representação mais acurada do Self colocaria todas as esquemas juntos e em movimento, conforme abaixo:



⁷⁴ Figura 33- Esquema feito por Jung em Jung, 1959:248

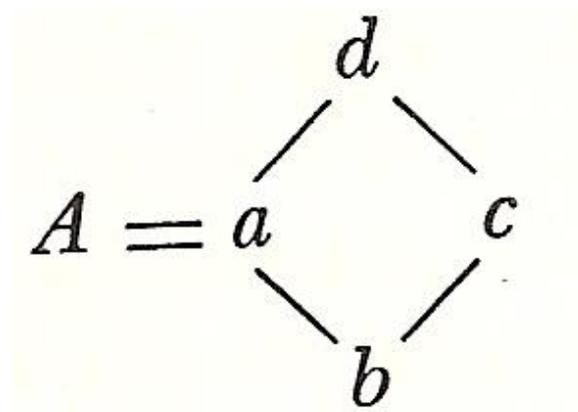
⁷⁵ Figura 34- Ouroboros, ilustração de tratado alquímico, séc. XV.

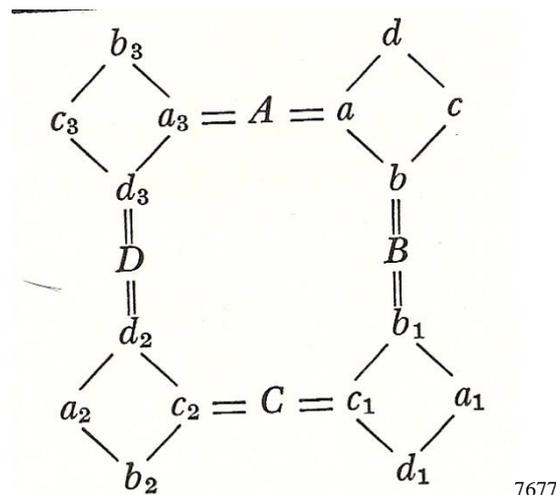
O *Anthropos*, grau máximo, e o *Rotundum*, grau mínimo, são um só. A serpente é o ponto nodal, a curva a partir da qual não se pode mais descer e se deve subir.

O homem comum não alcançou este ponto de tensão, ele apenas o possui em seu inconsciente...Muitas pessoas não tem suficiente maturidade para se conscientizar, por meio de insights, dos opostos inerentes à natureza humana. As tensões permanecem quase sempre inconscientes, podendo aparecer em sonhos. Tradicionalmente, a cobra representa um ponto fraco em alguém: personifica sua Sombra, i.e., sua fraqueza e inconsciência. (JUNG,1959:247)

Já o Lápis e o homo estão em relação simétrica e direta entre si. O conjunto inteiro, movendo-se impulsionado pela energia da libido- em Jung libido não possui relação direta com sexualidade- transforma-se num sistema dinâmico, em que as forças tendem ao equilíbrio. As doenças e o sofrimento psíquico viriam de uma constelação, ou problema libidinal, em algum ponto do conjunto. Pode ser tanto falta quanto excesso de energia. O processo analítico consiste em, lentamente, por meio da conscientização progressiva, talvez em forma de insights, devolver o equilíbrio ao sistema.

Continuando a explanação, Jung pensa em outro diagrama, químico, para as idéias acima apresentadas





Trata-se de uma estrutura molecular em que a unidade está estruturada como uma quaternidade. Possui a rotação de uma mandala e é, ao mesmo tempo, quadrada e circular, bem como triangular e piramidal (nos conjuntos menores). Há um desvelamento da quaternidade quatro vezes o que representa a conscientização. Dividir em quatro é discriminar, analisar (do grego- quebrar) e depois unir. O conteúdo inconsciente torna-se consciente por meio desse processo dinâmico que ocorre dentro da mente, em várias esferas.

A quadratura do círculo, o quarto elemento

No último esquema de Jung aparece uma questão que ocupa os matemáticos há mais de 2.500 anos. É possível construir um quadrado com a mesma área de um círculo? Aparentemente simples, essa questão não possui solução e desmonta toda a geometria euclidiana clássica. Um dos problemas é que para se buscar uma solução os cálculos envolvem o número pi (3,14159...) ⁷⁸ que, por ser infinito, não permite precisão absoluta.

⁷⁶ Figura 35- Esquema elaborado por Jung em Jung, 1959:259

⁷⁷ Figura 36- Esquema elaborado por Jung em Jung, 1959:259

⁷⁸ Como uma biblioteca de babel, em um pensamento que possivelmente iria agradar o grande Jorge Luis Borges, pode-se argumentar que π é um número decimal, infinito e irrepitível, ao mesmo tempo. Sendo assim, todas as combinações numéricas possíveis existiriam em alguma parte dele. Ora, números são informações conversíveis em diferentes bases e algoritmos de computadores podem apresenta-los em diferentes formatos. Logo, se convertido em um arquivo de texto, π conteria toda a informação linguística possível, simples assim. Ali estariam todos os nomes de todos os presidentes de todos os países, com o resultado de todas as eleições futuras. Todos os nomes de todos os lugares em que cada um de nós já esteve e o que fizemos lá. Nossa primeira palavra, nossas últimas palavras, a própria narração do momento de nossa morte. Tudo. Se transformarmos em um arquivo de imagem (.bmp ou .jpeg) teremos todas as imagens que já existiram (ou que poderiam existir). Teríamos a visão exata de cada pessoa presente no momento da crucificação de Jesus, em cada uma de suas perspectivas. Teríamos a imagem dos olhos de Moisés ao abrir

Qual a relação disso com a literatura, filosofia ou psicologia? Basta lembrarmos de um desenho:

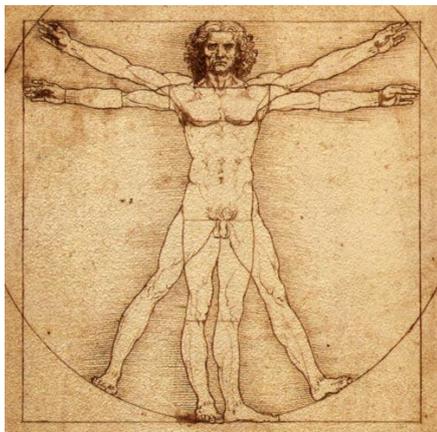


Fig 37

Eis o homem vitruviano, de Leonardo da Vinci. Sua solução, baseado no arquiteto romano Vitruvius, da quadratura do círculo. É o símbolo máximo da busca da proporção e do equilíbrio clássicos. O ser humano é, pois, a ponte entre os extremos. O círculo, símbolo do espiritual, e o quadrado, símbolo do terreno, se unem na espécie humana. Nas palavras de Santo Tomás de Aquino: *Unio Mirabilis*. O mais espiritual dos animais e o mais animal dos espíritos, o ponto nodal, a serpente, o numinoso (infinito e incompleto, sempre um mistério, presente em tudo e nunca totalmente cognoscível.)

Chamo a atenção para o fato de que o ser humano é o ponto base de dois triângulos que se entrecruzam. Um subindo, com vértice na cabeça e outro descendo, com vértice nos pés. Assim há a presença de outra figura geométrica, de aspecto duplo, o triângulo.



A tradição cabalística desse símbolo é imemorial. Chamado em hebraico Magen David (מגן דָּוִד - o escudo de Davi) pode simbolizar, entre outras coisas, a união entre o masculino e o feminino, ou entre IHWH e seu povo. É um sinal de complementariedade e só ele, em forma humana, completa a quadratura do círculo. Voltamos ao axioma de Maria e a Jung. Ele chama o quarto elemento de *mercurius duplex*. Porque, na alquimia, o mercúrio possui a dupla, simultânea e não superposta, natureza de metal e líquido. Assim como Mercúrio era, ao mesmo tempo, mensageiro dos deuses do Olimpo e guia das almas do Hades, possuidor do caduceu, capaz de subir ao mais alto céu e descer ao mais profundo inferno. Ele é o gerador do hermafroditos, o impossível possível, os

o mar vermelho, ou de Brutus, apunhalando César, da matéria se espalhando após o Big-Bang, a imagem do primeiro beijo de cada um de nós e a cena de nosso funeral. Tudo em 3,141...

opostos conciliados. Um três que une o dois, mas um três de dupla natureza, logo, um três que esconde um quatro.

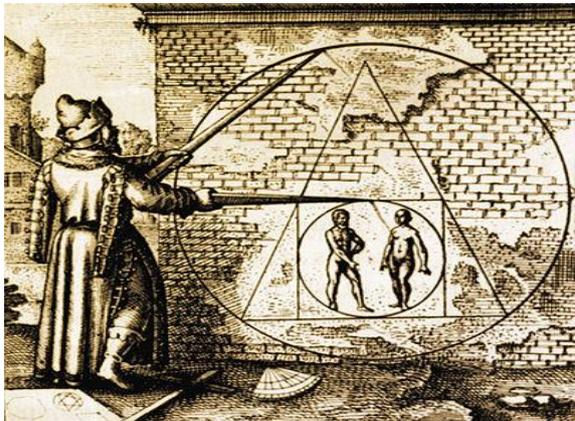


Fig 38⁷⁹

Para explicitar o que penso, e já desenvolvendo um ponto a partir de Jung, retomarei um exemplo cultural muito estudado por ele: o cristianismo, tal como acabou se constituindo pela ortodoxia romana. Jung tem análises detalhadas defendendo o ponto de que Satan é o quarto elemento oculto na trindade cristã, o que ele desenvolve em *tentativa de uma interpretação psicológica do dogma da trindade* (1988) Muito bem, segundo a própria teoria junguiana, este elemento é duplo, ambíguo, é o *mercurius duplex* então é possível supor que ainda há algo aí.

Eu gostaria de lembrar a figura do médico e alquimista de Frankfurt, Gerardus Dorneus, que se escandalizou com a quaternidade dos princípios fundamentais transmitidos na sua arte desde épocas imemoriais e com o objetivo da alquimia que era de conseguir o lúpis philosophorum (a pedra filosofal). Um fato que despertou-me a atenção foi o de que esta quaternidade consistia verdadeiramente uma heresia uma vez que o princípio que rege o mundo representa uma trindade, por conseguinte, só pode provir do diabo. Isto é, o quatro vem a ser o dobro de dois, e o dois foi criado no segundo dia da criação e evidentemente Deus não estava de todo contente quando chegou a tarde do segundo dia. O binarius é o diabo da cisão, da desagregação e é **também o feminino**. (Tanto no ocidente quanto no oriente os números pares são femininos). O fato indesejável, ocorrido no segundo dia da criação, foi o

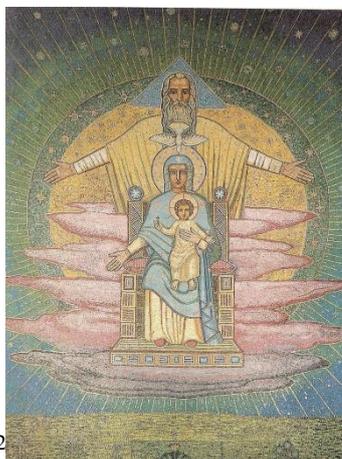
⁷⁹ Triângulo como caminho para a quadratura do círculo (ilustração alquímica anônima séc XVII) terminado no homem e na mulher, observe-se a estranha natureza do triângulo que possui dentro de si um outro sistema.

de que, nesse dia nefasto, se manifestou, como em Ahuramazda, uma cisão na natureza do Pai, da qual se originou a “serpens quadricornutus” (a serpente de quatro chifres), que logo seduziu Eva, com a qual tinha parentesco por causa de sua natureza binária (“Vir a Deo creatur, mulier a símia Dei” – o homem foi criado por Deus, a mulher, pelo macaco de Deus). O diabo é o macaco de Deus, a sombra que O imita. (JUNG, 1988b 176-177, grifo próprio)

Como se pode perceber por meio desse arrazoado, enquanto argumentava a favor da presença do diabo no aspecto psicológico da trindade no cristianismo, Jung apresentou uma importante pista: o feminino; e é exatamente essa pista que eu gostaria de desenvolver nas páginas seguintes, como contribuição à teoria dos quatérnios.

Bem, já foi comentada a natureza incômoda do espírito santo dentro da trindade. Ele seria o elo entre o pai e o filho, seria o três que une o um e o dois. O quarto elemento, ou *mercurius duplex*, que é a chave para se entender o funcionamento psíquico do sistema, teve parte de sua natureza apresentada por Jung, outra, porém, permanece oculta. O que se poderia interpretar escondido no espírito santo? A pomba é um símbolo milenar associado a Vênus, já antes ligado a Afrodite e antes ainda a Ishtar. Parece haver uma pista de feminino no ar, se lembrarmos da explicação anterior sobre as traduções da palavra creio que minha dedução não será aleatória: o espírito santo abre espaço para o feminino. Tal figura, na tradição cristã, defendo que seja Maria.

Ela é chamada filha de deus pai, mãe de deus filho e esposa de deus espírito santo. Sua ligação com a trindade é clara e ela aparece como um quarto elemento, nunca aceito oficialmente, mas do qual não se pode prescindir. A ortodoxia católica é peremptória em negar a divindade de Maria. Entretanto, sua posição é totalmente *sui generis*. Ela é a única da espécie humana nascida sem pecado original, a única mulher a dar à luz sem dor, uma virgem que se torna mãe sem a “poluição” do sexo e a única pessoa a ser levada ao céu de corpo e alma, ressuscitada e glorificada antes da parusia. O culto que se deve prestar a ela é diferente, é especial, tem um grau maior do que o culto que se deve prestar a qualquer outro santo ou santa. A Deus somente se presta adoração- chamada latria. Aos santos, se deve ter veneração- culto de dulia. À virgem Maria, porém, se deve algo próprio, nem latria, nem dulia, mas hiperdulia. Vale lembrar que tudo o que está escrito acima, exceto o parto sem dor, é dogma de fé oficial, solenemente declarado, *ex-cathedra*, pelo vaticano.

Fig 39⁸⁰Fig 40⁸¹Fig 41⁸²

Na figura 39, eu gostaria de chamar a atenção para a singular trindade que possui três rostos iguais, sendo dois negros e um branco. Parece, pois, haver um elemento do grupo que é diferente, ambíguo, especial a ponto de ser destacado. É esse elemento, no caso dessa ilustração, o filho, quem abre as portas para o quarto integrante do grupo divino: o feminino, que retorna. Na figura 40 há outra afirmação muito simbólica da peculiaridade de Maria na organização trinitária. Ela traz dentro de si os três outros membros e é, ela mesma, o elemento diferencial que a todos completa, engloba e unifica.

⁸⁰ Ilustração de um livro de horas medieval.

⁸¹ Madonna Oriflamma (Óleo sobre tela) Roerich, Nicolas, 1932; arquivo do museu de arte de Nova Iorque.

⁸² TOSCANO, Giuseppe. Sem título, séc XX; instituto missioni estere, Parma.

Já na figura 41 ela se mostra em toda sua glória em um trono de ouro, completamente integrada aos outros membros da trindade, não há como separá-los, ela faz parte do grupo.

