

DGRH/I
CC/IEL
14.2

A N E X O

Relatório de Atividades
Adélia Bezerra de Meneses

PUBLICAÇÕES

1989 - 1992

PROCESSO Nº 3013/81
PROFA. ADÉLIA TOLEDO. B. DE MENESES

A N E X O

Textos Publicados

- A 1 : "Del eros politizado a la polis erotizada" 1989
- A 2 : "Freud também explica Blade Runner"
- A 3 : "Freud: um mau romancista?" 1990
- A 4 : "Memória e Ficção" 1991
- A 5 : "A Angústia, em Angústia de Graciliano Ramos 1991
- A 6 : "Platão, Freud e "o outro" 1991
-
- B 1 : "O Sonho de Penélope" 1989
- B 2 : "As Portas do Sonho" (inédito)
- B 3 : "A Serpente sou eu" (inédito) 1992



UNICAMP

INFORMAÇÃO

FLS
NÚMERO
RUBRICA

Informação nº 3046/92

Encaminhe-se à Coordenadoria do Sistema de Arquivos pa
ra anexar na pasta de comprovantes Curriculares de Adélia Toledo
Bezerra de Menezes, os Textos Publicados "Del eros politizado a la
polis erotizada", "Freud também explica Blade Runner", "Freud: um
mau romancista?", "Memória e Ficção", "A Angústia, em Angústia de
Graciliano Ramos", "Platão, Freud e "o outro", "O Sonho de Penélo
pe", "As Portas do Sonho" (inédito), e "A Serpente sou eu" (iné
dito) 1989 - 1992.

A.P./A.F. em, 04.09.92

pes
MARISA INÁCIO BOSSO
Alterações Funcionais
Metr. 01401-6

15

ESCRITURA

Teoría y crítica literarias

Año XIV
Nº 28

Caracas, julio-diciembre 1989
ISSN 1011-7989

SUMARIO

LITERATURA BRASILEÑA (SEGUNDA PARTE)

CARLOS VOGT	Presentación	269
BERTA WALDMAN	Nacional por substracción	273
ROBERTO SCHWARZ	Un eterno retorno: los descubri-	
MARLYSE MEYER	mientos del Brasil	289
FÁBIO LUCAS	El cuento moderno en Brasil	311
JESÚS DURIGAN	Otarios y otarios y otarios	339
DAVI ARRIGUCCI JR.	Otra vez Braga por aquí	347
BERTA WALDMAN	La narrativa de Dalton Trevisan:	
	un pedazo en bruto de vida	365
ADÉLIA BEZERRA DE MENESES	Del eros politizado a la polis ero-	
	tizada	375
MODESTO CARONE	La fábula del revés y el reverso de	
	la fábula	385
JOÃO ALEXANDRE BARBOSA	La modernidad en la novela bra-	
	sileña	389
VILMA ARÊAS	Un poco de sangre (Observaciones	
	sobre <i>A hora da estrela</i> de Clarice	
	Lispector)	403
EUSTÁQUIO GOMES	Cuatro clásicos de los años 80 . .	417
BENEDITO NUNES	La figura de la narración o las ce-	
	ladas del tiempo en la novela de	
	Guimarães Rosa	425
IUMNA MARIA SIMON	Poesía mala, sociedad peor	439
VINICIUS DANTAS	Amado: Respetuoso, respetable . .	467
WALNICE NOGUEIRA GALVÃO		
BERTA WALDMAN	Nelson Rodrigues en escena	477
CARLOS VOGT	Antônio Callado: literatura e his-	
LÍGIA CHIAPPINI MORAES LEITE	toría	487
JOÃO LUIZ LAFETÁ	Dos pobres, dos medidas	495
COLABORADORES		507

el circuito aleatorio de las partes, sin ninguna posibilidad de anclar en una totalidad más amplia, ya que están transformadas en metáforas de la fragmentación.

La ruptura, la quiebra en astillas es el rasgo distintivo del arte minimalista de Dalton Trevisan. Ella se da en las narraciones, en las micronarraciones y también en la novela —en verdad un cuento alargado— (*A polaquinha*) que el autor publicó contra todas las expectativas. Es la ruptura lo que el autor constata, enfatiza, retoma con frialdad y cierta dosis de humor. Ningún eco metafísico, ninguna resonancia psicológica, sólo en verdad la superficie dilacerada. Un pedazo en bruto de vida.

[Traducción: Jorge Aguadé]

DEL EROS POLITIZADO A LA POLIS EROTIZADA

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES

Ya mucho se habló del carácter ideológicamente marcado de las canciones de Chico Buarque.¹ En varias de ellas ("Apesar de você", "Quando o Carnaval chegar", "Cordão")² se nota una confluencia de lo erótico con lo político³ cuyo ejemplo más espléndidamente realizado tal vez pueda ser señalado en *O que será* la gran canción visionaria y utópica en la que surge, con fuerza e intensidad, el eros del pueblo. Sin embargo, si se puede decir que aquí hubo, inequívocamente, una politización de eros, se verifica también, en canciones más recientes, una erotización de la polis.

Tómese como campo operacional para el desarrollo de esas ideas cuatro canciones de Chico Buarque: *Samba e amor* (1970), *Amando sobre os jornais* (1979), *Vitrine* (1982) y *Pelas tabelas* (1984), la canción de las Directas-ya.⁴

La primera de ellas presenta aquello que se podría llamar —con todos los riesgos de la simplificación, o, lo que es peor, corriendo el

¹ Chico Buarque de Hollanda: "serenatero, poeta y cantor" (como dice un verso de una de sus canciones), nació en 1944 y comenzó a componer al inicio de los años 60, volviéndose uno de los más significativos compositores brasileños, del linaje de aquellos que confirieron a la canción popular estatuto de poesía. Intensamente comprometido con lo social, su obra asumió las modalidades de la poesía-resistencia.

² La palabra significa literalmente *cordón* y, como en español, se usa para designar a la cadena de manifestantes de manos dadas, pero en el Brasil también designa a un grupo de carnalescos que salen danzando juntos, integrando una Escuela de Samba o no (N.T.).

³ Cf. Adélia Bezerra de Menezes: *Desenho Mágico - Poesia e Política em Chico Buarque*, S. Paulo, Hucitec, 1982.

⁴ Se trata, como se verá más adelante, de un movimiento que se constituyó en una de las mayores movilizaciones populares de los últimos tiempos en Brasil, llevando multitudes a las calles y plazas, en el sentido de exigir elecciones directas para la Presidencia de la República, inmediatamente, después de 20 años de gobierno militar y régimen dictatorial.

riesgo de una afiliación a la fuerza a la patota del patrullaje ideológico— de “amor alienado”; amor conscientemente alienado, diría yo:

*Eu faço samba e amor até mais tarde
E tenho muito sono de manhã
Escuto a correria da cidade, que arde
E apressa o dia de amanhã*

*De madrugada a gente ainda se ama
E a fábrica começa a buzinar
O trânsito contorna nossa cama, reclama
Do nosso eterno espreguiçar*

...