Uma vez apresentada a quaternidade cristã com Maria como o quarto elemento, eu gostaria de apresentar outra trindade, igualmente cristã, mas muito pouco conhecida:

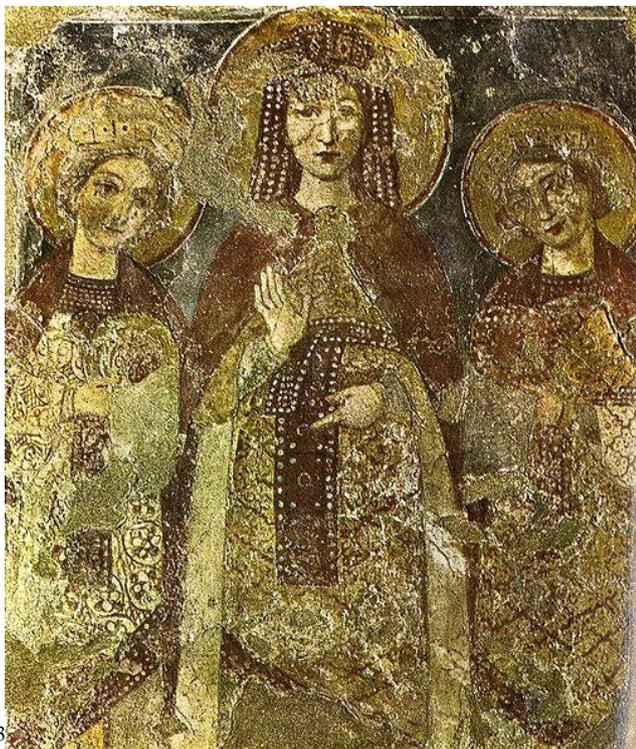


Fig 42⁸³

Neste mural, aparentemente do início do cristianismo, provavelmente antes do ano mil, percebe-se algo muito peculiar. Uma trindade feminina, composta por três santas. A figura central é Maria, que, com roupas de rainha, tem uma mão⁸⁴ em forma de bênção- compare-se com o gesto clássico da iconografia do cristo pantocrator- e a outra apontando para a barriga. Há, pois, um quarto elemento oculto nesta trindade, a partir de um de seus membros que possui em si um outro. Jesus se torna o masculino oculto nesta trindade feminina, assim como Maria era o feminino oculto na trindade masculina. A inversão de papéis mostra como ambas as ilustrações estão intimamente relacionadas na psique dos fieis. A pintura reflete um pouco do imaginário e deixa perceber outras raízes simbólicas do culto cristão.

⁸³ Mural, s/d, cripta de santa Praxedes (Prassede), Itália.

⁸⁴ Os dedos e a palma, novamente o cinco que é um.

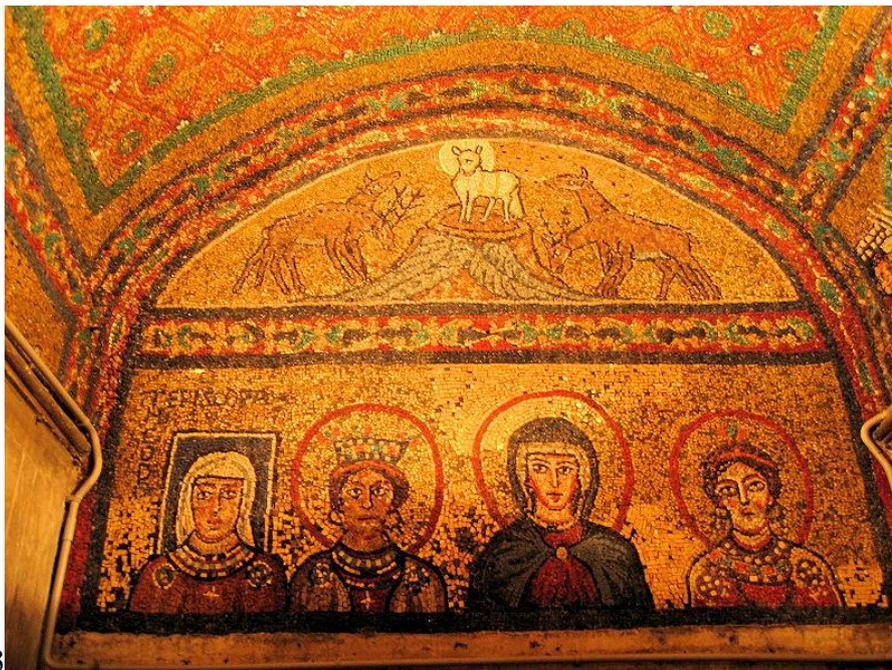


Fig 43

Essa foto é da mesma cripta de santa Praxeda e sua composição parece ainda mais intrigante. Se antes tínhamos uma trindade feminina com um elemento oculto masculino, neste caso temos uma quaternidade feminina completa. A virgem Maria está ladeada por duas santas, uma delas, a do lado esquerdo, é uma rainha, pois usa coroa. No extremo esquerdo há uma mulher que não é santa, nem está morta, como as outras. O halo quadrado em volta de sua cabeça era um código para informar que ela ainda vivia (de novo o círculo para o espiritual e o quadrado para o terreno). Essa mulher é a bispa (*sic*) Teodora. Ela é o diferente, a função inferior, o quarto oculto desse grupo. O terceiro elemento, ambíguo, é a mulher morta rainha e santa, que tem a seu lado a mulher viva, sem coroa e pecadora.

Acima das cabeças delas, há outra representação do quatro que gera o um, somando cinco. Os cervos que bebem da fonte ao lado do cordeiro, podem ser interpretados, psicologicamente, como as funções equilibradas da tópica mental. O cordeiro é o elemento diferente, branco e santo, posto em posição superior, seu sacrifício é aludido na árvore cortada (o lenho da cruz, a árvore do bem e do mal).

Como aplicar a teoria da quaternidade ao raciocínio que vinhamos desenvolvendo anteriormente a respeito do tragicômico?

Do um o dois, do dois, o três, do três, o quatro, do quatro o um, como o cinco. Eis o axioma que busca pela totalidade. Seria possível talvez imaginar o trágico, o cômico e

o tragicômico e compreender esses três como o conjunto fechado. O cômico e o trágico são os opostos, e como entender estas posições em termos psíquicos?

Os opostos constituem a anatomia mais básica da psique. O fluxo da libido, ou energia psíquica, é gerado pela polarização de opostos, da mesma forma que a eletricidade flui entre os pólos negativo e positivo de um circuito elétrico. Assim, sempre que somos atraídos em direção a um objeto desejado, ou reagimos contra um objeto odiado, somos capturados pelo drama dos opostos. Os opostos são, realmente, o dínamo da psique. Eles são o motor, são o que mantém a psique ativa. (EDINGER, 2008:13)

Sim e nesse sentido sua oposição se mostra benéfica porque geradora. O problema é que quando ocorre algum tipo de identificação, sobretudo do ego, com um dos pólos, pode ocorrer um processo adoecedor, porque buscará a eliminação do outro pólo. É a tentação do catarismo, da pureza, do moralismo e da intolerância. Essa rejeição é um aspecto sombrio e constelado da psique, da própria relação, como igualmente o seria a fascinação.

Nas dualidades, quase que como em uma cosmogonia, como em um gênesis, tudo estaria indiferenciado, amorfo. É muito difícil mesmo falar em inconsciente, em tal estado, porque não havia uma consciência para se lhe opor.

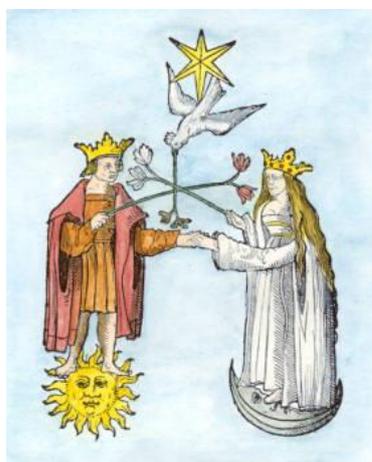


85

Esta é a imagem clássica dessa indiferenciação inicial, a fonte mercurial, ela é o começo e o fim de tudo, como observa Edinger (2008) ela se situa fora da sequência, para efeitos práticos, digamos. No caso da literatura este seria o momento de uma humanidade

⁸⁵ Figura 44 A fonte, *Rosarium Philosophorum*, séc XVI, disponível em: https://www.alchemywebsite.com/virtual_museum/rosarium_philosophorum_room.html

pré-verbal, anterior ao desenvolvimento da linguagem simbólica articulada. Dessa indiferenciação, porém, algo passa a existir, algo ao invés de nada. Psicologicamente temos o surgimento do ego e o advento das primeiras formas de simbolização e linguagem: “O jovem Ego é forçado a se estabelecer como algo definido e, portanto, ele deve dizer: “eu sou isto e não sou aquilo.” Dizer não é uma característica crucial do desenvolvimento inicial do Ego. Mas o resultado dessa atitude inicial é que uma sombra é criada. (EDINGER, 2008:19) Nas palavras de Maria profetisa, do um, o dois. Para nossa compreensão, a partir de usos religiosos rituais, na Grécia, surgiram tanto a tragédia quanto a comédia. E daí inicia-se a polarização.



86

A figura acima traz exatamente o surgimento dos opostos. A consciência já nasceu, já separou-se da prima matéria inicial, já existem barreiras e espaços, já existe o eu e o não-eu e, embora busquem tocar-se o fazem de modo inconsciente, com a mão esquerda, estão em lugares bem separados, com roupas e gêneros bem definidos. O trágico e o cômico são entidades próprias, com sua história, sua estrutura e seus caminhos particulares. Possuem em comum que são criações de linguagem e são efeitos no público, percebidos na arte, nos eventos da vida e na própria psique.

Ao analisar esta figura, Edinger observa a pomba e interpreta esse símbolo, conforme fizemos anteriormente com sua ambiguidade ligada a Vênus e, logo, ao desejo,

⁸⁶ Figura 45- o surgimento dos opostos, *Rosarium Philosophorum*, séc. XVI, disponível em: https://www.alchemywebsite.com/virtual_museum/rosarium_philosophorum_room.html

desejo de união, como no choro e no riso, no cômico e no trágico nas imortais máscaras que são símbolo da própria arte teatral.



87

Persona, chamavam-nas os romanos, donde recebemos personagem, personalidade. A máscara que é um instrumento, não raro fetichizado, de ausência, de saída de si, êxtase, em seu sentido etimológico. Outro soava através, *per sonare*, colocando-se como fonte das palavras e gestos que ali se davam. Uma mentira, claro, dita pelos *hypocrites* (ator em grego). Um instrumento de mentir é a máscara, de esconder, de proteger. São sempre duas, sempre Melpômene e Talia, irmãs, musas da tragédia e da comédia. Alguma intuição profunda sempre as viu distintas, mas sempre as aproximou. O arquétipo fraterno se apresenta e mostra que a relação é profunda, indelével e definidora. Traz a horizontalidade e não a verticalidade, presentes nas relações mãe-pai. Mostra, igualmente o quanto a sombra mal trabalhada dessa relação pode ser destruidora, quando choro e riso, tragédia e comédia, não se percebem irmanadas na vida, mas estanques, separadas, distantes. Um ensimesmamento que mostra o pior dessa divisão e denota clara inconsciência. Tal posição é precursora de sofrimento, pois, muito ligada aos instintos e facilmente se identifica com complexos, os quais muito facilmente podem vir a ser constelados, piorando ainda mais a percepção e alimentando o ciclo.

O perigo da posição dois, digamos, é exatamente que venha a desejar tornar-se estanque, pois o contato com a polaridade oposta é fundamental exatamente para gerar o

⁸⁷ Figura 46- Máscaras teatrais

dinamismo tão importante para manter a energia psíquica sempre em movimento, evitando que fiquem represadas em ilhas de complexos.

Após o surgimento da dualidade, advém o passo seguinte, do um, o dois, do dois, o três, ou seja a possibilidade da *conjunctio*. No *Rosarium philosophorum*, texto clássico da alquimia utilizado tanto por Jung quanto por Edinger, ela possui várias fases. Para efeitos desta discussão, eu não entrarei no detalhe de cada uma delas, porque não parece seja o escopo principal. Ao contrário, tratarei de maneira mais geral.

A *conjunctio* possui muitas representações, uma das mais recorrentes é, talvez, o hermafrodita, que porta consigo o tema da androginia. O Andrógino é “símbolo da identidade suprema na maioria dos sistemas religiosos. Representa o nível do ser não manifesto, a fonte da manifestação, que corresponde numericamente ao zero, o número mais dinâmico e enigmático; a soma dos dois aspectos da unidade $+1-1=0$.” (ZOLLA, 1997:5) Em nossa leitura, o tragicômico, peça central no processo que nos levará a conclusões utilizando as ideias de *conjunctio* e da teoria da quaternidade de Jung.

É inevitável, neste ponto, não tocar na figura mitológica de hermafroditos, filho de Hermes e Afrodite (Ἡρμαφροδίτος).



88



89

Recapitulando a história, conforme contada por Ovídio em *metamorfoses*, hermafroditos era um belo jovem que, ao se banhar nas águas de uma fonte atraiu a atenção de uma ninfa chamada Salmacis. Ela não era uma ninfa comum, pois havia

⁸⁸ Figura 47- Hermafrodito- Afresco em Herculaneum- Itália

⁸⁹ Figura 48- Afrodito- Estatueta romana em Bronze, c. séc.I d.C. Museu Arqueológico de Alicante.

abandonado o serviço da deusa Artémis, junto com os votos de castidade, laboriosidade e modéstia, e se entregara à luxúria e à preguiça. Ao ver Hermafroditos, ela se inflama de desejo e se oferece a ele, sendo rejeitada, fica irada e foge. O jovem se crê sozinho e se desnuda para tomar banho, ela então aparece por trás e salta sobre ele, para violentá-lo. Ela tenta estuprá-lo, mas ele luta, ela então faz um pedido aos deuses para que os unissem eternamente. O pedido é concedido, eles se fundem e, hermafroditos, desesperado, faz também um pedido para que todos os que entrarem na mesma água sofressem o mesmo destino que ele.

Há o estupro feito por uma mulher em um homem e o resultado é a fusão de ambos. Assim o hermafrodita nasce da luta entre os opostos, filho da violência e da ação divina. Entretanto não me parece que tal personagem seja o fim das polaridades. O três continua na lógica do dois. É preciso descobrir o quarto elemento, oculto, para se buscar algo além. A descoberta desse elemento misterioso é uma atividade filosófica.