*Não sei se preguiçoso ou se covarde
Debaixo do meu cobertor de lã
Eu faço samba e amor até mais tarde
E tenho muito sono de manhã.*

(“Hago samba y amor hasta más tarde / Y tengo mucho sueño de mañana / Escucho la corrida de la ciudad, que arde / Y apresura el día de mañana // De madrugada todavía nos amamos / Y la fábrica comienza a bocinar / El tránsito contorna nuestra cama, reclama / De nuestro eterno desperezar // ... // No sé si perezoso o si cobarde / Debajo de mi manta de lana / Hago samba y amor hasta más tarde / Y tengo mucho sueño de mañana”).

Nótese que el encuentro amoroso no se da más en el contexto telúrico/cósmico/idílico de luna, mar y naturaleza, o en el contexto nostálgico de la civilización precapitalista (que originó, por ejemplo, canciones como *A banda, Realejo*),⁵ sino en el contexto de la metrópolis industrializada. Sin embargo, aquí el amor nada tiene que ver con la “corrida de la ciudad, que arde” y esa ciudad (con sus ingredientes “corrida”, “bocina”, “tránsito”, “alarde”) comparece solamente como contexto, como marco (“el tránsito contorna nuestra cama, reclama”) para los amantes. Y el poeta, perezoso o cobarde, confiesa que no tiene a quien dar explicaciones.

Sin embargo, irónicamente, esta canción acabó funcionando como un “adiós a la disponibilidad” por parte del compositor. Pues a partir de entonces —estamos en los años 70— en consonancia con los transitorios de la vida política del país, sus canciones se tornarían emblema de la canción de protesta del período de la dictadura. Y Chico Buarque

⁵ La palabra designa, en Brasil, a varias especies de aves de la familia de los pípridos, especialmente del género *Pipra*, de canto extremadamente musical. En el Noroeste designa también a una especie de acordeón (N.T.).

se volvió (hasta poco tiempo atrás), en todos los sentidos, uno de los compositores que más tuvieron que “dar explicaciones”.

Posterior en casi una década, la canción “Amando sobre os jornais” presentará un amor eminentemente político:

*Amando noites a fora
Fazendo a cama sobre os jornais
Um pouco jogados fora
Um pouco sábios demais
Esparramados no mundo
Molhamos o mundo com delícias
As nossas peles retintas
De notícias*

*Amando noites a fio
Tramando coisas sobre os jornais
Fazendo entornar um rio
E arder os canaviais
Das páginas flagejadas
Sorrímos mãos dadas e inocentes
Lavamos os nossos sexos
Nas enchentes*

*Amando noites a fundo
Tendo os jornais como cobertor
Podendo abalar o mundo
No embalo do nosso amor
No ardor de tantos abraços
Caíram palácios
Ruiu um império
Os nossos olhos vidrados
De mistério*

(“Amando a lo largo de las noches / Haciendo la cama sobre los diarios / Un poco expulsados / Un poco demasiado sabios / Desparramados en el mundo / Mojamos el mundo con delicias / Nuestras pieles retintas / De noticias // Amando en noches sucesivas / Tramando cosas sobre los diarios / Haciendo derramarse un río / Y arder los cañaverales / De las páginas flageladas / Sonreímos de manos dadas e inocentes / Lavamos nuestros sexos / En las crecientes // Amando hasta el fondo de las noches / Con los diarios como mantas / Pudiendo sacudir el mundo / Con el impulso de nuestro amor / En el ardor de tantos abrazos / Cayeron palacios / Se derrumbó un imperio / Nuestros ojos vidriados / De misterio”).

Aquí los diarios son cama y manta de los amantes, quienes se impregnan de ellos. Los elementos metafóricos y literales del acto sexual se mezclan con las noticias: el fuego y el agua se transmutan en incendio y crecientes.

Se establece una relación recíproca entre el acto amoroso y aquellos acontecimientos que constituyen la materia periodística propiamente dicha: los amantes lavan sus sexos en las crecidas, hacen derramarse un río y arder los cañaverales. El impulso de su amor sacude al mundo: "En el ardor de tantos abrazos / Cayeron palacios / Se derrumbó un imperio". Aquí el amor es político.

Pero en canciones más recientes se asistirá, como ya dije antes, a una erotización de la polis. De este modo, en "Vitrine" (1982) y en "Pelas tabelas" (1984) se verifica una superposición de las imágenes de la mujer y de la ciudad, de la mujer y de la multitud, respectivamente.

En efecto, "Vitrine" es una canción en la que repercuten ecos baudelairianos —y benjaminianos⁶— y que se entronca en el linaje de "A une passante" de Baudelaire:

*Eu te vejo sumir por aí
Te avisei que a cidade era um vão
Dá tua mão —Olha pra mim
Não faz assim— Não vai lá não*

*Os letreiros a te colorir
Embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
E sair da sessão, frouxa de rir.
Já te vejo brincando, gostando de ser
Tua sombra a se multiplicar
Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar*

*Na galeria cada clarão
É como um dia depois de outro dia
Abrindo um salão
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia
Catando a poesia
Que entornas no chão.*

("Te veo desaparecer por ahí / Te avisé que la ciudad era un espacio vacío / Dame tu mano —Mírame / No hagas eso— No vayas allá // Los letreros que te colorean / Embarazan mi visión / Te vi suspirar de aflicción / Y salir de la sesión, cansada de reír // Ya te veo jugando, gustando ser / Tu sombra que se multiplica / En tus ojos también

⁶ Es evidente que pienso en el ensayo "Sobre algunos temas baudelairianos" de Walter Benjamin, así como evoco el estudio de Willi Bolle "Fisionomía da Metrópole Moderna (Os 'retratos' benjaminianos da cidade)", publicado en el *Folhetim* (Suplemento del diario *Folha de S. Paulo*, de São Paulo) del 9/12/84.

puedo ver / Las vidrieras viéndote pasar // En la galería cada claridad / Es como un día después de otro día / Abriendo un salón / Pasas en exposición / Pasas sin ver tu vigia / Buscando la poesía / Que derramas por el suelo").

Se trata de la temática de la *mujer que pasa*, corriendo el riesgo de ser tragada por el torbellino de la ciudad (que es un espacio vacío), y cuya imagen se superpone a la de la metrópolis:

*Os letreiros a te colorir
Embaraçam a minha visão*

La relación de reciprocidad se establece, febril —es a través de la mujer que el poeta ve a la ciudad que la ve:

*Nos teus olhos também posso ver
as vitrines te vendo passar.*

Vidriera: un término clave (¡y tanto que aparece ya en el título!). Los ojos son las ventanas (vidrieras) del alma, reza un dicho popular. La vidriera muestra, expone, liga lo interior a lo exterior, y al mismo tiempo devuelve la imagen, refleja. Refleja no como espejo sino como sólo el vidrio sabe reflejar, es decir, provocando una superposición de imágenes. Todo ocurre aquí básicamente en el registro óptico ("Las relaciones de los hombres en las grandes ciudades", ya decía Simmel citado por W. Benjamin, "son caracterizadas por un marcado predominio de la actividad de la vista sobre la del oído"). No es por casualidad que el verbo *ver* domina el poema (te veo desaparecer, te vi suspirar, te veo jugando, puedo ver en tus ojos, las vidrieras viéndote pasar, pasas sin ver, mírame), así como términos del mismo campo semántico: visión, claridad, sombra, letreros, colorean, ojos, exposición, vidriera. Juego cambiante de colores, visión embrollada, sombra que se multiplica: estamos en pleno mundo caleidoscópico.

La ciudad aparece inicialmente bajo un signo amenazador ("es un vacío", "no vayas allá"), y revestida de sus atributos de metrópolis: galerías, vidrieras, letreros coloridos, industria de diversiones, estigmatizando la vida de las personas sometidas a ella, en una continua "experiencia de shock" (término querido de W. Benjamin). La vida en la ciudad es un permanente exponerse a los choques, exponerse a impresiones y sensaciones que se abren en abanico de la angustia al placer ("suspirar de aflicción"/"cansada de reír").

Pero si la ciudad, inicialmente amenazadora, se presenta feérica

*Na galeria, cada clarão
É como um dia depois de outro dia*

es porque la mujer la contaminó de poesía, la poesía que ella derrama por el suelo.

Y como en los poemas de Baudelaire, aquí la multitud no está manifiesta, sino latente. La *masa* es una realidad subyacente al texto, y sin embargo es importantísima.

La imagen de la mujer se superpone a la imagen de la ciudad; pero esa mujer no está sola; la ciudad supone la multitud. Y es esa multitud que será protagonista manifiesta de una de las últimas canciones de Chico Buarque, "Pelas tabelas", que paso a examinar.

En efecto, en esa canción se verifica una superposición de las imágenes de la mujer amada y de la masa, de la masa altamente erotizada de la poderosa movilización popular que constituyó el movimiento de las Directas-ya. Se trata de la multitud que salió a las calles, por todo Brasil, en manifestaciones y marchas cívicas, en abril de 1984, en el arrebató espléndido de aquella "utopía amarilla"; se trata también de la "noche del cacerolazo" que marcó la vigilia de la votación, en el Congreso, de la enmienda Dante de Oliveira:⁷

*Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
Eu achei que era ela puxando cordão
Dão oito horas e danço de blusa amarela
Minha cabeça tal vez faça as pazes assim
Quando ouvi a cidade de noite batendo as panelas
Eu pensei que era ela voltando pra mim*

("Cuando vi a todo el mundo en la calle de blusa amarilla / Yo pensé que era ella animando un cordón / Dan ocho horas y danzo de blusa amarilla / Tal vez mi cabeza haga las paces así / Cuando oí a la ciudad de noche golpeando cacerolas / Pensé que era ella volviendo a mí").

Esa canción es interesantísima, porque desnuda un elemento sumamente importante que está presente en las grandes manifestaciones políticas populares: la energía sexual que en ellas es movilizad, y la dimensión del principio del placer. "Una marcha cívica... es siempre un circuito libídico que produce eros, produce una excitación, un placer sexual también, sensual y sexual. Después de una marcha resta siempre una dimensión de placer a ser satisfecho, un pedido de placer a ser satisfecho. Una marcha cívica es un circuito libídico", dice Canevacci⁸ en una entrevista concedida en ocasión de su visita a São Paulo.

⁷ La enmienda Dante de Oliveira proponía la realización de elecciones directas inmediatas para la Presidencia de la República. Su votación, en el Congreso Nacional, fue acompañada por la "noche del cacerolazo", en la que la población del país entero, sobre todo en las grandes ciudades, marcó su protesta por medio de ruidos producidos sobre todo golpeando cacerolas. El amarillo fue escogido el color de las elecciones directas y en los gigantescos mítines que se realizaron estuvo presente en las ropas de los participantes, en las banderas y en las fajas llevadas por la multitud.

⁸ Massimo Canevacci: "Família e Édipo em transformação" (Entrevista de Olgária Mattos y Reinaldo Lobo), Revista *Ide*, publicación de la Sociedad Brasileña de Psicoanálisis de São Paulo, n° 10, 1984.

En esa canción, el mundo afectivo personal y político se mezclan, el movimiento de la libido es uno solo, y su objeto, en la cabeza aturdida del hombre apasionado, se superpone y se confunde:

*Minha cabeça de noite batendo as panelas
Provavelmente não deixa a cidade dormir
Quando vi um bocado de gente descendo as favelas
Eu achei que era o povo que vinha pedir
A cabeça de um homem que olhava as favelas
Minha cabeça rolando no Maracanã
Quando ouvi a galera aplaudindo de pé as tabelas
Eu jurei que era ela que vinha chegando*

("Mi cabeza de noche golpeando las cacerolas / Probablemente no deja dormir a la ciudad / Cuando vi un montón de gente bajando de las villa-miserias / Creí que era el pueblo que venía a pedir / La cabeza de un hombre que miraba las villa-miserias / Mi cabeza rodando en el Maracanã / Cuando oí a la hinchada aplaudiendo de pie las listas / Juré que era ella que estaba llegando").

No se tratará aquí de "alienación" sino de una superposición de imágenes, de una identificación de objetos. Es conocido el episodio de la *Éducation sentimentale* de Flaubert en el que un personaje, al mismo tiempo que estaba aconteciendo la Revolución de 1849, en Francia, estaba totalmente sumergido en su problema: había establecido un encuentro amoroso con una mujer, va a su espera y ella no llega. (Se sabe más tarde que ella no había podido venir porque su hijo estaba enfermo). La mujer era casada, el encuentro estaba lleno de tensiones y aprehensiones, y cuando, convencido de que ella había desistido, el hombre sale a la calle, se cruza en una esquina con la marcha de la Revolución de 1849, de la que estaba totalmente ajeno. Ajeno: de esta palabra, o mejor, de su raíz latina *alienus*, se origina alienación. Pero este es otro caso: en "Pelas tabelas", repito, no se trata propiamente de alienación, sino de una identificación de objetos de la libido. Ella es índice de una aprehensión fina y sensible de la carga libidinal que puede significar una gran concentración política —vale decir, un movimiento de participación popular que, según Canevacci, propone un "anticipo de felicidad", un circuito lúdico-libidinal. En realidad, la manifestación no es solamente una experiencia política, sino también psicosenso, y lúdica: el espacio donde ocurre un flujo de comunicación.