Para o historiador das religiões a coincidentia oppositorum ou o mistério da totalidade é discernível tanto nos símbolos, nas teorias e nas crenças referentes à realidade última, ao grund da divindade, quanto nas cosmogonias que explicam a criação pela fragmentação de uma unidade primordial, nos rituais orgiásticos que perseguem a inversão dos comportamentos humanos e a confusão de valores, nas técnicas místicas de união dos contrários, nos mitos do andrógino e nos ritos de androginização, etc. De maneira geral, pode-se dizer que todos estes mitos, ritos e crenças tem como objetivo lembrar aos seres humanos que a realidade última, o sagrado, a divindade ultrapassam suas possibilidades de compreensão racional; que o grund é discernível unicamente como mistério e paradoxo; que a perfeição divina não deve ser concebida como soma de qualidades e virtudes, mas como liberdade absoluta que está além do Bem e do Mal. (ELIADE, 1999: 82)

Exatamente pelas contribuições de Eliade e Jung, acredito que a união do riso e do sofrimento, do cômico e do trágico, por assim dizer, possui algo além destes dois elementos. Por conta de seu caráter de *Conjunctio*, de *Grund*, como diz Eliade, há pontos que se comunicam com “inversão dos comportamentos humanos” e, simultaneamente “perfeição divina...além do Bem e do Mal”.

A intuição do andrógino não é nova para o espírito humano, o tragicômico é o andrógino. O andrógino é aquela força que desde o início dos tempos animou a humanidade, pois sempre se imaginou que havia algo para além da dualidade. A dualidade era vista como irrisão da carne, prisão do mundo. Os gnósticos, por exemplo, percebiam

que o masculino e o feminino estavam aprisionados na materialidade, o andrógino, porém, era a libertação. A criação da palavra *andros+gineka* já define uma impossibilidade, andrógino não é uma solução, mas uma aglutinação, isto é, trata-se, digamos assim, de uma palavra valise da Grécia antiga. *Andros+ gineka, homulher, mulhomem*, uma coisa estranha para o falante, mas que está presente também em outras línguas, em inglês, por exemplo, fala-se do ela-macho, *shemale*. O tragicômico, é, pois, fenômeno de semelhante natureza. A fonte mitológica do andrógino é igualmente ilustrativa, proveniente do hermafrodita, igualmente, o que se encontra aqui é uma aglutinação, o nome do pai Hermes somado ao nome da mãe, Afrodite, gera o ser ambivalente hermafrodita.

O tragicômico percebe, pois, na realidade, algo de estranho. O cômico com sua leveza está presente e nos faz ter tranquilidade para seguir com os acontecimentos triviais do cotidiano. Rimos com as situações banais do dia-a-dia, quando observamos algo engraçado ou mesmo leve no correr dos momentos. Há, porém, algo que não pode ser calado. Por detrás dessa aparente leveza, há sempre uma sombra que se insinua, muitas vezes durante os momentos alegres, e muito mais perceptivelmente ao fim daquele ciclo. A presença e o alívio cômico são tanto melhores quanto mais este sentimento fica imperceptível, o que não quer dizer ausente. O fim do momento alegre é exatamente o fortalecimento natural, involuntário, do elemento oposto. Levemente melancólico, a princípio, mas que pode se tornar cada vez mais forte se não houver um contra balanceamento de mais alegria. Eis então, um problema. A alegria e o cômico tornam-se muletas para evitar a chegada daquilo que é o real inolvidável, inevitável. Tal forma desesperada do cômico, pode ser perfeitamente pensada como um grande baile da morte vermelha, na celebre metáfora do conto genial de Edgar Allan Poe. Não adianta criar uma festa enorme para manter a morte e a tragédia ao largo, ela já está lá, ela é um dos convivas, por mais que não se queira perceber. Isto é o tragicômico, mesmo no cômico mais aberto e desbragado existe o tragicômico presente. Não há jamais o cômico puro ou o trágico puro, mesmo entre os gregos. Ali no coração de Aristófanes ou no centro de Sófocles reside o tragicômico, ele sempre esteve ali. Em ausência, em negativo, comédia e tragédia, Aristófanes e Sófocles sempre portaram um ao outro.

Oficialmente, a primeira vez que o termo tragicômico aparece é em uma peça de Plauto, importante dramaturgo romano. Em sua obra *Anfitrião*, uma das personagens é o deus Mercúrio (Hermes) e este se dirige à platéia no prólogo, dizendo:

O que é isso? Vocês franziram a testa? Porque eu disse que ia ser uma tragédia? Sou um deus, e posso mudá-la; se vocês quiserem farei da tragédia uma comédia, com os mesmos versos, todos eles. Querem que seja assim ou não? Mas que bobo que eu sou! Como se eu não soubesse o que vocês querem, eu que sou um deus! Sei o que existe na cabeça de vocês a respeito disso. Vou fazer com que seja uma peça mista: com que seja uma tragicomédia porque não acho certo que seja uma comédia uma peça em que aparecem reis e deuses. O que vou fazer, então? Como também um escravo toma parte nela farei que seja, como já disse, uma trágico-comédia. (PLAUTO, 2014: 18)

Quando Plauto resolve dar um nome a um sentimento antigo, vários séculos depois em Roma, não quer dizer que ele o tenha inventado. A personagem que diz ter criado o termo, Mercúrio é exatamente o mais mentiroso de todos os deuses, e ele está dizendo isso em uma arte famosa exatamente por mentir. A relação verdade/mentira no teatro é semelhante à que está presente na relação entre tragédia e comédia, não há simplismos, não há divisão. A presença dessas duas forças dentro do espírito humano e do mundo natural é algo muito anterior a Plauto ou à sua peça. Os pré-socráticos já o sabiam, podemos lembrar de Heráclito, por exemplo. Heráclito, inicialmente advogava que tudo era fluidez que tudo era movimento, que o ser corria, *πάντα ῥεῖ* (*panta rhei*), diz o mais famoso de seus fragmentos. É, porém, perfeitamente possível de se encontrar em Heráclito o oposto disso, pois se ninguém pode se banhar duas vezes no mesmo rio, algo deste deve permanecer, como as margens.

Continuando o axioma de Maria, conforme relido por Jung, do um, o dois, do dois, o três, do três, o quatro. Eis o ponto do qual nos aproximamos. Se o tragicômico é o três, a *coniunctio*, há outros aspectos ainda, ou na velha pergunta alquímica, *ubi Quatuor?* Onde está o quarto elemento? Podemos explorar um pouco mais esse raciocínio a partir da leitura de Edinger. Ao comentar a figura do hermafrodita, ele diz: “no material clínico não é uma imagem do produto final. É, na realidade, uma imagem da mistura composta original, a prima matéria que precisa passar por uma diferenciação.” (EDINGER, *op cit*: 88) Interessante, Edinger observa o andrógino não como um fim, mas como algo ainda em processo, ainda em vias de diferenciação, ainda prenhe. O três não é o fim, pelo contrário. Neste sentido, diz Eliade:

Começar alguma coisa quer dizer, em suma, que se está em vias de criar essa coisa e que, portanto que se está manipulando uma enorme reserva de forças sagradas. Isto explica a semelhança estrutural entre o mito do Andrógino primordial, ancestral da humanidade e os mitos cosmogônicos. Tanto num caso como no outro, os mitos revelam que no começo, in illo tempore, havia uma totalidade compacta e que essa totalidade foi seccionada ou fraturada para que o mundo ou a humanidade pudessem nascer. Ao andrógino primordial, sobretudo ao andrógino esférico descrito por Platão, correspondem, no plano cósmico o ovo cosmogônico ou o gigante antropocósmico primordial (1999:119)

Novo começo, forças sagradas de criação, nova diferenciação, como interpretar este novo? Temos o trágico, o cômico e o tragicômico. Mas este gênero híbrido, andrógino, não seria ele mesmo o fim? Que forças poderiam ainda existir em luta dentro dele, se tensionando para produzir algo diferente, que não é exatamente nem o um, nem o dois e nem o três? Busquemos a ajuda de Marie Louise Von Franz “Esse é o motivo da *conjunctio*, a união dos opostos, e o resultado é a mística água divina, a água amarga.” (VON FRANZ, 1980: 72)



Eis a *Conjunctio* como monstruosidade, a união teratológica. A água amarga, ou seja, algo de desagradável, de muito incômodo se faz presente. Algo que não se gostaria que estivesse ali, mas que não pode ser negado, nem evitado, algo cuja existência e

⁹⁰ Figura 49- Petrus de Rosenheim, *Rationarum Evangelistarum*, Séc. XV, segunda figura de João.

presença se impõe e é, não raro, percebida de maneira mesmo petulante. Esta água amarga é como o insight: “que se obtém ao olharmos para nós mesmos é geralmente muito amargo, sendo por isso que poucas pessoas o tentam, é pikros, azedo, porque corroí e porque é deveras desagradável para as ilusões da consciência.” (VON FRANZ, 1980: 73)

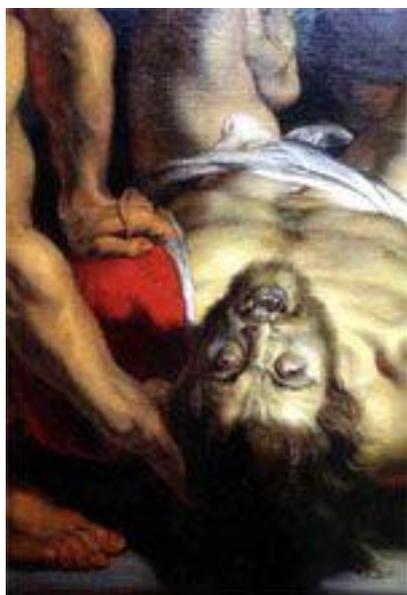
Sim, um outro ponto, porém, muito importante é que mesmo essa figura aparente monstruosa, porta algo. Ela é a águia do evangelista João, a água amarga está ligada à água viva, que é o próprio Cristo, mas guardemos essa observação para logo mais. Perguntemos dessa água, por que é amarga? Porque é a verdade, a verdade incômoda que vem do inconsciente, como assinalou Von Franz.

Na teoria estética que estamos desenvolvendo, falamos sobre o cômico, o trágico e o tragicômico. Mas e este novo elemento? esta figura teratológica, incômoda e disforme? Como entender esta aparição ligada à *coniunctio*? Os adjetivos usados são todos ligados à culinária, “amargo”, “azedo”, daí desagradável, repulsivo. Mas, e este é o grande segredo, enantiodrômico. Pois a isto eu percebo como o Grotesco.

O adjetivo seria originário da língua italiana, *Grottesco*, ou seja, das grutas, dos subterrâneos, é algo cavernoso, vem das entranhas da terra, como os estudiosos da religião gostam de dizer, é ctônico. A caverna é a entrada dos abismos, dessas profundezas saem as criaturas mais monstruosas que se pode imaginar, seres tenebrosos que nunca deveriam conhecer a luz do dia. Evidentemente a caverna é um símbolo muito importante, como porta para o inconsciente. É nela sempre que costuma começar a catábase. É também um símbolo do órgão genital feminino, fortemente ligado ao arquétipo da grande mãe, seja na sua feição bondosa como da Virgem Maria aparecendo na gruta de Lourdes, ou nas representações da mãe devoradora, (*mère dévoratrice*) monstruosa. Evidentemente possuem também um aspecto enantiodrômico, pois guardam grandes quantidades de ouro e riquezas, além de serem portais para outros mundos.

Estas cavernas nunca podem ser fechadas, estarão sempre ali, como ameaças, mas também como fascínio. Por ali, a qualquer momento, o mais alto e o mais baixo podem se tocar, a virgem maria pode aparecer, ou um inseto venenoso e nojento pode se esgueirar das profundezas húmidas. Inquietante, sempre, para toda a comunidade, quanto mais se ali fosse, como não era incomum, uma importante fonte de água potável. Precisamos dessa ambígua caverna, precisamos dela todos os dias, devemos beber dela, não vivemos sem ela, mas também não é agradável viver com ela.

O grotesco, isso que mora nas cavernas da psique humana, várias vezes encontrou simbolização. É tão poderoso, nos fascinou tanto, que foi, inclusive, uma das principais fontes de uma das escolas estéticas mais importantes de nossa história: o barroco. *Perla Barrueca*, se dizia, no século XVI, de uma pérola torta, de uma pérola defeituosa, mas igualmente, ou por isso mesmo até mais, valiosa. O barroco é torto, é tortuoso, labiríntico. As colunas das igrejas são retorcidas, o rosto e os músculos da face de cristo são contorcidos. Comparando com a beleza solar de um Rafael, não foram poucos os que consideraram um cristo da clemência, de Montanez, escultura com quase seis metros de altura, ou um Aleijadinho, grotesco, ou mesmo o rosto desfigurado dos endemoniados de Rubens, em sua famosa pintura de Santo Inácio de Loyola.



91



92

O grotesco continuou alimentando fortemente o romantismo inteiro e praticamente possui um gênero em que pode ser exercido com preponderância, o gótico. O que não o impede de aparecer com frequência em outros, como a ficção científica, por exemplo. É comum encontrarmos no grotesco a mistura de opostos, todo tipo de metamorfose do corpo- lembremos de Kafka- o mundo dos sonhos, loucura, a gargalhada misturada ao horror, toda forma de morbidez e sobrenatural. Todas as situações, coisas e

⁹¹ Figura 50- Milagre de Santo Inácio de Loyola, Peter Paul Rubens, Kunsthistorisches museum Viena- Detalhe

⁹² Figura 51- Milagre de Santo Inácio de Loyola, Peter Paul Rubens, Kunsthistorisches museum Viena- Detalhe

peessoas que nos surpreendem e incomodam profundamente, pois dão uma forte sensação inquietante.

O primeiro elemento é exatamente a chave de onde partimos, a mistura entre opostos parece ocupar naturalmente uma posição incômoda na psique, um estranhamento, claro que o uso de tal termo inevitavelmente nos faz pensar na teoria de Freud sobre o estranho (*das unheimlich*); a qual já foi comentada anteriormente.

Chama também a atenção a presença do riso, conectando o grotesco ao elemento cômico da equação. Um teórico que particularmente desenvolve essa relação é Mikhail Bakhtin, especialmente em seus estudos a respeito de Rabelais e a cultura popular no renascimento. A carnavalização, conforme teorizada por Bakhtin, inclui o grotesco, mas aí já, digamos assim, domesticado, limitado, pelo espírito da festa, logo, um grotesco que se aproxima do risível e do divertimento. (Conf. Bakhtin, 2010)

A história e a cultura mostram como o risível e o estranhamento podem se unir ao grotesco. Isso leva à admiração, uma curiosidade que é quase fascinante, em alguns casos. Um efeito assim teve, e tem, um caso biológico interessante: O ornitorrinco vitruviano

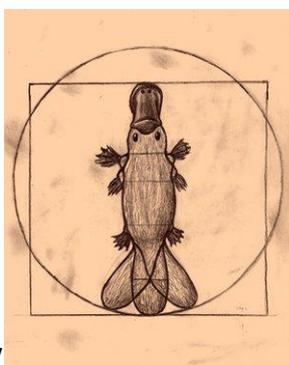


Fig. 17 93

Há um pequeno animal que habita somente as costas da Austrália. É um mamífero que põe ovos, um pássaro que não voa e amamenta, um réptil que tem pêlos, um peixe que dá leite sem mamilos, o único mamífero que tem esporas venenosas, como os dentes das cobras. O ornitorrinco é uma espécie única que intriga biólogos⁹⁴ e o público em geral

⁹³ Figura 52- Weaselshavelasers. *o ornitorrinco de vitrúvio*, Porto Rico, 2006. O artista se chama “furõestêmlasers” e produz ciber-arte em um site muito famoso de arte alternativa <http://www.deviantart.com/>. Sua descrição da obra é: Acima está o estudo definitivo das proporções do ornitorrinco macho, fielmente desenhado usando as instruções deixadas no tratado do antigo arquiteto romano Ornitus Rincus Maximus, por volta do ano 18 a.c...Quem diria que a anatomia do ornitorrinco comum serve como uma cosmografia do microcosmo! Em outras palavras, uma analogia para o próprio universo. Sim, está claro que nosso universo é análogo a um mamífero venenoso, ovíparo com bico de pato.