En su estudio "Situación de las clases trabajadoras en Inglaterra", Engels trata el problema de la gran ciudad, en la que centenas de millares de individuos, todos seres humanos, todos con los mismos atributos y las mismas cualidades, y con la misma búsqueda de felicidad. sólo tienen una cosa en común: "el acuerdo tácito según el cual cada uno, caminando en la calle, mantiene su derecha para que las dos corrientes que corren en sentido inverso no estancuen su flujo; y nadie

tiene por lo menos la idea de que el otro merezca una simple mirada".⁹ Y concluye: "la reunión de estos individuos en un espacio tan exiguo hace resaltar de manera más escandalosa la brutal indiferencia, el impasible aislamiento de cada uno de ellos en su interés privado". Pues bien, en un mitin, en una marcha, sucede lo inesperado —o, por otro lado, lo tan esperado: el aislamiento se rompe, un único flujo energético recorre a los individuos, y es un flujo libidinal. Hay algo de orgástico en una marcha. Y es por eso que tan rápidamente una manifestación degenera en Carnaval —cuando se instaura el Orden de la Fiesta.

Analizando las manifestaciones en la Italia post-68, y reflexionando sobre la emergencia de un modelo de hacer política que pone la dimensión lúdica en primer lugar, el ya citado Canevacci habla del placer del movimiento, en una sociedad que predispone a la inmovilidad. Todo ello desarrollaría y acentuaría el nivel normal de la sensibilidad y de la sensualidad. "Los cantos, las risas, las corridas, el abrazarse, el apretarse, el aplaudir, el mirarse, la carga de empatía recíproca se funden en una energía libídica de tipo nuevo (...). El circuito libídico de la manifestación puede ser tomado como ejemplo de *sublimación no represiva*, según la perspectiva de Marcuse", dice Canevacci.¹⁰

Tal vez todo esto sea otra forma de decir, con Reich, que la cuestión sexual es parte integrante de la cuestión social —o: es imposible hacer política con la infelicidad sexual del hombre.

*Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
Eu achei que era ela puxando cordão*

...

*Quando ouvi a cidade de noite batendo as panelas
Eu pensei que era ela voltando pra mim*

...

*Quando ouvi a galera aplaudindo de pé as tabelas
Eu jurei que era ela que vinha chegando*

No hay aquí simplemente una comparación, hay una identificación de la mujer y de la masa erotizada, sea la de las manifestaciones políticas, la del carnaval o la del fútbol. La masa, en esas tres situaciones, en diferentes niveles, puede alcanzar un grado de movilización afectiva comparable a la movilización psíquica de un estado de apasionamiento.

⁹ Apud Walter Benjamin: "Sur quelques thèmes baudelairiens", *Poésie et Révolution*, Paris, Donoël, 1971, p. 239.

¹⁰ Massimo Canevacci: *Antropologia dei Movimenti e Irriproducibilità (I modelli culturali di opposizione in un'antropologia politica delle società complesse)*, copia mimeográfica. (Agradezco a Olgária Mattos el acceso al texto mimeografiado).

Movilización: tender hacia un objetivo, reunir las energías psíquicas y emocionales de la masa consiguiendo ponerlas en tensión. Las alusiones a ese juego eminentemente fálico que es el fútbol son pertinentes: en un estadio de fútbol circula un flujo de comunicación: es un momento en el que, como en el carnaval o las manifestaciones, la emoción se sociabiliza.

Es interesante que se observe la ambigüedad, o mejor, la polisemia del título de esa canción: si es verdad que la expresión "pelas tabelas" (sobre todo en "cair pelas tabelas")¹¹ significa estar en una situación difícil, no estar en buen estado, sentirse mal o cansado, ella remite también a una consagrada expresión del juego de fútbol (jugada en la cual dos o más jugadores intercambian pases entre sí) y aún podría remitir —y eso es una referencia a las vigiliias cívicas de las Directas-ya— a los tableros montados en las principales plazas del país, en los que se colocaban los nombres de los votantes de la enmienda Dante de Oliveira: lista, relación de nombres. De este modo, todo el campo semántico atravesado por la expresión que sirve de título a esa canción se religa con el movimiento de las Directas-ya: dificultad de la situación, panel con los resultados, juego de pases, pero sobre todo aquello que finalmente fue lo dominante, y que constituye el uso más difundido de esa expresión en el singular: "por tabela" = INDIRECTAMENTE.¹²

Pero volvamos a Chico Buarque: rastreamos tres momentos de un itinerario en las relaciones eros/polis, que sus canciones delinean. En un primer momento, en "Samba e amor", el eros, a pesar de estar en un contexto altamente urbanizado, es totalmente desvinculado de la ciudad; en un segundo momento, en "Amando sobre os jornais" el eros es político; en un tercer momento, en "Vitrine" y "Pelas tabelas", la polis es erotizada. Y aquí radica un instigante elemento de *modernidad* en su producción.

[Traducción: Jorge Aguadé]

¹¹ Literalmente, "caer por las tablillas" (N.T.).

¹² La autora alude al resultado de la votación mencionada. Derrotada la enmienda Dante de Oliveira, que proponía elecciones directas inmediatas para presidente de la República, el Congreso decidió que ellas serían indirectas, por medio de un Colegio Electoral (N.T.).

"Uma apresentação que não seja posta em palavras, ou um ato psíquico que não seja hipercatexizado permanece a partir de então no Inconsciente, em estado de repressão"¹¹. Esse "traço mnêmico" (*recordado*) de uma cena sexualizada infantil — e edipiana — em que, por sinal, a personagem foge, é *repetido* no momento em que Raquel se esquia a Deckard; em seguida, é *elaborado* na cena em que ela toma a iniciativa de beijá-lo e em que, na seqüência, é sugerida a realização de um ato sexual entre os dois. (Apenas sugerido, pois após o beijo a cena sofre um significativo corte.)