⁹⁴ Certamente outras espécies tem causado igual estranhamento e fascínio na comunidade científica, por exemplo o tardígrado e o axolote, mas nosso breve comentário aqui se restringe aos ornitorrincos.

desde que foi descoberto pelos europeus no século XVIII. A primeira espécie enviada à Inglaterra do recém descoberto animal foi considerada uma fraude pela real academia de ciências, tamanho o espanto dos pesquisadores com um espécime tão diferente. Pensou-se que alguém teria costurado um bico de pato em um castor. Seria o ornitorrinco possível? O que ele tem de viável? Assim tão misturado, parece ter origens pré-históricas, é como se tivesse parado no meio da evolução. Tornou-se tudo antes de ser qualquer coisa. Este pequeno animal é um desafio a nossa epistemologia. Como compreender ou classificar ser tão singular? Bico de pato, rabo de castor, pulmão de anfíbio, patas com membrana de peixe, uma ave com dentes e pelos ao invés de penas. A decifração de seu código genético apenas complica a questão, pois ele é o único representante de sua família e gênero zoológico. E é em outro tipo de gênero que o Ornitorrinco parece ainda mais interessante. Ele possui nada menos que dez cromossomos sexuais. Isso mesmo, se os nossos XX e XY já nos causam tantos problemas, imagine dez. XYXYXYXYXY seria a ordem de um macho puro e XXXXXXXXXXXX seria uma fêmea pura. Tal combinação, entretanto pode sofrer interferências, a possibilidade combinatória, embora não infinita, é exponencial e faria a alegria de Jorge Luis Borges. Por exemplo, o que surgiria da combinação XYXXYYXYXX? Some-se a isso o fato de que esses cromossomos são muito parecidos com os cromossomos ZZ e ZW das aves. Para melhorar ainda mais os ornitorrincos não possuem os genes determinantes sexuais, simplesmente não existem para ele.

Assim, com base nos dados acima, acredito que esse simpático bichinho pode nos ensinar algumas coisas. Por isso o escolhi como o quarto elemento, ele sim, vai além do hermafrodita. Ele é tudo isso, mas os cientistas encontraram hábitos marcados para machos e fêmeas, alguns considerados bem tradicionais. Parece contraditório, mas por isso mesmo os ornitorrincos ainda são um mistério e a mera observação de seus hábitos não dá conta da diversidade genética que eles portam. Assim, o que há para além de 1, 2 e 3- masculino, feminino e hermafrodita? Há o ornitorrinco e sim, ele é possível, sim, ele sobreviveu. Mais do que isso o ornitorrinco é um símbolo da pós-modernidade, é uma metáfora cultural. Pode-se mesmo dizer que vivemos o desafio do ornitorrinco. Como conviver com os imigrantes africanos e árabes? –pergunta-se a Europa ocidental- Direitos humanos universais ou primazia à autonomia cultural? O ornitorrinco me parece, parafraseando Sérgio Buarque de Holanda, o bicho cordial. Aquele que não só reúne os opostos, mas os expande e vai além deles.

Umberto Eco, em uma obra sobre filosofia da linguagem já havia utilizado o estranhamento causado pelo ornitorrinco como metáfora filosófica. Outra idéia vem de Deleuze e Guatarri (2011) e trata-se de seu conceito de rizoma. O ornitorrinco é o rizoma da zoologia, ou o rizoma é o ornitorrinco da botânica, tanto faz, trata-se de uma espécie vegetal que nasce embaixo da terra e costuma crescer para os lados, ao invés de para cima. Sua composição diferente faz com que seja imprevisível, pois não se pode saber onde gerará protuberâncias. A idéia dos teóricos franceses é propor um pensamento libertador dos binarismos característicos do pensamento tradicional, chamado de raiz. Raiz porque se estrutura como árvore, vertical, logo hierárquica, autoritária, centralizadora, previsível, repetível, controlável até o ponto de bonsai. O rizoma seria o oposto, o pensamento imprevisível, as associações não aceitas, o fim da necessidade hierárquica e lógica do paradigma botânico (raiz-caule-galhos-folhas- frutos). O rizoma permite um ponto-de-fuga, um *tromp-l'oeil* epistemológico, uma outra concepção.

Um exemplo de rizoma é o gengibre. Também chamado de Mandrágora, era considerado a planta das bruxas por excelência. Possuidora de toxinas tanto alucinógenas quanto medicinais, seu duplo caráter e sua ligação com a terra profunda eram muito significativos para os cultos de divindades femininas. Os árabes a chamam de ‘ovos de sataná’, os judeus de ‘raiz do amor’, os gregos, ‘planta de Circe’. Acreditava-se que elas nasciam do esperma dos enforcados.⁹⁵ No mundo greco-romano, Flávio Josefo aconselha que se faça um círculo em volta da raiz e depois se amarre um cão a ela. O dono do cão deve se afastar para que o animal o siga e arranque assim a planta. O bicho morrerá subitamente e o dono poderá usar a raiz com segurança. Igualmente notável é a descrição do naturalista mais famoso da antiguidade clássica, Plínio, o velho. Ele diz, citando uma fonte ainda mais antiga, o grego Teofrasto, que quem colher a mandrágora não pode receber vento pela frente; deve fazer três círculos em volta dela com uma espada e depois, de costas para o poente, retirar a raiz (GHEERBRANT/CHEVALIER, 1994). Na idade média acreditava-se que a mandrágora gemia à noite e Maquiavel chegou mesmo a escrever uma peça de teatro cômica sobre essa planta⁹⁶. Por que tudo isso? Era comum a crença de que os seres humanos vinham da terra e a mandrágora, com forma humana,

⁹⁵ Isto se explica, tendo em vista o fenômeno circulatório chamado ‘luxúria dos anjos’ (angel lust). Quando um homem é enforcado, o sangue tende a se acumular no pênis, gerando uma ereção. Quais as conseqüências culturais disso em um mundo como a Europa cristã medieval, acostumada a enforcamentos e facilmente impressionável? Certamente muito grandes.

⁹⁶ Apenas como ilustração, o personagem de quadrinhos, mago Mandrake, é mandrágora/gengibre (mandrake, em inglês), além do conto de fadas do biscoito de gengibre (gingerbreadman).

refletia esse medo. Psicologicamente é uma projeção, como tantas, presentes até hoje. Daí o respeito e o medo, atitudes muito comuns quando o ego lida com conteúdos do inconsciente. Percebendo isso, Jung, vai buscar na alquimia a noção dessa planta como um homúnculo, símbolo da sombra não integrada e constelada impedindo a individuação.

No campo estético, o tragicômico provoca o estranhamento do grotesco. É como se a presença teratológica de algo ali deixasse o juízo em suspensão. Não sabemos como interpretar, como lidar com aquela manifestação ambígua, dúbia e, ao mesmo tempo, exuberante. Porque também os monstros são assim, para serem vistos, *monstrare*, não se pode deixar de admirá-los, de olhar para eles (*ad-mirare*) Algo neles atrai o olhar, amarra como um feixe, fascina (*fasci*). Mas eles são monstruosos, são grotescos, apesar do fascínio e é neste momento que ocorre o fenômeno da enantiodromia. Eis a entrada em cena do último de nossos elementos. Como assim, mais um? Sim, porque o tragicômico comporta o grotesco, como quarto elemento, mas conforme argumentei anteriormente, com base na teoria junguiana dos quatérnios, um dos elementos é sempre mercurial. O tragicômico é aquele que guarda a chave para o quarto elemento, oculto, hermético. Eis a questão, essa natureza ambivalente, em si mesma contraditória, do mercúrio que é metal e líquido ao mesmo tempo, deus protetor dos comerciantes e dos ladrões simultaneamente, aquele que caminha das profundezas do Tártaro aos píncaros do Olimpo, senhor de todas as fronteiras (o que quer dizer lugar nenhum) Hermes/Mercúrio, o mensageiro de palavras aladas.

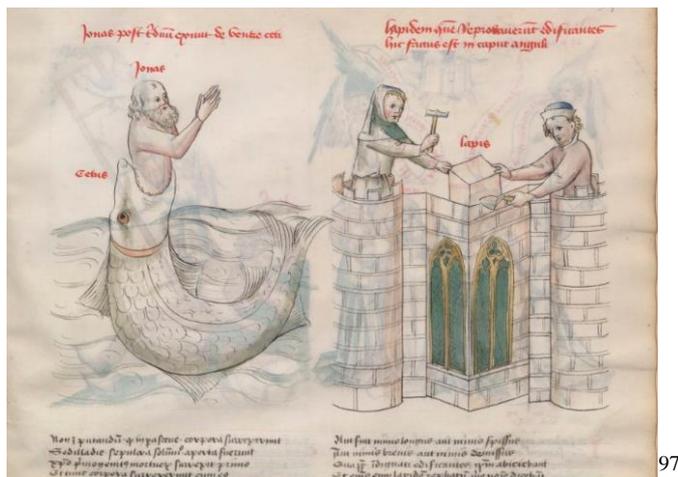
O quarto elemento traz, pois um outro que é o mesmo, ou “o quatro que é o um, como o cinco”, para retomar Jung, base para todo o raciocínio desenvolvido até aqui. No exemplo que desenvolvi utilizando o cristianismo, parti da leitura junguiana a respeito da trindade. Jung defendia que o quarto elemento faltante na trindade cristã seria satanás, eu desenvolvo a tese de que também falta o elemento feminino, completado pela Virgem Maria. Tal elemento se encontra e se desdobra em total relação com todos os outros do conjunto. Filha de Deus pai, mãe de Deus filho, esposa do espírito santo, inimiga de satanás. Como trazer essa percepção para a teoria estética que estamos advogando? Temos o trágico e o cômico, dos quais advém o tragicômico. Este possui em si um outro elemento, o grotesco, o qual, por meio da enantiodromia gera a união final: o sublime. Do um, o dois, do dois, o três, do três, o quatro, do quatro o um, como o cinco. O Um é o cinco. Já como totalidade, conforme os diagramas e fórmulas de Jung, já apresentados nas páginas anteriores.

A partir do grotesco, por meio da enantiodromia, pode surgir o sublime. O conceito de enantiodromia é comumente considerado como derivado de Heráclito e se relaciona com correr para o oposto, ou campo de corrida do oposto- de ἐνάντιος (*enantiós*, oposto, contrário) e δρόμος (*drómos*, pista de corrida). Sem entrar em muitos detalhes, é a conversão de algo em seu contrário, Von Franz chama de “A inversão de uma situação psíquica”. Muitas vezes é vista de maneira negativa, como parte de um processo neurótico ou compensatório devido à repressão de algum conteúdo do inconsciente. Mas ela é sinal de movimento da energia psíquica e uma parte importante do processo, do *opus*, que, afinal, consiste basicamente em uma grande conversão no oposto, transformar o chumbo em ouro ou, novamente, “a pedra que os pedreiros rejeitaram tornou-se a pedra angular.”

É estranho, se olharmos isso com simplicidade, que na alquimia, o produto final seja algo na ordem da natureza que consideramos muito baixo, uma pedra, algo cuja qualidade consiste simplesmente em existir. Uma pedra não come, nem bebe, nem dorme, permanece meramente onde estiver por toda a eternidade. Se lhe damos um pontapé, ela fica onde tiver sido jogada e não se mexe. **Mas na alquimia essa coisa desprezada é o símbolo da meta suprema.** (VON FRANZ, 1980:146, grifo nosso)

No pensamento estético que viemos elaborando, este momento de enantiodromia se apresenta a partir do grotesco e de suas qualidades, conforme já comentamos. O grotesco, presente no tragicômico, conhece as profundezas das cavernas do inconsciente e permite a catábase, a partir da qual, ocorre, em certo ponto, a anábase. Como Dante que desce até o coração gelado do inferno, para, depois dali, iniciar a subida, em direção ao purgatório. Porque os versos finais da mais famosa catábase do ocidente (o inferno de Dante) narram exatamente o alívio, o primeiro passo da anábase *e quindi uscimmo a riveder le stelle* “e então saímos, para rever as estrelas”.





Na ilustração célebre de Gustave Doré⁹⁸, o primeiro momento em que se vê as estrelas e o céu, imediatamente depois de se ter descido até o coração gelado do inferno. Na ilustração ao lado, proveniente do *Speculum Humanae Salvationis*, do século XV, vemos Jonas no exato momento em que está saindo do ventre da baleia e, ao lado, dois alquimistas, como pedreiros construtores de catedrais, assentando a *lapis angularis* a pedra angular, símbolo de Cristo: “indicando que o objetivo da “viagem marítima noturna (...) equivale à pedra filosofal.” (VON FRANZ, *op cit*: 127) Jonas no ventre da baleia é uma das narrativas mais comumente associadas ao processo de catábese e, como podemos ver nos dois exemplos apresentados, a possibilidade enantiodromica, de transformação daí resultante.

Qual o resultado da enantiodromia do grotesco? Qual a pedra angular que então se revela? O sublime. Como é possível? Como pode o grotesco levar ao sublime? Nas palavras de Gibrán Khalil Gibrán “se o inverno dissesse: “trago a primavera em meu coração” quem acreditaria?” Entretanto, é assim, vejamos alguns exemplos em que este fenômeno pode ser percebido. O primeiro deles encontramos em Dostoiévski, em uma cena muito importante de *Crime e Castigo*:

Sônia continuava indecisa. O seu coração batia com violência. Não se atrevia a ler para ele, que contemplava quase com pena aquela pobre louca. - Mas para que hei de eu ler-lhe seja o que for? Se o senhor não acredita! - balbuciou em voz baixa e anelante. - Lê! Quero que leias! - insistiu ele. - Não lias a Lisavieta? Sônia abriu o livro e procurou a passagem. As mãos tremiam-lhe, a voz não lhe saía. Começou a leitura por duas vezes e não chegou a

⁹⁷ Figura 54- Ilustração alquímica, *speculum humanae salvationis*, séc. XV.