Nesse meio tempo, entre o fugir da menininha e o esquivar-se da mulher adulta, processou-se a ressignificação do traço mnêmico (a lembrança infantil) que possibilitaria à replicante a viabilização da emoção, pois se estabeleceu uma conexão entre a cena, a idéia e seu significado emocional. Só que, repito, a criação do traço mnêmico quase que coincide com sua ressignificação. Passado e presente se superpõem: na vida de um replicante, por falta de tempo (foram "ativados" já adultos), o passado tem que ser criado junto com a experiência do presente. Deckard humaniza sua amada, cada vez mais, dando-lhe um passado. Só que o "vazio de memória que permeia os primeiros anos da infância", para falarmos com Freud, aqui se deve não à ação da repressão, mas à inexistência da experiência, à inexistência de passado. Deckard, além do seu papel de "humanizador" (aquele que *cria* essa instância fundamental do humano, que é a memória), também representa aqui o papel de psicanalista: não é tarefa do psicanalista "tornar consciente tudo que é patogenicamente inconsciente?" O problema é que, com os

replicantes, não haveria nada de patológico, *pois não havia repressão*, não havia o Édipo. "Replicantes não têm família", Mas a engenhosidade de Deckard foi exatamente esta: fornecer a Raquel uma fantasia que já contivesse o elemento *repressão*, a saber: o sentimento de vergonha que a faz "acovardar-se e fugir", numa cena alusivamente edipiana (o complexo incestuoso irmão/irmã sendo um derivativo do complexo fundamental de Édipo). Com efeito, o pudor é, classicamente, uma formação reativa sustentada pelo investimento anteriormente colocado num sentimento sexual. Em todo o caso, é isso um tratamento psicanalítico: não tanto a busca da lembrança, mas o *recordar* — no seu sentido forte, aqui também, etimológico: colocar (de novo) no coração.

Evidentemente, o filme não se esgota nesses traços levantados, sobre a criação de um passado, de uma história e de uma memória, lidos à luz de Freud. Ai estão questões — não psicológicas, mas antes filosóficas — que cada um de nós se coloca: a arbitrariedade da duração da vida, a experiência de conviver com a finitude e com o medo, a busca da identidade, a crítica ao racionalismo ("Penso, logo existo", diz ironicamente uma das replicantes, algumas cenas antes de ser eliminada, ou melhor, no linguajar do filme, "removida"), a dor de morrer e a dor do esquecimento: "Todos esses momentos ficarão perdidos no tempo como lágrimas na chuva" — são as palavras agonizantes do líder dos andróides, quando para ele chega a "hora de morrer". "Os andróides não viverão. Mas quem vive?" pergunta um dos policiais do filme. Somos todos *Blade Runners*: corremos ao fio de uma navalha.

11. Cf. Ulpiano Bezerra de Meneses. "Identidade cultural e patrimônio arqueológico", in Alfredo Bosi (org.). *A cultura brasileira*, S. Paulo, Ática, 1987, cap. XII, pp. 182-191.

12. Freud, *op cit.*, vol. XII, p. 195.

13. *Idem, ibidem*, vol. XIV, p. 230.

Freud também explica 'Blade Runner'

ADÉLIA BEZERRA DE MEENESES
Especial para a Folha

"Fale-me das boas coisas sobre sua mãe" — é assim que o investigador de "Blade Runner" formula o que acabou sendo a última questão de um interrogatório que tinha como objetivo testar se o seu interlocutor era um humano ou um andróide ("replicante", como se diz no filme).

"Minha mãe... devo falar sobre minha mãe..." — não apenas a pupila de Leon não se dilata nem se contrai sob emoção, mas o andróide nesse momento reage a uma lembrança que ele não possui e a uma história que ele não poderia apresentar com um tiro: assassina o investigador.

Essa é a cena inicial do filme de Ridley Scott (1982), levado às telas aqui como "O Caçador de Andróides", estrelado por Harrison Ford (o policial Deckard), mas que literalmente deveria ser traduzido como "O Que Corre ao Fio de Uma Navalha". Projetados para imitar os humanos, com exceção das emoções (e com um prazo de vida de 4 anos), os replicantes da fase Nexus, após algum tempo, passaram a poder desenvolver emoções próprias: ódio, amor, medo e inveja. Superando em força e agilidade, mas iguais em inteligência, aos engenhos que os criaram, eles eram enviados pelos humanos para as colônias espaciais, para trabalharem como escravos, e de lá não poderiam nunca sair. No entanto, um grupo deles, da fase Nexus, se rebelou, exterminou a população de uma nave e volta à Terra, a essas alturas quase desabitada, um lugar fétido e poluído, com uma constante chuva e uma mixórdia de raças e culturas, habitado somente, como se diz no filme, por dois tipos de gente: tiras ou gentilha.

E qual o objetivo dessa volta? Vai-se descobrindo aos poucos, ao longo do filme: é procurar respostas para as mesmas questões que nos atormentam: de onde vieram, quando foram "ativados" (e, portanto, até quando durariam) e, pateticamente, rebelarem-se contra a arbitrariedade de uma vida tão curta. Mas esse pequeno grupo de replicantes retornados, infiltrados entre os humanos, deveria ser exterminado, após identificação. E para isso existiam os testes: perguntas que implicariam em respostas emocionais.

A grande questão do filme é a da criação de uma "história de vida" para cada um dos replicantes, de atribuir-lhes um passado, aquilo que Freud chamaria de "o romance familiar" de cada um. "Memórias. Você fala de memó-



A andróide Pris, interpretada por Daryl Hannah, abraça Sebastian (William Sanderson)

rias. Replicantes não tem família", diz Deckard. Por que, então, alguns deles guardavam "fotos" com uma suposta família: com mãe, pai, irmãos e infância? (Fotos: não foi Freud que se preocupava com um aparelho mental que exercesse a função de um "espelho telescópico"? ao mesmo tempo que a de uma "chapa fotográfica"? Pois bem: trata-se aqui de uma espécie de memória externalizada, de cenas infantis "maternalizadas" em fotografias). "Se lhes for dado um passado, será criada uma base para a emoção", é a resposta do policial Bryant, que convoca Deckard para a caçada aos andróides. "Replicantes não deveriam ter emoções. E 'Blade Runners' também não", objeta esse último. Mas acontece que Deckard começa a se envolver com Raquel, uma das replicantes que deveria ser eliminada. E apesar de Raquel ser uma "replicante" de tipo especial (não tinha prazo fixo de vida, ignorava, ou melhor, "desconfiava" de sua condição de andróide, tinha recebido implantes cerebrais, o que lhe possibilitaria "saber" algumas coisas das quais não tivera experiência, como por exemplo tocar piano), ela andava angustiada pela busca de sua própria identidade. Ora, um dos suportes

essenciais da identidade é a memória, como diz um historiador, Ulpiano Bezerra de Menezes: "O conceito de identidade implica semelhança a si próprio, formulada como condição de vida psicológica e social. Nessa linha, está muito mais próximo dos processos de reconhecimento do que de conhecimento. (...) A Antropologia e a Sociologia, por sua vez, nos informam que a identidade, quer pessoal, quer social, é sempre socialmente atribuída, socialmente mantida e também só se transforma socialmente. (...) Isto é, não se pode ser humano por si, por representação própria: os valores, significações, papéis que me atribuo necessitam de legitimidade social, de confirmação por parte de meus semelhantes. Pode-se dizer, assim, que é em virtude de definições que existem indivíduo e sociedade. Dentro dessa ótica, é fácil entender que o processo de identificação é um processo de construção de imagem, por isso terreno propício a manipulações" (1). É por isso que Raquel necessita tão desesperadamente perguntar a Deckard se ele acreditava que ela era uma replicante. E mostrava fotos, apresentava retalhos de uma história pessoal, de seu "romance familiar".