⁹⁸ Figura 53- Doré, Gustave.

articular claramente nem a primeira palavra. "Estava então enfermo um certo Lázaro, de Betânia..." - proferiu finalmente, fazendo um esforço; mas, de súbito, à terceira palavra a sua voz vibrou aguda e quebrou-se, como uma corda demasiado tensa. Faltava-lhe a respiração e o peito oprimia-se-lhe. Raskólnikov compreendia, em parte, por que é que Sônia não se decidia a ler-lhe, e quanto melhor compreendia, tanto mais grosseiramente e com maior nervosismo insistia para que ela lesse. Compreendia perfeitamente que aqueles sentimentos constituíam, efetivamente, de certo modo, o seu segredo, talvez desde a sua adolescência, quando vivia ainda com a família, junto de seu desgraçado pai e da madrasta, enlouquecida de amargura, entre umas criaturinhas famélicas, gritos e imprecações monstruosos. Mas, ao mesmo tempo, reconhecia, e reconhecia decididamente, que, ainda que ela agora estivesse aflita e tivesse um medo horrível de começar a leitura, por qualquer motivo, sentia no entanto uma ansiedade dolorosa de fazê-lo, apesar de toda a sua tristeza e inquietação, e sobretudo para ele, para que escutasse agora, infalivelmente... acontecesse depois o que acontecesse... Era isto o que ele lia nos olhos dela e deduzia da sua comoção tão séria... Ela fez um esforço, dominou o aperto da garganta, que lhe cortara a voz, e continuou a ler o capítulo XI do Evangelho de São João. Chegou assim ao versículo XIX: - "E muitos dos judeus tinham vindo para junto de Marta e de Maria, para consolá-las por causa do irmão. Então Marta, como ouviu que Jesus vinha, saiu ao seu encontro; Maria ficou em casa. E Marta disse a Jesus: "senhor, se tivesses estado aqui, o meu irmão não estaria morto. Mas também sei agora que tudo o que pedires a Deus, Deus to dará..." Então tornou a parar, presentindo, envergonhada, que a voz tornava a tremer-lhe e a ficar entrecortada... - "... Disse-lhe Jesus: "O teu irmão ressuscitará'. Marta disse-lhe: "Eu sei que ressuscitará na ressurreição, ao último dia'. Disse-lhe Jesus: "Eu sou a ressurreição e a vida; aquele que acreditar em mim, ainda que esteja morto, viverá. E todo aquele que vive e crê em mim não morrerá eternamente. Acreditas nisso?" Disse-lhe..." E, como se dolorosamente lhe faltasse o alento, Sônia leu distintamente e com energia, como se estivesse fazendo a sua profissão de fé: - "... Sim, Senhor, eu acreditei que Tu eras o Cristo, o Filho de Deus, que veio ao mundo..." Fez uma pausa, lançou um olhar rápido aos olhos dele, mas em seguida dominou-se e continuou a leitura. Raskólnikov escutava-a sem fazer um movimento, sem se voltar, de cotovelos sobre a mesa e olhando de soslaio. Ela chegou ao versículo XXXII: - "... E, como Maria tivesse vindo para o lugar onde estava Jesus, lançou-se a seus pés, dizendo-lhe: "senhor, se tivesses estado aqui, o meu irmão não estaria morto'. Como Jesus a visse chorar, a ela e aos judeus que tinham vindo juntamente com ela, comoveu-se em espírito e perturbou-se. E disse: "Onde o pusestes?" Disseram-lhe: "senhor, vem e vê'. E Jesus chorou. Disseram então os judeus: "Olhai como o amava'. E alguns deles disseram: "não podia Este, que abriu os olhos do cego, fazer com que este homem não morresse?..." Raskólnikov voltou-se para ela e contemplou-a comovido. "É isso mesmo." Toda ela tremia como se estivesse com febre. Era o que ele esperava. Ela se aproximava da narrativa do maior e mais inaudito milagre, e um sentimento de grande solenidade a possuía. A sua voz tornou-se vibrante, metálica; o entusiasmo e a alegria ressoavam na sua voz e apoiavam-na. As linhas confundiam-se diante dos seus olhos, porque estes se lhe nublavam de lágrimas; mas ela sabia de cor o que ia lendo; quando chegou ao último versículo: "Não podia Este, que abriu os olhos do cego?", baixando a voz, ela exprimiu ardente e apaixonadamente a dúvida, a censura e a maldade dos incrédulos, dos torpes, que logo a seguir, um minuto depois, apenas, como feridos por um raio, iam tombar por terra, romper em soluços e acreditar... "E ele, ele também, cego e incrédulo, também ele ouvirá imediatamente e também acreditará, sim, sim. Agora mesmo!", sonhava ela, e tremia na sua jubilosa expectativa. - ..."E Jesus, comovendo-se outra vez no

seu íntimo veio até o sepulcro. Era uma cova, que tinha uma pedra em cima. Jesus disse: “tirem a pedra”. Marta, a irmã do morto, disse-lhe: “senhor, vede que está já de quatro dias...” E pronunciou intencionalmente a palavra “quatro”. - “... Jesus disse-lhe: “não te disse eu que, se acreditares, verás a glória de Deus?” Então tiraram a pedra da cova onde o morto tinha sido posto. E Jesus, erguendo os olhos ao alto, disse: “Pai, dou-Te graças por me teres ouvido. Eu sabia que Tu me ouves sempre, mas disse-lhe isto por causa do povo que está à minha volta, para que acreditem que foste Tu que me enviaste”. E, depois de ter dito isso, gritou em voz muito alta: “Lázaro, sai...” E aquele que estava morto saiu...” Ela lia com voz forte e solene, tremente e transida de frio, como se tivesse visto tudo aquilo com os seus próprios olhos. - “... tinha as mãos e os pés ligados com ataduras, e o rosto envolvido num sudário. Disse-lhe Jesus: “desatem-no e deixem-no ir”. Então muitos dos judeus que tinham vindo ter com a casa de Maria e viram o que Jesus fizera acreditaram nele.” A leitura ficou por aqui, pois ela já não podia continuar, e, fechando o livro, levantou-se rapidamente da cadeira. - Isto é tudo o que há a respeito da ressurreição de Lázaro - murmurou com voz cortante e dura, e ficou imóvel, meio voltada de costas, sem se atrever a erguer os olhos para ele, como se estivesse envergonhada. Continuava ainda a agitá-la um tremor febril. **A luzinha que, havia já algum tempo, começara a consumir-se no candeeiro iluminava vagamente naquele mísero quarto um assassino e uma prostituta, estranhamente reunidos para ler o livro eterno. Decorreram cinco ou mais minutos.** (DOSTOIÉVSKI, 2001: 332-333)

Este trecho do romance é conhecido como a cena de Lázaro. Temos dois personagens, Raskólnikov e Sônia. Ele era um estudante pobre que estava bêbado de grandeza com algumas ideologias modernas que estavam chegando no ambiente cultural russo de então, sobretudo o individualismo liberal e o socialismo nascente. Justificando-se ideologicamente, ele mata a golpes de machado duas pessoas, entre elas a amiga de Sônia, Lisavieta. Sônia é uma jovem filha de um pequeno funcionário público, alcoolatra, o qual morre e deixa toda a família na miséria. Para alimentar os irmãos pequenos, diante da penúria absoluta, Sônia é forçada a se prostituir. A degradação de todo o ambiente em volta dos dois é esmagadora. Dostoiévski consegue gerar no romance um clima geral que é de uma baixeza e de uma sordidez realmente nauseantes. Tudo ali é sujo, tudo é miserável, tudo é animalesco. A cena é enorme e infelizmente não é possível colocá-la inteira aqui, mas quem vier a ler, perceberá (ou quem já leu, lembrará) como Dostoiévski consegue gerar as sensações que mencionamos de maneira cada vez mais profunda, como se nós todos- Dostoiévski, Raskólnikov, Sônia e leitores- estivéssemos de fato em uma catábase da degradação e da sordidez, um inferno da imundície humana, círculo após círculo. Até que, luminosamente, chegamos a esta cena.

Raskólnikov está muito atormentado pelo crime que cometeu e, sem perceber, está iniciando seu caminho de redenção por meio do amor que começa a sentir por Sônia. Mas

ele é ainda muito orgulhoso e continua impregnado por suas teorias e conhecimentos livrescos, os quais usa como mecanismo de defesa. Não raro tentando até ferir Sônia, com afirmações cínicas e mesmo cruéis. Como se Raskólnikov não conseguisse perceber a própria situação em que este mesmo orgulho e arrogância o colocaram. Sônia é como o lotus na lama, seu corpo foi prostituído, aviltado, mas algo nela permanecia intocado, algo puro e belo. Dostoiévski, aqui, gera um excelente contraste com Nelson Rodrigues, ao compararmos Sonia, de *crime e castigo*, com Maria Werneck, a moça rica de *bonitinha, mas ordinária*. A cena da ressurreição de Lázaro é, claro, a ressurreição de ambos, Raskólnikov e Sônia. A jovem pobre, tão abusada e tão humilhada, mas, ao mesmo tempo, tão digna e tão humana é, ela mesma, como uma segunda Maria Madalena.

Tudo em volta destas personagens, toda a situação narrada é baixa, abjeta, sórdida, grotesca. Entretanto, dali surge um momento sublime. E Dostoiévski é brilhante porque esta é a estética cristã inicial, a estética da cruz:

Porque os judeus pedem sinal, e os gregos buscam sabedoria; Mas nós pregamos a Cristo crucificado, que é escândalo para os judeus, e loucura para os gregos. Mas para os que são chamados, tanto judeus como gregos, lhes pregamos a Cristo, poder de Deus, e sabedoria de Deus. Porque a loucura de Deus é mais sábia do que os homens; e a fraqueza de Deus é mais forte do que os homens. (I Cor 1:22-25)

As palavras de Paulo tiveram um profundo impacto não apenas teológico, mas também estético e isto é muito forte em Dostoiévski. Algumas pessoas encontram Deus subindo, outras, descendo ao coração gelado do inferno. Ali estavam o assassino e a prostituta encontrando o sublime. Ambos, na presença do transcendente, na compreensão misericordiosa do sofrimento, na experiência viva da esperança e do amor. “Como é que eu posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança, mesmo do meio do fel do desespero.” (ROSA, 2008) No sertão do Brasil, Guimarães Rosa diz que a vida transtraz, na Suíça, Jung chamou de Enantiodromia. A própria experiência cristã do martírio possui visceralmente essa visão. Um momento que deveria ser o pior de todos, o mais aterrorizante, um momento de absoluto horror, transforma-se em um momento sublime, de testemunho de fé e, não raro, de perdão. O pior e mais baixo, passa a ser o melhor e mais alto. Encontramos outro exemplo na história medieval de São Francisco de Assis e a perfeita alegria:

Vindo uma vez São Francisco de Perusa para Santa Maria dos Anjos com Frei Leão, era tempo do inverno e o frio grandíssimo o cruciava fortemente. Chamou Frei Leão, que ia indo na frente, e disse assim: “Frei Leão, se acontecer, por graça de Deus, que os frades menores dêem em todas as terras grande exemplo de santidade e de boa edificação; apesar disso, escreve e anota diligentemente que não está aí a perfeita alegria”.

E andando mais adiante, São Francisco chamou-o uma segunda vez: “Ó Frei Leão, ainda que o frade menor ilumine os cegos, estenda os encolhidos, expulse os demônios, faça os surdos ouvirem e coxos andarem, e os mudos falarem e, o que é coisa maior, ressuscite os mortos de quatro dias; escreve que não está aí a perfeita alegria”.

E, andando um pouco, São Francisco gritou forte: “Ó Frei Leão, se o frade menor soubesse todas as línguas, todas as ciências e todas as escrituras, de modo que soubesse profetizar e revelar não somente as coisas futuras mas até os segredos das consciências e das pessoas; escreve que não está nisso a perfeita alegria”.

Andando um pouco mais adiante, São Francisco ainda chamava forte: “Ó Frei Leão, ovelhinha de Deus, ainda que o frade menor fale com a língua do Anjo e saiba os caminhos das estrelas e as virtudes das ervas, e lhe fossem revelados todos os tesouros da terra, e conhecesse as virtudes dos pássaros e dos peixes e de todos os animais, e das pedras e das águas; escreve que não está nisso a perfeita alegria”.

E andando ainda mais um pedaço, São Francisco chamou com força: “Ó Frei Leão, ainda que o frade menor soubesse pregar tão bem que convertesse todos os infieis para a fé de Cristo; escreve que aí não há perfeita alegria”.

E durando esse modo de falar bem duas milhas, Frei Leão, com grande admiração, lhe perguntou, dizendo: “Pai, eu te peço da parte de Deus que tu me digas onde há perfeita alegria”. E São Francisco lhe respondeu: “Quando nós estivermos em Santa Maria dos Anjos, tão molhados pela chuva, enregelados pelo frio, enlameados de barro, aflitos de fome, e batermos à porta do lugar, e o porteiro vier irado e disser: Quem sois vós? E nós dissermos: Nós somos dois dos vossos frades. E ele disser: Vós não dizeis a verdade, aliás sois dois marotos que andais enganando o mundo e roubando as esmolas dos pobres; ide embora; e não nos abris, e fizer-nos ficar fora na neve e na água, com o frio e com a fome até de noite; então, se nós suportarmos tanta injúria e tanta crueldade, e tantas despedidas pacientemente, sem nos perturbarmos, e sem murmurar dele, e pensarmos humildemente que aquele porteiro nos conhece de verdade, que Deus o faz falar contra nós; ó Frei Leão, escreve que aqui há perfeita alegria. E se, apesar disso, continuássemos batendo, e ele saísse para fora perturbado, e nos expulsasse como velhacos importunos, com vilanias e bofetões, dizendo: Ide embora daqui, ladrõesinhos muito vis, ide ao hospital, porque aqui vós não comereis, nem vos abrigareis; se nós suportarmos isso pacientemente, com alegria e com bom amor; ó Frei Leão, escreve que aqui há alegria perfeita.

E se nós, mesmo constrangidos pela fome, pelo frio e pela noite, ainda batermos mais, chamarmos e pedirmos por amor de Deus com muito pranto que nos abra e nos ponha para dentro assim mesmo, e ele escandalizado disser: Estes são patifes importunos, eu os pagarei bem, como merecem; e sair para fora com um bastão cheio de nós, e nos agarrar pelo capuz e jogar por terra, e

nos revirar na neve e nos bater nó por nó com aquele bastão: se nós suportarmos todas essas coisas pacientemente e com alegria, pensando nas penas de Cristo bendito, que temos que aguentar por seu amor; ó Frei Leão, escreve que aqui e nisto há perfeita alegria.

E, por isso, ouve a conclusão, Frei Leão. Acima de todas as graças e dons do Espírito Santo, que Cristo concede aos seus amigos, está a de vencer a si mesmo e de boa vontade, por amor de Cristo, suportar penas, injúrias, opróbrios e mal-estares; porque de todos os outros dons de Deus nós não podemos nos gloriar, pois não são nossos mas de Deus, como diz o Apóstolo: Que é que tu tens que não recebeste de Deus? E se recebeste dele, por que te glorias, como se o tivesses por ti? Mas na cruz da tribulação e da aflição nós podemos nos gloriar, pois diz o Apóstolo: Não quero me gloriar a não ser na cruz de nosso Senhor Jesus Cristo”.

Para louvor de Jesus Cristo e do pobrezinho Francisco. Amém.
(FIORETI, 2005:8)

Esta é uma história muito tradicional dentro da ordem franciscana e se encontra já nas primeiras biografias medievais de Francisco (Séc XIII). É uma história de moralidade, conforme se poderia esperar da hagiografia tradicional. O que chama particularmente a atenção é que aqui não aparece o elemento sobrenatural, não há milagres vistosos e impressionantes, não apenas isso, mas a personagem afirma exatamente o oposto. É a afirmação de uma espiritualidade ordinária, ou seja, do que é corrente e esperado no mundo físico, inclusive. É a transformação do pior no melhor, novamente, o mesmo princípio. Não se deve temer ou rejeitar aquilo que causa sofrimento, mas recebe-lo, não somente com resignação, mas com alegria. Esta disposição interna é que causa a transformação. O amor transtroz, como diria Riobaldo.

Existe toda uma estética, muito antiga, que aplica este pensamento. No ocidente ela possui fortes bases religiosas, sobretudo cristãs. Neste sentido, retomando o raciocínio estrutural, temos o último elemento, que é também a totalidade, o sublime. Não se trata exatamente de uma epifania porque, sobretudo a partir de James Joyce, este termo adquiriu contornos um tanto diferentes. A epifania pode ser a súbita tomada de consciência, como a revelação de algo, que costuma ser muito marcante para quem a vive. Ou seja, qual a principal diferença? Uma epifania não necessariamente parte do pior, ela pode surgir, como é o que acontece na maioria dos casos da literatura, de uma banalidade, de um gesto desatento do cotidiano. Encontramos isso, por exemplo, em Mrs Dalloway, de Virginia Woolf. Desse modo, parece ficar claro que Epifania, em teoria literária, não é o mesmo que Enantiodromia, em Jung.

Do um, o dois, do dois, o três, do três o quatro, do quatro, o um, como o cinco. Este foi o axioma que nos guiou ao longo destas reflexões. Trágico, Cômico, Tragicômico, Grotresco e Sublime. A pluralidade estética para a unidade estética, eis outra proposição de opostos. Acreditamos ter trazido alguns elementos particulares nesta discussão milenar, ou que pelo menos os tenhamos arranjado de um modo peculiar, o que não é pouco dentro de uma tradição assim tão longa. Encerremos, pois, com as palavras de quem nos acompanhou até aqui, Carl Jung:

A alquimia, pela abundância de seus símbolos, nos proporciona uma visão no esforço feito pelo espírito humano, que se poderia colocar em paralelo com o rito religioso, ou respectivamente com o opus divinum (obra divina), mas com a diferença que o trabalho dela não representa uma atividade coletiva e rigorosamente definida quanto à forma e ao conteúdo; muito antes, apesar de toda a semelhança dos princípios fundamentais, é ela um empreendimento individual, em que cada homem empenha a totalidade do seu ser, a fim de conseguir **a meta transcendental da produção da unidade. É uma obra da reconciliação dos opostos aparentemente incompatíveis**, os quais de modo típico devem ser entendidos não apenas como a inimidade natural dos elementos físicos, mas simultaneamente também como conflito moral. Como o objeto do esforço é considerado tanto externo quanto internamente, tanto física quanto psiquicamente, essa obra, por assim dizer, se estende pela natureza inteira e sua meta consiste em um símbolo, que tem um aspecto físico e, ao mesmo tempo, um transcendental (JUNG, 1990: 311) grifo nosso

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cômico, o trágico e o tragicômico com os olhares da psicanálise e da psicologia analítica, eis o caminho que fizemos. Começamos por pensar a respeito do próprio gênero de escrita que iríamos utilizar: o ensaio- sua história, suas características, suas vantagens e, claro, seus limites. Cientes de tudo isso, seguimos.

Dividimos nosso percurso em três: cômico, trágico e tragicômico; e tentamos ver em cada ponto de que maneira poderíamos pensar sobre aquele assunto em questão utilizando a psicanálise e a psicologia analítica. Acredito que conseguimos seguir bem essa estrutura e que ela parece bastante razoável, se pensarmos nos temas e nos referenciais teóricos que selecionamos.

Comentamos a respeito da importante obra *o chiste e sua relação com o inconsciente*, de Freud, e trouxemos uma série de exemplos da literatura e da vida cultural brasileira. As argumentações de Freud eram muito finas e muitas nuances se perdiam na língua alemã, fazia-se necessário buscar correspondentes nossos para melhor ilustrar as idéias do mestre vienense. A presença de nossa rica tradição do chiste e da fuleiragem (com nomes do ‘peso’ de Emilio de Menezes e da ‘fidalguia’ do Barão de Itararé) não apenas mostravam a aguda percepção elucidativa de Freud, como a divertida solécia de nossos fuleiros mais célebres.

Em se tratando de Jung, o primeiro desafio era sempre escolher uma obra sua para começarmos a interpretar. Depois de uma breve introdução sobre sua vida e alguns conceitos indispensáveis de sua obra iniciamos a aproximação do arquétipo do Trickster. Vimos seu breve histórico e algumas de suas formas mais famosas além de sua importância dentro da dinâmica psíquica. Comentamos a respeito da relação do trickster com a sombra, por exemplo e, novamente, tivemos a oportunidade de pensar em termos culturais para trazer uma leitura particular do saci-pererê, importante figura do imaginário coletivo brasileiro.

Por meio das importantes contribuições de Mircea Eliade, revisitamos o conceito de mito, não somente a partir de uma visão literária, mas também psicológica e, no caso de Eliade, especialmente antropológica e histórico-comparatista. A importância do mito como fundador do mundo é reafirmada por meio do *Homo Religiosus* de Eliade. Conforme argumentamos, duas das principais dimensões da existência humana, o tempo

e o espaço, são profundamente tocadas pelo mito. O *illo tempore* e o *axis mundi* são dois conceitos abordados nestas páginas e que mostram bem o papel organizador da narrativa mitológica não apenas para a psique do indivíduo, mas para toda uma coletividade.

No capítulo seguinte, iniciamos a sessão sobre o trágico e a primeira corrente teórica a ser abordada é a psicanálise. Partimos de uma introdução geral sobre o trágico enquanto gênero literário, sua história e suas características, seguimos por algumas recepções filosóficas e terminamos por nos aprofundar na leitura de Jacques Lacan, em seu seminário 07 a respeito da Antígona de Sófocles. Lacan nos trouxe a atrocidade do desejo de Antígona e nós buscamos uma aproximação linguística com os nomes e termos gregos que ele apresentava e desenvolvia. Igualmente acompanhávamos o raciocínio do pensador francês enquanto íamos pontuando suas ideias com contribuições de exemplos nossos ou pelo menos mais próximos de nossa história cultural. Assim passamos pelo sertão e pelas veredas de Guimarães contemplando, com Riobaldo, o corpo morto de Diadorim. Na queixa de Antígona, buscamos a vastidão do mar, encontramos Ulisses e ele nos lembrou novamente sobre o mito- o nada que é tudo. Da Grécia paramos em Lisboa, Ulisipona/Uliséia -cidade de Ulisses- e conversamos com nossos irmãos portugueses. Luis de Camões e Fernando Pessoa lembraram do sentimento de se lançarem a mares nunca d'antes navegados. O poetas nos falaram de medo, dor, fome, doença, morte e muita saudade – “este sentimento que só os portugueses conhecem bem, porque só eles tem uma palavra para dizer que o tem”. Lacan estava certo, porque os poetas deixaram brilhar o desejo por entre as palavras. Um desejo que impele e empala a subjetividade. íntimo e invasor ao mesmo tempo, desejo indefectível, desejo atroz e inexorável. Portugal afirma seu desejo para poder afirmar a si mesmo. A alma portuguesa testemunha seu desejo trágico e impiedoso, como o fado! “O fado é o meu castigo só nasceu pr'a me perder, o fado é tudo o que eu digo, mais o que eu não sei dizer. Almas vencidas, noites perdidas sombras bizarras ... Amor, ciúme, cinzas e lume, dor e pecado tudo isto existe, tudo isto é triste, tudo isto é fado!” (RODRIGUES; CARVALHO; NAZARÉ, 1952)⁹⁹

No capítulo seguinte tentamos abordar o trágico a partir de uma mirada Junguiana. Como Jung não deixou nenhuma obra explicitamente dedicada ao trágico, buscamos

⁹⁹ CARVALHO, Fernando; NAZARÉ, Aníbal. **Tudo isto é Fado**. Intérprete: Amália Rodrigues. Gravadora Valentim de Carvalho. Lisboa. 1952. Gravação original disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sLl4vMyhZ8Q> acesso em 20/01/2021

outro de seus trabalhos onde uma tal percepção pudesse ser interpretada. Assim, selecionamos *resposta a Jó* como ponto de partida para nossas considerações. Iniciamos com alguns comentários teóricos a respeito do livro bíblico, suas fontes literárias no Egito e na Suméria, bem como os gêneros discursivos nele presentes. Vimos como Jung consegue fazer uma interpretação muito própria da narrativa. Baseado em suas raízes cristãs e sua predileção pelo gnosticismo e outras correntes iniciáticas, Jung inverte a posição moral entre Deus e Jó. Tão radical é sua interpretação que Jung termina por concluir que o sofrimento imerecido de Jó é a razão para a encarnação de Jesus Cristo. Toda a teologia ortodoxa da redenção é questionada e o próprio Jung tinha muita clareza da posição dissidente, melhor dizendo herética, que estava assumindo. Nosso foco é nas possíveis implicações estéticas, por assim dizer, da leitura que Jung faz do livro de Jó. Nessa perspectiva, percebemos uma possibilidade de leitura do trágico. Entendemos que ele se aproxima de outras visões, seja grega ou psicanalítica, mas possui uma característica muito própria. Entendemos que esta característica presente na leitura de Jung é quase como uma contribuição do cristianismo ao espírito do trágico, pois havíamos antes comentado uma obra grega, *Antígona*, e outra judaica, *Jó*. Baseados no escritor britânico J. R. R. Tolkien, chamamos esta contribuição característica de “eucatástrofe”, em oposição à “discatástrofe” anterior. A diferença reside exatamente nos conceitos de graça e redenção.

A parte final de nosso ensaio é dedicada ao tragicômico. Iniciamos com a visão psicanalítica e buscamos encontrar possibilidades de se interpretar um tragicômico a partir da obra de Freud. Por ser uma obra muito vasta e um assunto aparentemente pouco explorado na fortuna crítica, selecionamos dois ensaios do pai da psicanálise para nosso trabalho, O primeiro deles, *o humor*, de 1927 apresenta aquela que percebemos como uma leitura muito próxima do que se poderia defender como uma posição tragicômica diante da vida e com a qual nos colocamos de acordo. O segundo ensaio, *o inquietante*, de 1919, nos chamou a atenção pela possibilidade de se aproximar do tragicômico por meio daquilo que chamaríamos de grotesco e pelos mecanismos psíquicos que poderiam estar com ele relacionados, em especial quando se relaciona com a sensação de angústia. Sabemos que o tema é muito vasto e nunca foi nossa intenção esgotá-lo, mas acreditamos que os ensaios escolhidos e as ideias que apresentamos são coerentes com o assunto e relevantes para a discussão.

O capítulo final é dedicado à tentativa de uma leitura junguiana para o tragicômico. Assim, escolhemos a teoria dos quatérnios, ou da quaternidade, e o conceito alquímico de *coniunctio oppositorum*, ou junção dos opostos. As duas ideias são muito importantes para Jung e ele as utiliza em diferentes pontos de sua obra. Partimos do axioma de Maria Profetisa, chegamos na quaternidade e apresentamos a visão de Jung de Satan como quarto elemento faltante da trindade cristã. Desenvolvemos a teoria dos quatérnios e defendemos que o terceiro elemento, mercurial, esconde não um, mas dois elementos. A partir das considerações de Jung sobre o feminino na trindade cristã, desenvolvemos o argumento de que a Virgem Maria é o quarto elemento faltante, além de Satan como Jung já havia defendido. Aplicando tudo isto ao tragicômico desenvolvemos o argumento de que haveria o cômico, o trágico e o tragicômico, de que este, sendo mercurial, conteria o grotesco, o qual, por enantiodromia, leva ao sublime, completando o processo. Do um, o dois, do dois, o três, do três, o quatro, do quatro o um, como o cinco.

Depois de tantas páginas de teoria sobre o trágico, o cômico e o tragicômico, eu gostaria de me despedir, não com um esquema teórico rebuscado, mas contando histórias. São duas, uma com um sabor mais junguiano, outra com um gosto um pouco mais psicanalítico. Como é possível que o trágico se reverta no cômico, no tragicômico, no grotesco ou no sublime? Chuang Tzu, um dos mestres do taoísmo, conta que mestre Lei ficou doente. Ele estava muito fraco e à beira da morte. Sua esposa e filhos começaram a chorar em volta de seu leito. Neste momento, mestre Li, vendo a cena disse: “Xô! Saiam! Não atrapalhem a transformação!”. Depois disso, ele se encostou no batente da janela e disse: Como é incrível o processo de criação-transformação, no que ele vai se metamorfosear? Para onde te enviará? Irá te transformar no fígado de um rato, ou talvez a pata de um inseto? Mestre Li disse: “Uma criança obedece a seus pais e vai aonde quer que lhe mandem, norte, sul, leste ou oeste. Ora o Yin e Yang são muito mais do que pais para nós. Se me trazem ao meu leito de morte e eu desobedeço, sou um traidor. Que culpa eles terão? Do mesmo modo que recebi minha vida, recebo minha morte. Imagine que um mestre ferreiro está martelando o metal, quando a peça de metal levanta e diz: “Eu exijo ser uma Excalibur!” O mestre ferreiro entenderia que aquele é um metal aziago. Se eu, que me vejo agora como um ser humano, exigisse “apenas humano! Só aceito ser um humano!” A Criação-transformação entenderia que eu sou um pedaço de pessoa aziaga. Então agora, eu vejo todo o céu e a terra como uma grande fornalha. Criação-

transformação, como um mestre ferreiro. Para onde eu seria mandado, senão um lugar bom. Dormirei em paz, em um só movimento, acordarei.” (conf. CHUANG-TZU, 1995)

Por fim, vale a pena relatar um fato que ocorreu em Kilkenny, na Irlanda. Shay Bradley, veterano das forças armadas, faleceu em outubro de 2019, depois de uma longa doença. Quando o caixão estava no fundo da cova, com todos os parentes e amigos em volta, todos ouviram fortes pancadas na madeira vindas do caixão e a voz do falecido dizendo: ‘Ei! Ei! Que negócio é esse?’ Todos surpresos. “Tirem-me daqui, aqui é escuro pra car@#\$’lho!” todos começam a rir. “Quem me colocou aqui? Essa voz, é ele? É? É aquele padre!? Merda! Deixem-me sair! Oi!” A voz vai ficando triste e um pouco raivosa, “Eu estou no caixão, vocês estão rindo, não tem nada de engraçado aqui, eu estou morto!” as feições ficam indecisas entre o choro e o riso, enquanto segue o som de pancadas na madeira e o falecido, com voz chorosa, começa a cantar uma canção popular dizendo “Oi, de novo, só liguei pra dizer adeus!”. Uma pessoa presente no sepultamento gravou o ocorrido e a notícia foi publicada em praticamente todos os jornais do Reino Unido¹⁰⁰. A filha de Shay diz que o pai gravou a mensagem quando estava perto de morrer e pediu para que tocassem na hora do sepultamento. Ora, ora, senhor Shay, essa foi de matar! Isso é que é humor, no seu leito de morte o senhor gravou uma pegadinha para sua família. O senhor provou que quem ri por último, ri melhor.