"Se lhes for dado um passado, será criada uma base para a emoção", repete-se no longo do filme. Consequentemente, numa cena em que estão os dois a sós, no apartamento dele, e em que já se capta uma aura de erotismo infiltrada entre ambos, diz Deckard a Raquel:

"Lembra-se de quando tinha 6 anos de idade, e você e seu irmãozinho foram ao porão de um edifício desabitado, brincar de médico? E ele mostrou o dele a você, e quando chegou a sua vez, você se acovardou e fugiu? Lembra-se?" É uma pungente tentativa de oferecer a ela um passado, uma fantasia infantil, que logo na cena seguinte seria "ressignificada", quando ele a acaricia e a atrai para si, e ela meio que se esquivava. E avançando nesse processo "humanizador" e de criação de uma memória emocional, a ser imediatamente reativada, Deckard a beija. E ela não reage. (Em termos do jargão "psí", trata-se da criação de um "traço mnêmico", imediatamente traduzido em imagens verbais, e, na sequência, reatualizado — resignificado — pela cena que se segue entre o casal). Pois Deckard não somente a beija e a abraça, mas lhe diz "te quero" e a faz repetir "beije-me", "te

gosto". Ao que ela responde "I can not rely on that" (2). Uma consulta ao "Webster's Dictionary of Synonyms" pode ser útil: "Rely usually connotes a judgment based on previous experience and, in the case of persons, actual association". Raquel confessa, assim, que "não tinha prévia experiência" daquilo que estava vivenciando; mas, tendo-lhe sido brindada a cena sexualizada entre os dois irmãos, ela, logo em seguida, vivendo a experiência do beijo e a emoção subsequente, a nível de percepção sensitiva, recebe a tradução daquela emoção em palavras, a resignifica e a vivencia. Tudo no mesmo tempo; a vida dos replicantes era muito curta.

A emoção provocada pelo ato pode, assim, ser ligada a uma reminiscência, artificialmente forjada: memória manipulada.

Não será inevitável, aqui, que a gente se reporte ao "Recordar, Repetir e Elaborar", de Freud? "Há um tipo especial de experiências da máxima importância, para a qual lembrança alguma, via de regra, pode ser recuperada. Trata-se de experiências que ocorreram na infância muito remota e não foram compreendidas naquela ocasião, mas que subsequentemente foram compreendidas e interpretadas (3). Deckard fornece a Raquel uma lembrança de uma "experiência que ocorreu em infância muito remota, e que não fora compreendida", mas que se constitui num "traço mnêmico" que será resignificado quando ele, ao mesmo tempo que "verbaliza" essa significação (me abraça, me beije, te quero), provoca nela sensações sexualizadas. Há aqui, importantíssima, uma ligação do "relembrar" com o "colocar em palavras": "Uma apresentação que não seja posta em palavras, ou um ato psíquico que não seja hipercatexizado permanece a partir de então no Inconsciente, em estado de repressão" (4). Esse "traço mnêmico" ("recordado") de uma cena sexualizada infantil — e edipiana — em que, por sinal, a personagem foge, é "repetido" no momento em que Raquel se esquivava a Deckard; em seguida, é "elaborado" na cena em que ela toma a iniciativa de beijá-lo e em que, na sequência, é sugerida a realização de um ato sexual entre os dois. (Apenas sugerido, pois após o beijo a cena sofre um significativo corte).

Nesse meio tempo, entre o fugir da menina e o esquivar-se da mulher adulta, processou-se a resignificação do traço mnêmico (a lembrança infantil) que possibilitaria à replicante a viabilização

on Ford, no papel do
agador Deckard, é
tamente atacado pela
de Pris (Daryl Hannah),
das últimas cenas de "Blade
r", um filme que se passa
s Angeles no século 21





da emoção, pois se estabeleceu uma conexão entre a cena, a ideia e seu significado emocional. Só que, repito, a criação do traço mnêmico quase que coincide com sua ressignificação. Passado e presente se superpõem: na vida de um replicante, por falta de tempo (foram "ativados" já adultos), o passado tem que ser criado junto com a experiência do presente. Deckard humaniza sua amada, cada vez mais, dando-lhe um passado. Só que o "vazio de

memória que permeia os primeiros anos da infância", para falarmos com Freud, aqui se deve não à ação da repressão, mas à inexistência da experiência, à inexistência de passado. Deckard, além do seu papel de "humanizador" (aquele que "cria" essa instância fundamental do humano, que é a memória), também representa aqui o papel de psicanalista: não é tarefa do psicanalista "tornar consciente tudo que é patogenicamente inconsciente"? O problema é que, com os replicantes, não haveria nada de patológico, "pois não havia repres-

são", não havia o Édipo. "Replicantes não têm família". Mas a engenhosidade de Deckard foi exatamente esta: fornecer a Raquel uma fantasia que já convivera com o elemento "repressão", saber: o sentimento de vergonha que a faz "acovardar-se e fugir", numa cena alusivamente edipiana (o complexo incestuoso irmão/irmã sendo um derivativo do complexo fundamental de Édipo). Com efeito, o pudor é, classicamente, uma formação reativa sustentada pelo investimento anteriormente colocado num sentimento sexual. Em todo o caso, é isso um tratamento psicanalítico: não

tanto a busca da lembrança, mas o recordar — no seu sentido forte, aqui também, etimológico: colocar (de novo) no coração. Evidentemente, o filme não se esgota nesses traços levantados, sobre a criação de um passado, de uma história e de uma memória, lidos à luz de Freud. As questões — não psicológicas, mas antes filosóficas — que cada um de nós se coloca: a arbitrariedade da duração da vida, a experiência de conviver com a finitude e com o medo, a busca da identidade, a crítica ao racionalismo ("Penso, logo existo", diz ironicamente

uma das replicantes, algumas cenas antes de ser eliminada, ou melhor, no linguajar do filme, "removida"), a dor de morrer e a dor do esquecimento: "Todos esses momentos ficarão perdidos no tempo como lágrimas na chuva" — são as palavras agonizantes do líder dos andróides, quando para ele chega a "hora de morrer". "Os andróides não viverão. Mas quem vive?", pergunta um dos policiais do filme. Somos todos "Blade Runners": corremos ao fio de uma navalha.

Esta é uma das cenas mais marcantes de "Blade Runner", quando a andróide Zhora (Joanna Cassidy) tenta escapar da ferrenha perseguição do detetive Deckard (Harrison Ford).

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES é professora de teoria literária da Unicamp e da USP.