¹⁰⁰ <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/funeral-man-voice-coffin-recording-dead-ireland-soldier-shay-bradley-kilkenny-a9155176.html> acesso em 25/01/2021

APÊNDICE

1- Marina e a linguagem da ternura: uma leitura psicanalítica de Péricles, de Shakespeare

William Shakespeare (1564-1616) é, sem dúvidas, um dos mais importantes escritores do mundo. Trata-se de alguém cuja obra ultrapassa muito sua terra e sua época, apesar de estar fortemente enraizada em ambas. Ao longo dos séculos, as peças de Shakespeare serviram de inspiração para artistas, políticos, advogados, filósofos e, claro, também psicólogos e psicanalistas. Lembremos que já Freud se voltou para o Bardo, não apenas com Hamlet, mas, também, com o mercador de Veneza (no texto sobre os três escrínios, por exemplo). Além de Ernest Jones, e, mais detalhadamente, Lacan, no seminário 06, sobre o grafo do desejo, a partir de Hamlet.

Estas breves páginas se apoiarão, sobretudo, na peça Péricles, príncipe de Tiro e buscarão interpretar alguns aspectos da adolescente Marina, importante personagem do enredo.

As obras de Shakespeare costumam ser divididas em diferentes gêneros, peças históricas e comédias, com as quais ele teria iniciado sua carreira, tragédias, que marcam seu amadurecimento como dramaturgo e causam até hoje o mais forte impacto de toda a sua produção e, por fim, as tragicomédias, também chamados romances, que marcam sua despedida dos palcos, sua fase final, imediatamente antes de se aposentar. As tragicomédias são, então, um gênero naturalmente híbrido, quase estranho, diante do qual o espectador não sabe muito bem como se posicionar, nem exatamente o que deve esperar. Quase sempre são narrativas repletas de vicissitudes, em que nada é dado, nada é certo, as transformações são drásticas e muito repentinas. Tanto o espectador quanto as personagens sentem-se, não raramente, como que tontos diante de tantas mudanças, abandonando um território anterior, tido como mais seguro. As estruturas das personagens, e por que não dizer também dos espectadores, são postas à prova, revisitadas por necessidade, adaptadas ou reforçadas, por sobrevivência. Bem, esta descrição acima apresentada poderia, não erroneamente, ser pensada como outras coisas, como uma fase da vida, por exemplo, talvez a adolescência.

Começemos, então, com a peça de Shakespeare e vejamos a que reflexões podemos chegar. Péricles é o protagonista, que inclusive empresta seu nome para o título. Ele é um príncipe de um reino chamado Tiro, no atual Líbano. A narrativa se passa na antiguidade clássica, então aquela era uma região de cultura grega. Péricles estava em idade núbil e precisava encontrar uma rainha. Vai então até a Antioquia, onde a filha do rei local poderia aceita-lo como pretendente. Ao chegar, descobre que havia uma prova a qual ele deveria vencer. Tal como um novo Édipo, Péricles deveria desvendar uma charada mortal, se acertasse, teria a mão da princesa, se errasse, porém, seria morto. Mesmo sendo tão perigoso, ele aceita o desafio e a charada é a seguinte:

Não sou cobra, mas me alimento

Da carne da mãe, antigo mantimento

Procurei marido, tal bondade de pai

Pai, filho e marido (bom)

Eu, mãe, esposa e ainda filha.

Como há de ser? Responda você

Se quiser viver. (Péricles, Ato I, Cena 1))¹

A ligação edípiana dessa charada é evidente, pois a resposta é incesto. A princesa estava tendo uma relação incestuosa com o rei, seu pai. Se Péricles falasse a resposta correta, seria morto, pela ofensa, se errasse, seria igualmente morto. Assim, ao perceber a cilada que lhe haviam preparado, ele decide que a única solução é fugir, para isso, ele consegue ganhar algum tempo e, efetivamente, escapa. Como o rei era mais poderoso do que ele e poderia invadir sua Tiro, Péricles, para proteger seu povo de uma guerra fatal, foge novamente, no caminho encontra outra cidade, Tarsus. Como havia muita fome no lugar, Péricles distribui o alimento que trazia em sua frota e salva a cidade, motivo pelo qual recebe enormes agradecimentos dos governadores Cléon e sua esposa Dionisa. A frota de Péricles precisa seguir viagem e é açoitada por uma terrível tempestade, a qual leva a um naufrágio catastrófico do qual o único sobrevivente é Péricles. Resgatado, semimorto, por pescadores, ele vem a descobrir que estava nas ilhas gregas de Pentápolis e que o rei de lá estava fazendo um torneio público para escolher quem poderia desposar a princesa. Escondendo sua identidade nobre, Péricles se inscreve, combate e vence. Por mais discreto que ele tentasse ser, percebia-se nele algo de distinto, como uma nobreza natural. Ele se revela, então, e casa com a princesa Thaíssa. Emissários são enviados a Tiro e a cidade demanda a volta de Péricles. Ele volta, Thaíssa, em gravidez avançada, acompanha o marido.

No mar, porém, outra terrível tempestade assola o barco, justamente na hora em que Thaíssa estava dando à luz. Nasce uma menina, mas Thaíssa morre no parto. Os marinheiros, supersticiosos, exigem que Péricles lance o corpo imediatamente ao mar, para acalmar a tempestade, ele prepara, da maneira mais rápida e improvisada que consegue, um funeral para a Rainha, sua esposa. O caixão lacrado é lançado ao mar e Péricles dá a sua filha o nome de Marina. Por estarem muito perto de Tarsus, Péricles deixa o bebê aos cuidados de Dionisa e Cléon, a quem ele salvara anteriormente. O caixão de Thaíssa alcança as margens de Éfeso. Os sacerdotes do local, porém, percebem que ela não estava morta e conseguem, com longos cuidados, trazê-la de volta. Thaíssa acredita que Péricles e o bebê morreram no naufrágio e decide dedicar sua vida à religião, abandona o mundo e se torna sacerdotisa de Ártemis/Diana. O tempo passa e Marina cresce tendo Dionisa como ama. Ela é admirada por todos pela inteligência e graça que possui abundantemente. Tanto possui que seus dons atrapalham a filha de Dionisa, da mesma idade, a qual acabara eclipsada por Marina. Por inveja e para promover sua filha, Dionisa planeja se livrar de Marina e contrata um assassino para matar a jovem. É aqui que encontramos Marina, andando pela praia, aos quinze anos. Ela está junto de Dionisa, que traz seu criado, o assassino, e manda que Marina vá caminhar com ele. A jovem, evidentemente, nem suspeita o perigo que corre. Ao ficarem a sós, a beira mar, ele tenta matar Marina, mas um grupo de piratas estava próximo e acabam por atacar e sequestrar

a moça, para vendê-la como escrava. O criado foge. Marina, aprisionada, é transportada a outro país, Mitilene, e posta à venda em um leilão de escravos onde é comprada por uma cafetina local. Esta pretende ter muito lucro com a jovem.

A adolescente está, pois, em uma situação que se poderia chamar limite. O psicanalista Bruno Bettelheim, sobrevivente de campos de concentração, estudou pioneiramente estas condições, ele acreditava que uma situação extrema se dá quando alguém é subitamente catapultado para um conjunto de condições de vida onde os valores e os mecanismos de adaptação antigos não funcionam mais, inclusive, alguns deles põem em perigo a própria vida do indivíduo. É como se todas as defesas contra a angústia de morte caíssem, acrescenta. (Bettelheim, 1985) Esta é exatamente a posição de Marina ela foi repentinamente traída por quem deveria protegê-la, ameaçada de morte, sequestrada e reduzida à condição de escrava. Como se re-organiza a psique diante de abalos externos tão severos? No bordel, diante da cafetina, a primeira cena de Marina é a seguinte:

Marina: Ai, por que foi Leonino (o assassino) tão moroso, tão hesitante? Sem falar devia ter dado o golpe; ou por que os Piratas, bem pouco bárbaros, aliás, às ondas não me jogaram? Para que à procura de minha mãe eu fosse.

Cafetina: Por que vos estais lamentando, minha bela?

Marina: Por ser dotada de beleza.

Cafetina: Ora, foram os deuses que vos fizeram assim.

Marina: Não os acuso por isso.

Cafetina: Estais em minhas mãos e aqui tereis de viver.

Marina: Tanto pior, então, por ter escapado das mãos que me deveriam ter matado.

Cafetina: Ireis ter uma vida de prazeres.

Marina: Não!

Cafetina: Sim, ah, sim e conhecereis gentis homens de toda espécie. Haveis de dar-vos bem, conhecereis todos os temperamentos. Como!? Tapais os ouvidos?!

Marina: Sois Mulher!?

Cafetina: A não ser mulher, que quereríeis que eu fosse?

Marina: A não ser mulher honesta, não devíeis ser mulher.

Cafetina: Chega! Está precisando de um bom chicote! Estou vendo que vou ter trabalho! Você não passa de uma plantinha que precisa ser dobrada à minha vontade.

Marina: Que os deuses me protejam!

Cafetina: Se for do agrado dos deuses que sejas protegida pelos homens, estes não faltarão. Para vos consolar, para vos alimentar e homens para vos sacudir!

(...) ---a cafetina manda anunciar Marina nas tavernas e portos locais---

Lacaio: Posso assegurar-vos, senhora, que o trovão não desperta as enguias, mais do que minha descrição dela despertará os luxuriosos. Esta noite certamente haverá freguês.

Cafetina: Vamos, vinde comigo!

Marina: Se houver fogo, água funda ou faca afiada, minha pureza ficará guardada.
Diana! Ajuda-me! um plano!

Cafetina: Diana? E nós aqui o que temos a ver com Diana? Vem logo! (Péricles, ato IV, Cena 2)

Interessante analisar esta curta cena, pois se trata da primeira manifestação de Marina na nova situação, logo após sua chegada. Diante do repentino da situação extrema existe, normalmente, o espanto. Lembremos de Primo Levi imediatamente ao desembarcar do trem, em Auschwitz, à noite, o guarda da SS com um cão enorme lança o animal contra Levi, que cai ao solo. Atordoado ele pergunta : “*Warum?*” (por que?) A resposta é uma agressão seguida de “*Hier es gibt kein warum!*” (Aqui não há porquê!) (LEVI, 1988) Ou seja, não havia ali uma motivação racional para a violência, ali não era o mundo como ele o conheceu. Não havia justiça e racionalidade para controlar a força, a força era tudo. Se não havia limite, evidentemente não havia abuso. Marina expressa a mesma surpresa diante do cinismo da cafetina e questiona se sua interlocutora era capaz de, sendo mulher, se comportar daquele modo com uma semelhante. A reificação perpetrada contra uma outra pessoa e, mesmo, contra si, se refletem nesses dois casos. Marina manifesta verbalmente o desejo de morrer em seu lamento inicial. Posteriormente, porém, quando ela alude à morte uma segunda vez, já notamos um tom completamente diferente, já se trata de uma psique que se posicionou, que decidiu, é uma resolução inamovível, profunda e radical, uma nova Antígona. A adolescente toma a resolução de que não admitirá ser estuprada ou se prostituir. A parte final é muito interessante porque Marina pede à deusa da castidade, protetora das moças, Diana, não exatamente liberdade, mas um plano. Sobre as diferentes perspectivas a respeito dos estudos feitos sobre situações limite, Roussillon (2004) diz perceber: *un fond relativement unitaire d'expérience de ceux qui ont été conduits par la vie à rencontrer une situation extrême de la subjectivité et à traverser celle-ci pour organiser une stratégie de survie.*²

Roussillon fala que a superação da situação limite se dá por meio de se organizar uma estratégia de sobrevivência. Quando Marina pede um plano para sua deusa protetora ela parece desejar algo muito parecido com isso. Marina está completamente sozinha, um plano será algo, não apenas de execução individual, mas uma reação totalmente individualizada, única, somente dela. Este plano é uma resposta psíquica e lógica de Marina à situação externa traumática. Sobre esta singularidade, diz Roussillon:

(...)quelle que soit la « cause » déclenchant la situation extrême, celle-ci affecte un sujet singulier, et elle l'affecte en fonction de son histoire singulière. (...)La situation traumatique, quelle que soit sa « cause » (elles sont toujours plurielles), ne peut être métabolisée que par le sujet qu'elle affecte et ceci en fonction de ses singularités psychiques.³ (ROUSSILLON:2004)

É interessante como Shakespeare demonstra ser exatamente assim com Marina. O que se destaca, muito fortemente, é ela mesma, o que impressiona, o que Shakespeare desenvolve é a “singularidade psíquica”, conforme diz Roussillon, de Marina. Ao prosseguirmos no enredo, vemos que Marina é procurada por diferentes clientes e todos eles saem do quarto transformados pela experiência que tiveram com ela. Nenhum realiza a intenção inicial de retirar a virgindade dela. Os outros personagens comentam e aquela situação vai ficando muito impressionante, é como se Marina tivesse algum tipo de poder mental, algum tipo de persuasão taumatúrgica. Nessas condições, o governador da cidade decide ir ao Bordel como novo cliente da jovem. Ele conversa brevemente com a cafetina e o leão de chácara do lugar, um laçao animalesco. É bom lembrar que Shakespeare, até este momento, não mostrava a interação de Marina com os clientes dentro do quarto, apenas vemos o resultado, ou seja, os homens saindo de lá transformados e transtornados. Os espectadores, a essa altura, já estão ansiosos para ver como Marina realizava aquelas transformações na vontade de homens que estavam, minutos antes, tão lascivos e mesmo violentos. Neste contexto, temos o diálogo de Marina trancada sozinha com seu cliente, Lisímaco.

Lisímaco: Então, belezinha, há quanto tempo você está nessa profissão?

Marina: Que profissão, senhor ?

Lisímaco: Não posso nomear sem vos ofender.

Marina: O nome de minha ocupação não pode me ofender, senhor, digei.

Lisímaco: Há quanto tempo sustentais tal profissão?

Marina: Desde que posso me lembrar.

Lisímaco: Começaste assim tão cedo? Com qual idade? Cinco? Oito?

Marina: Mais cedo, talvez, senhor.

Lisímaco: Bem, a casa onde estais vos proclama uma criatura à venda.

Marina: Sabeis ser esta uma casa de tal fama e entrais nela? Escutei que o senhor é nobre e o governador desta cidade.

Lisímaco: Sua empregadora te disse quem eu sou?

Marina: Quem é minha empregadora, senhor?