Ridley Scott adapta obra de ficção e filma o grande noir dos anos 80

MARCOS STRECKER
Da Reportagem Local

"Blade Runner, O Caçador de Andróides" foi tratado após seu lançamento como um grande cult — foi mesmo um dos criadores desta expressão — e chocou pela nanciaria como recriava a imagem do futuro, até então unânime entre as ficções científicas.

Qualquer filme que previsse o futuro mostrava um mundo limpo, livre de todas as imperfeições humanas. Também invariavelmente mostrava os homens prisioneiros de sua própria eficiência tecnológica, já que os computadores de última geração seriam capazes de se sobrepor ao desejo e à determinação do homem.

"2001. Uma Odisseia no Espaço" (1968), de Stanley Kubrick, um dos maiores representantes dessa linha, foi realizado quando a tendência era a construção de computadores cada vez maiores.

"Blade Runner", adaptação não muito fiel do livro "Do The Androids Dream of Electric Sheep?", de Philip K. Dick, mostra a realidade dos anos 80, quando a chamada "revolução dos pequenos", a criação do microcomputador, pulverizou a estrutura armada pelos grandes fabricantes.

Não é à toa que os criadores de tecnologia no filme de Ridley Scott são pessoas que usam pequenos laboratórios caseiros, apesar da existência onipresente do grande fabricante, uma multinacional.

"Blade Runner" prevê um futuro com grandes cidades sujas e poluídas, onde o homem convive com uma mistura de línguas e raças. Enquanto

filme, tem estrutura simples. É uma recriação dos filmes noirs dos anos 40 e 50, em que uma história de amor é desenvolvida num meio adverso e selvagem e onde a fotografia tem um grande papel na caracterização do clima, invariavelmente tenso e desesperançado.

Uma grande corrente de críticos considera, no entanto, "Os Duelistas" (1977) o melhor filme de Ridley Scott. Ambientado na época napoleônica, seu enredo gira em torno de dois oficiais do exército francês que se enfrentam por anos em sucessivos duelos.

Quem assistiu se lembrará de uma de suas sequências, em que os dois vão se enfrentar de espada na mão em cima de seus cavalos. Como aconteceu em outras ocasiões, tudo é estudado de forma a criar um clima de tensão e raiva entre os dois personagens.

Mostrando ousadia e maestria na direção, a sequência alterna planos dos personagens sucessivamente parados e em movimento, uma edição que deixaria qualquer montador arrepiado e que, no entanto, só enriqueceu o longa-metragem.

"Os Duelistas" projetou Ridley Scott numa área que não é o seu forte. É uma adaptação de um livro de Joseph Conrad, um clássico que exige uma boa caracterização de época, localização de personagens dentro do contexto histórico (elogiá-lo já seria uma ofensa para os mais ortodoxos, sabendo-se que Ridley Scott é um grande diretor de filmes publicitários, antes de ser um grande cineasta).

É uma característica especial, já que "Blade Runner" e "Alien,

o Oitavo Passageiro" (o segundo filme de Ridley Scott, realizado em 1979) são duas ficções científicas, um gênero que é desprezado (por críticos e produtores, de olho em produções baratas).

"Os Duelistas" também evidência um aspecto que talvez seja uma unanimidade entre os analistas da obra de Scott. Ele é um grande construtor de imagens — "Os Duelistas", em especial, é considerado um filme com uma fotografia muito boa —, e todos os seus trabalhos têm um ótimo tratamento plástico e uma direção de arte muito bem realizada.

Mas nem todas as produções de Ridley Scott — que tem uma filmografia relativamente pequena, de seis longas-metragens — são grandes obras. "A Lenda" (1985), uma fábula baseada no clássico "A Bela e a Fera", foi considerado uma grande decepção e "Perigo na Noite" (1987), um policial apenas mediano, foi encarrado como sinal definitivo de decadência do diretor.

Com o lançamento de "Black Rain", ano passado, Scott se reabilitou e transportou sua visão pessimista — realista, talvez — do futuro para o Japão, onde Michael Douglas ia caçar um grande traficante de drogas.

Muito criticado por ter pretensamente reabilitado a construção plástica de "Blade Runner", "Black Rain" foi violentamente acusado de racista, por dar uma imagem muito negativa do Japão (o calcanhar de Aquiles da economia norte-americana atual) e de sua cultura. É um exagero. Ridley Scott é um grande cineasta e "Blade Runner", por mais que o tempo mostre rugas antes imperceptíveis, já ficou marcado como o grande filme noir dos anos 80.



NOTAS:
1. Esse texto constitui originalmente parte de um trabalho apresentado no "Seminário sobre História" (coordenado por Miriam Chaiderman), do Curso de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae em 1989.
2. Ulpiano Bezerra de Menezes, "Identidade Cultural e Patrimônio Arqueológico", in "Cultura Brasileira", organização de Alfredo Bosi, Editora Ática, 1987, capítulo 12, páginas 182 e 191.
3. Agradeço a Araceli Martins Elman a observação sobre a inadequação da tradução legendada desse momento do filme, o que obrigou a atenção ao diálogo original.
4. Freud, "Obras Completas", Editora Imago, vol. 12, página 195.
5. Idem, ibidem, vol. 14, página 230.

Rutger Hauer faz um dos personagens mais importantes do filme — o replicante Roy Batty —, o andróide mais perfeito de sua geração

ADÉLIA BEZERRA DE MENEZES

Especial para a Folha

Diz Virginia Woolf que o romance é a única forma de arte que trata de fazer-nos acreditar que fornece uma relação completa e verídica a vida de uma pessoa real. Mas, pergunto: não seria exatamente essa a mentira/utopia dos relatos de caso, na psicanálise? A história de Dora, contada por Freud, foi lida por mim, por exemplo, como uma obra de ficção. Inadvertidamente, pus-me a ler, como quem se dispõe a cumprir uma tarefa acadêmica, o "Fragmento de um Caso de Histeria" às 11 horas da noite. Reservei mais ou menos uma hora para leitura, a ser continuada no dia seguinte; depois, iria dormir. Mas é claro que, ultrapassando horários e conveniências, só consegui desgrudar do texto alta madrugada. Por quê? A resposta parece evidente: a sedução de escritor de Freud, que não apenas desvenda um universo, mas que, pela palavra, sabe como iniciar-nos nele. Com toda a eficácia da palavra, que extrapola os objetivos da mera comunicação de algo. Pois, para além da informação, é a criação de um mundo. No caso: um pedaço de história humana, de vida humana. Freud se esmera em dizer-nos que se trata de um "fragmento" (Bruchstueck), mas esse instante flagrado implica, como sempre que se trata de uma vida, a totalidade da existência, com seu tecido de relações, a convocação das entidades afetivas de cada um, o traçado de um destino: uma trama em que vontade pessoal, circunstâncias acidentais, inclinações e sobredeterminações (todos temos um pai e uma mãe...) se conjugam inextricavelmente. E nos quedamos fascinados, subjugados pela narrativa.