Lisímaco: Sua raizeira, aquela que lida com sementes e raízes de vergonha e iniquidade. Ah, escutaste sobre o meu poder e vos posicionais, então, para ser cortejada de maneira mais séria, mas eu digo, belezinha, minha autoridade não terá bons olhos sobre ti. Anda! Leva-me a um quarto reservado, vamos! Vamos!

Marina: Se sois nobre, mostrai agora! Se estais em posição de honra, mostrai bom o julgamento que vos viu digno e vos colocou aí.

Lisímaco: Ora, Ora, pregai mais!

Marina: Para mim, donzela, por fortuna madrasta colocada neste lodaçal, onde, vendem-se mais caro as doenças que os remédios. Ah, se os deuses me libertassem deste lugar iníquo, mesmo que me transformassem no menor dos passarinhos do céu.

Lisímaco: Não imaginei que falásseis tão bem, nem que o pudésseis fazer. Tivesse eu entrado aqui com espírito corrompido, ter-me-lo-íeis alterado. Pega! Ouro para ti! Persevera no caminho bom em que estás, os deuses te fortaleçam!

Marina: Os bons deuses o guardem!

Lisímaco: De mim, sabeis que não vim com maus desejos, para mim, as meras portas e janelas daqui tem cheiro de podridão. Fica bem, és uma obra-prima de virtude e eu não duvido que tua formação foi nobre, toma, mais ouro para ti. Maldito seja qualquer um, morra aquele que como um criminoso te roube tua bondade, se escutares falar de mim, será para teu bem. (SHAKESPEARE, Péricles, Ato IV Cena V)

Esta cena é um excelente exemplo de como Marina executa seu plano de sobrevivência. Lembremos que ela não tinha poder nenhum, ela era uma adolescente, escrava, prostituída e o outro era um homem, mais forte, um “cliente VIP” e o governador da cidade. Tudo parecia estar contra a jovem, exceto sua convicção e sua inteligência, ou seja, tudo exceto seu aparato psíquico para lidar com aquela situação extrema, de absoluta fraqueza e desespero. Roussillon nos lembra que a situação extrema se caracteriza não somente pela posição de impotência, porque esta é parte integrante da vida e da condição humana, senão por algo mais: *Détresse et impuissance sont nécessaires à notre développement psychique leur reconnaissance en est même la précondition. Les situations extrêmes confrontent à des affects qui vont bien au-delà de l’impuissance et de la détresse, qui présentent des formes « dégénérées » de celles-ci, voire « déshumanisées ».*⁴ (ROUSSILLON, 2004)

A desumanização é este ponto além, uma degeneração, pois, do que seria natural da condição humana. O caso de Marina, por exemplo. A seguir, é muito interessante observar como Roussillon desenvolve este conceito e o aproxima da questão de um sentido no sofrimento. *“Les situations extrêmes confrontent à un affect qu’il vaudrait mieux définir comme « douleur aiguë », douleur corporelle parfois, mais surtout douleur psychique, douleur sans « sens » acceptable, douleur déshumanisante.”*⁵ (ROUSSILLON, 2004)

A desumanização que ele apresenta se aproxima, de maneira instigante da percepção de um outro teórico de situações extremas, um outro sobrevivente dos campos de concentração, como Bettelheim. E este é Viktor Frankl. Desumanização da dor, para Roussillon, é uma dor sem sentido, ou seja, uma dor absurda, incompreensível. Frankl, em uma famosa equação definiria o desespero como $D = S - S$, ou seja, desespero é igual a sofrimento menos sentido. (FRANKL, 2019)

Algo que chama a atenção em Marina é o que podemos chamar de seu caráter. Ou seja, essa fortaleza íntima que guarda uma vontade inamovível. Se pensarmos a partir das contribuições de Ferenczi, lembraremos que caráter é aquilo que está na base da distinção sujeito-objeto. Não seria, então, errado, talvez pensar, que essa força de Marina vem de

sua autopercepção, muito sólida. Capaz de levantar as barreiras ao gesto invasor do outro. Nesse sentido, ainda, poderíamos pensar que a integridade narcísica de Marina não foi atingida pela situação limite. A busca dela pela deusa Diana, poderia talvez, indicar a presença de uma figura de mãe boa, à qual Marina recorre para manter sua integridade psíquica, diante das adversidades.

Continuando um pouco a cena, após isso, o governador sai do prostíbulo e a cafetina e seu laçao veem que Marina o havia demovido de suas intenções, como ela já fizera com os outros “clientes” antes dele. Após alguma conversa, a cafetina tem em um acesso de fúria e sai, mas, antes, ordena a seu laçao que estupre Marina, para encerrar de vez os prejuízos. Marina tenta conversar com o laçao, mas é inútil, quando ela está prestes a ser atacada, ela oferece dinheiro e suborno, usando uma parte do ouro que havia ganhado de Lisímaco.

Marina: Aqui, Aqui, ouro! Isto tua mestra pode ganhar de mim, proclama na cidade que eu posso costurar, cantar, bordar, dançar e outras virtudes que a modéstia impede de jactar-me e tudo posso ensinar. Em uma cidade assim tão grande, certamente terei alunas!

Laçao: Tu ensina isso dai tudo mermo?

Marina: Se não, que me tragam de volta para o mais sujo dos estivadores do porto. Para trabalhar, porém, tirai-me daqui e levai-me a uma casa honesta. (SHAKESPEARE, Pericles, ato IV, cena V)

Marina possui um plano muito peculiar, pois ele muda a cada obstáculo. Mais do que um plano fixo, digamos, assim, o que ela tem é um propósito, muito bem definido. O plano dela muda de acordo com o homem que a está tentando violentar. Com Lisímaco, aristocrata, culto, orgulhoso, ela argumenta de maneira sofisticada, filosófica e mesmo política. Já com o animalesco laçao ela oferece suborno, puro e simples. Ela fica um tempo, inicialmente, olhando, tentando perceber o outro, para decidir como reagir. Ela primeiro sente quem é o outro, digamos assim.

Marina sofre o trauma da situação, mas não sucumbe a ele. Não acontece, com ela, aquilo que Ferenczi, famosamente, chamou de “confusão de línguas”. Ou seja, a idéia de que, no ato de abuso de uma criança, há, operando, duas línguas distintas, a língua da ternura, por parte da criança, e a língua da paixão, por parte do adulto. A criança abusada acabaria internalizando essa linguagem estrangeira:

É a introjeção do sentimento de culpa do adulto. A brincadeira, até então, anódina, aparece como um ato que merece punição.

Se a criança se restabelece de uma tal agressão, sofre uma enorme confusão; a bem da verdade já uma clivagem ela, ao mesmo tempo, é inocente e culpada. E sua confiança no testemunho de seus próprios sentidos está quebrada. (FERENCZI, 1992)

Marina consegue resistir muito bem porque ela não opera uma confusão, mas um discernimento de línguas. Ela tem muita clareza sobre aquilo que é ela, que pertence a ela, que é dela e aquilo que é do outro que pertence ao outro, que vem do outro. Ela nunca internalizaria uma culpa de um abusador, por exemplo. Por meio disso, Marina permanece na posição inicial, ela fala, para si mesma, a língua da sua ternura. Nisso, talvez, o milagre de Marina, nisso, Shakespeare e nós, há 400 anos, enxergamos força, inteligência e beleza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANHA, Antônio. **O livro grego de Jó: qual o interesse de Deus no sofrimento do homem?** Rio de Janeiro. Vozes. 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**, São Paulo, Edipro, 2011.

_____. **Sobre a arte poética (Περὶ ποιητικῆς)**. São Paulo, Autêntica, 2018. (ed. Bilingue)

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, in *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**, Perspectiva, Rio de Janeiro, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo. Hucitec. 2010.

CALVINO, Ítalo. **Porque ler os clássicos?** São Paulo, Cia das Letras, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**, São Paulo, Cultrix, 2007.

_____. **As máscaras de Deus, vol II Mitologia Ocidental**, São Paulo, Palas Athena, 2004

CAMPOS, Augusto. **Vivavaia**, São Paulo, Ateliê editorial, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain **Dicionário de símbolos**, José Olympio, Rio de Janeiro, 1994, 8ª edição.

CHUANG-TZU. **Escritos Básicos**. São Paulo. Cultrix. 1995.

CUNHA, Antonio Geraldo. **Dicionário etimológico nova fronteira**, São Paulo, Nova Fronteira, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **Mil Platôs 1**. São Paulo. Editora 34. 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fyodor Mikháilovitch. **Crime e Castigo**. São Paulo. Editora 34. 2001

EAKIN, Joan. **Educating critical qualitative health researchers in the land of the randomized controlled trial**.in *Qualitative Enquiry*, Vol 22 (2), 2016.

EDINGER, Edward F. **O mistério da Coniunctio: Imagem alquímica da individuação**. São Paulo, Paulus. 2008.

ELIADE, Mircea **Mito e realidade**, São Paulo, Perspectiva, 2000.

_____. **O sagrado e o profano**, São Paulo, Martins Fontes, 2008.

_____. **Tratado de História das Religiões**, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

_____ **Mefistófeles e o Andrógino**: comportamentos e valores espirituais não-europeus. São Paulo. Martins Fontes. 1999.

EMERSON, Ralph Waldo. **Ensaio**, Rio de Janeiro, Martin Claret, 2003.

FERENCZI, Sandor. **Confusão de língua entre os adultos e a criança**. In Psicanálise IV. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FIORETI (anônimo). In **Fontes Franciscanas**. Santo André. Editora Mensageiro de Santo Antônio. 2005.

FRANKL, Viktor. **O sofrimento humano: fundamentos antropológicos da psicoterapia**. Editora É realizações, São Paulo, 2019.

FRAZER, James. **O Ramo de Ouro**, Guanabara, Rio de Janeiro, 1982.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente** (1905). São Paulo, companhia das letras, 2017.

_____. **O humor**. In obras completas, vol 17. Cia das letras, São Paulo, 2014.

_____. **Totem e tabu**. In Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. 13, Rio de Janeiro, Imago, 1976.

_____. **O inquietante**. In obras completas, Vol. 14. Cia das letras, São Paulo, 2010.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos: a bíblia e a literatura**. São Paulo. Boitempo. 2004

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo. Cia das Letras, 2007.

GAZOLLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo. Edições Loyola. 2001

GOETHE, Johann W. **Fausto**. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte. Itatiaia. 2002.

GOMES, Roberto. **Crítica da Razão Tupiniquim**. Curitiba, Criar Edições, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo. Cia das letras. 2015.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo. Benvirá. 2002.

HOUAISS, Antônio (org). **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo, Objetiva, 2009.

TOLKIEN, JOHN, R. R. **Sobre Contos de Fadas** in: “Árvore e Folha”, Ed. Martins Fontes, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**, São Paulo, Nova Fronteira, 1990.

_____, **tentativa de interpretação psicológica do dogma da trindade** in *Psicologia da religião ocidental e oriental*, Vozes, Petrópolis, 1983.

_____, **Tipos psicológicos**, Vozes, Petrópolis, 1991.

_____, **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, Vozes, Petrópolis, 2008.

_____, **Psicologia e alquimia**, Petrópolis, Vozes, 1991.

_____, **Símbolos da transformação**, Petrópolis, Vozes, 1989.

_____, **The Structure and Dynamics of the Self** in *Aion: Researches Into the Phenomenology of the Self*, London, Routledge&KeganPaul, 1959.

_____, **Alchemical studies**, London, Routledge&KeganPaul, 1959.

_____, **Psicologia da religião ocidental e oriental**, Petrópolis, Vozes, 1988.

_____, **Aion: Researches Into the Phenomenology of the Self**, London, Routledge&KeganPaul, 1959.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 07: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 06: o desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro, Zahar, 2016.

LAERTIUS, Diógenes. **Vida e doutrina dos filósofos ilustres**. Brasília, EdUnB, 1977.

LAPLANCHE, J./ PONTALIS, J.B. **Vocabulário da psicanálise**, Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1979.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo, Companhia das letras, 2014.

LESKI, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo, Perspectiva, 2003.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco. 1988

LIMA, Silvio. **Ensaio sobre a essência do ensaio**. Rio de Janeiro. Saraiva. 1946.

MACHADO, Irene A. **Literatura e redação: os gêneros literários e a tradição oral**. São Paulo: Scipione, 1994

MILTON, John. **Areopagítica: discurso pela liberdade de imprensa ao parlamento da Inglaterra**. São Paulo, Top Books, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia e prosa**. São Paulo. Cultrix. 2012

MONTAIGNE, Michel. **Ensaaios**. Penguin/Cia, São Paulo, 2010

MENEZES, Raimundo. **Emílio de Menezes: o último boêmio**, Rio de Janeiro, Saraiva, 1949.

MOUZAR, Benedito. **Barão de Itararé: herói de três séculos**, São Paulo, Expressão Popular, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**, São Paulo, Cia de Bolso, 2007.

PAKER. M. **The science of qualitative research; what is science**. Cambridge. Cambridge- Reino Unido, 2010.

RIVERA, Tânia et alli. **Ensaio brasileiros contemporâneos: Psicanálise**, Funarte, Rio de Janeiro, 2017.

RODRIGUEZ, Victor. **O ensaio como tese: estética e narrativa na composição do texto científico**. Martinsfontes, São Paulo, 2012.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**, São Paulo, Cia das letras, 2008.

ROUSSILLON, Rene. **Les situations extremes et la clinique de la survivance psychique**. 2004.

SARTRE, Jean Paul. **Entre quatro paredes**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2005

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre o fundamento da moral**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEI SHÔNAGON. **O livro do travesseiro/Sei Shônagon**, Ed.34, São Paulo, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Rei Lear**, LPM, São Paulo, 1997, Tradução: Millor Fernandes.

_____. **The Tragedy of King Lear**, Cambridge University Press, Inglaterra, 2012.

_____. **King Richard III**. Inglaterra. Cambridge University Press, 2009.

SHAKESPEARE, Wiliam. **Pericles, Prince of Tyre**. Cambridge, Reino Unido, Cambridge University Press, 1998.

SÓFOCLES. **Antígona**. Porto Alegre. LPeM, 2004.

_____. **Antígona**. Trad. Millor Fernandes. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1996

THOREAU, Henry David. **A desobediência civil**. São Paulo, Penguin, 2012.

VIEIRA, Antônio. **As lágrimas de Heráclito**. São Paulo. Editora 34. 2001.

UNAMUNO, Miguel. **Sobre o sentimento trágico da vida**, São Paulo, Hedra, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **Araweté: os deuses canibais**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Anpocs. 1986

VON FRANZ, Marie Louise. **A Interpretação dos Contos de Fadas**, Rio de Janeiro, Achiamé, 1981.

VORSATZ, Ingrid. **Antígona e a ética trágica da psicanálise**. Rio de Janeiro, Zahar, 2013.

WARNER, Marina. **Alone of all her sex: the myth and the cult of the virgin Mary**. EUA. Vintage Books, 1983.

WIMSATT, William e BROOKS, Cleanth. **Crítica literária, breve história**. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1971.

ZOLLA, Élemire. **Androginia**. In *Mitos, Deuses, Mistérios*. Rio de Janeiro. Del Prado. 1997.