Aliás, essa idéia de uma sedu-

FREUD

No caso Dora, o enredo fica excessivo e o real não cabe na ficção: seria um mau romance?

ção da imaginação permeia todos os termos usados pela teoria literária para nomear esse elemento fundamental da literatura de ficção, e que em grego se chama "mythos": enredo (que remete a enredar), trama (e tramóia), intriga (e intrigar), "plot" (termo inglês para enredo, mas que mantém, em nível de significante, um parentesco inegável com "complot" francês). É por isso que Scherazade, a contadeira de histórias, aquela que tece as narrativas das "Mil e um Noites", é a sedutora por excelência: com seu fio narrativo (antes que um fio, uma tela) ela enreda o sultão. A teia — e a aranha em sua teia — não são a imagem mesma da sedução?

O "Caso Dora" lido como um romance: aí está um exemplo da quase prestidigitação verbal de que é dotado Freud; ele seduz seu leitor pela palavra e seus relatos de caso têm muito de uma narrativa ficcional. Seus pacientes são personagens de carne e osso, provindos da burguesia vienense do fim do século 19 e início do 20, mas que, no curso narrativo imprimido às suas histórias de vida, adquirem estatuto de perso-

nagem. Neles se verifica a transcendência do particular pelo geral, que Aristóteles estabelece na "Poética" como o divisor de águas entre o poeta e o historiador. Pois uma das diferenças entre a história e a literatura (a primeira delas sendo que a história narra o que sucedeu, e a poesia representa o que poderia acontecer) é exatamente que a História diz respeito ao particular e a Literatura, ao universal.

Assim, não é propriamente Dora, ou Anna O., ou Fraulein Elisabeth von R., ou o pequeno Hans, ou o "Homem dos Lobos" que nos emocionam e nos concernem com tanta intensidade. É o ser humano por detrás desses nomes: eles passaram de pessoas a personagens, e por isso *nos* dizem respeito.

Mas a literatura tem as suas leis: as leis da verossimilhança e da necessidade. Enquanto na vida... tudo é possível. Aristóteles: "De preferir às coisas possíveis mas incríveis, são as impossíveis mas críveis". ("Poética", 24, 158). Ou, em outras palavras: "Com efeito, na literatura, é de preferir o impossível que persua-

de, ao possível que não persuade." ("Poética", 25, 177). Pois bem, voltemos ao "Caso Dora". Lá pelas tantas, passada a metade do seu relato, Freud escreve o seguinte:

"Devo agora considerar uma outra complicação, a que eu certamente não daria espaço, se, como ficcionista, devesse inventar um estado psíquico como este para uma novela, ao invés de dissecá-lo como médico. O elemento para o qual chamo a atenção agora só pode servir para turvar e obscurecer o belo conflito virtualmente poético que supostamente existe em Dora; com razão este elemento sucumbiria à censura do ficcionista, que também simplifica e resume, quando procede como psicológico. No mundo da realidade, porém, que aqui estou empenhado em retratar, a complicação de motivos, o acúmulo e a conjugação de impulsos psíquicos — em suma, a superdeterminação — é a regra." (Fragmento da Análise de um Caso de Histeria)(1).

Vislumbra-se aqui uma daquelas intuições fulgurantes de Freud cuja sensibilidade e intimidade

com a literatura o fazem borderar, na prática, conceitos de Aristóteles relativos à obra ficcional enquanto *mimese* (imitação de seres humanos em situações que representem as paixões do homem). Trata-se, para Aristóteles, de uma imitação que não visa a verdade, mas a verossimilhança: uma rigorosa causalidade interna (que é a própria lei da ficção), e que é mais atuante que as próprias circunstâncias da vida. E que convence, que "persuade". A ação ficcional terá uma coerência interna, que permite o estabelecimento de uma causalidade a ser rigorosamente observada. Dito em outras palavras: no romance há de existir coerência; na vida, não. A beleza e a força de uma obra de ficção não vem da fidelidade com que ela imita o real, mas de sua organização interna. A *mimese* é uma construção artificial: o artista é um artesão de fábulas. O recurso à etimologia pode ser esclarecedor: "ficção" vem do radical latino do verbo *finco*, fingir. O ficcionista inventa, finge enredos, regido por uma causalidade própria, mais poderosa que a da vida real: "Era uma vez..." Ou assim:

"Agora eu era herói/ e meu cavalo só falava inglês/ a noiva do caubói/ era você, além das outras três..." (2)

Sim, o artista é um artesão de fábulas ("mythos", em grego). E sua lei básica é a da verossimilhança. A obra de arte tem uma unidade muito rigorosa, fruto da tensão interna de suas partes. Aristóteles proscreve o "deus-ex-machina", o evento imprevisível acidental que não é engendrado necessariamente. *Não pode acontecer de tudo na literatura; na vida, sim.*

Pois bem, o que se passa no "Caso Dora", que faz com que Freud discrimine aqui entre o

romancista e o psicólogo? Rememoremos sua história: além da inescapável atração pelo pai, Dora se deixa envolver pelo amigo da família, Herr K, cuja mulher, Frau K, era amante de seu pai. Além disso, sua governante também era enamorada do pai de Dora; e a própria Dora exercia, junto aos filhos dos K, um papel quase materno. Importa acrescentar que Herr K era apaixonado por ela, tendo, por mais de uma vez, tentado seduzi-la. Assim, nesse relato de caso, o cruzamento das relações entre Dora (e família) e os K, nos seus desdobramentos, já apresentava complexidade suficiente para sustentar a verossimilhança de um enredo bem travejado e complexo. Mas o problema é que a coisa não parou aí. E se é verdade, como diz Freud, que o escritor "simplifica e resume" ("vereinfacht und abstrahiert"), aqui, na verdade, houve uma complicação de má literatura, a que ele, com toda razão, aliás, não daria espaço se fosse um ficcionista: a atração de Dora por Frau K. E Freud passa aqui a desvendar uma outra constelação de problemas fundamental para a neurose de sua paciente: o homossexualismo de Dora. Esse elemento, sobrecarregando as linhas do filme, mas sutil travejamento interno de um enredo ficcional, aqui fica excessivo: portanto, permitido só na realidade, não num romance.

E assim, a vida puxa o leitor de Freud para o real: não se estava lendo um romance, mas um relato de caso — um mau romance?

ADÉLIA BEZERRA DE MENEZES é professora de literatura na Unicamp

(1) "Bruchstueck einer Hysterie-Analyse", in Studienausgabe, Bd VI, Fischer Verlag, p. 132. Agradeço a Willi Bolle o auxílio na tradução dessa passagem de Freud.

(2) Chico Buarque: "Maninha".

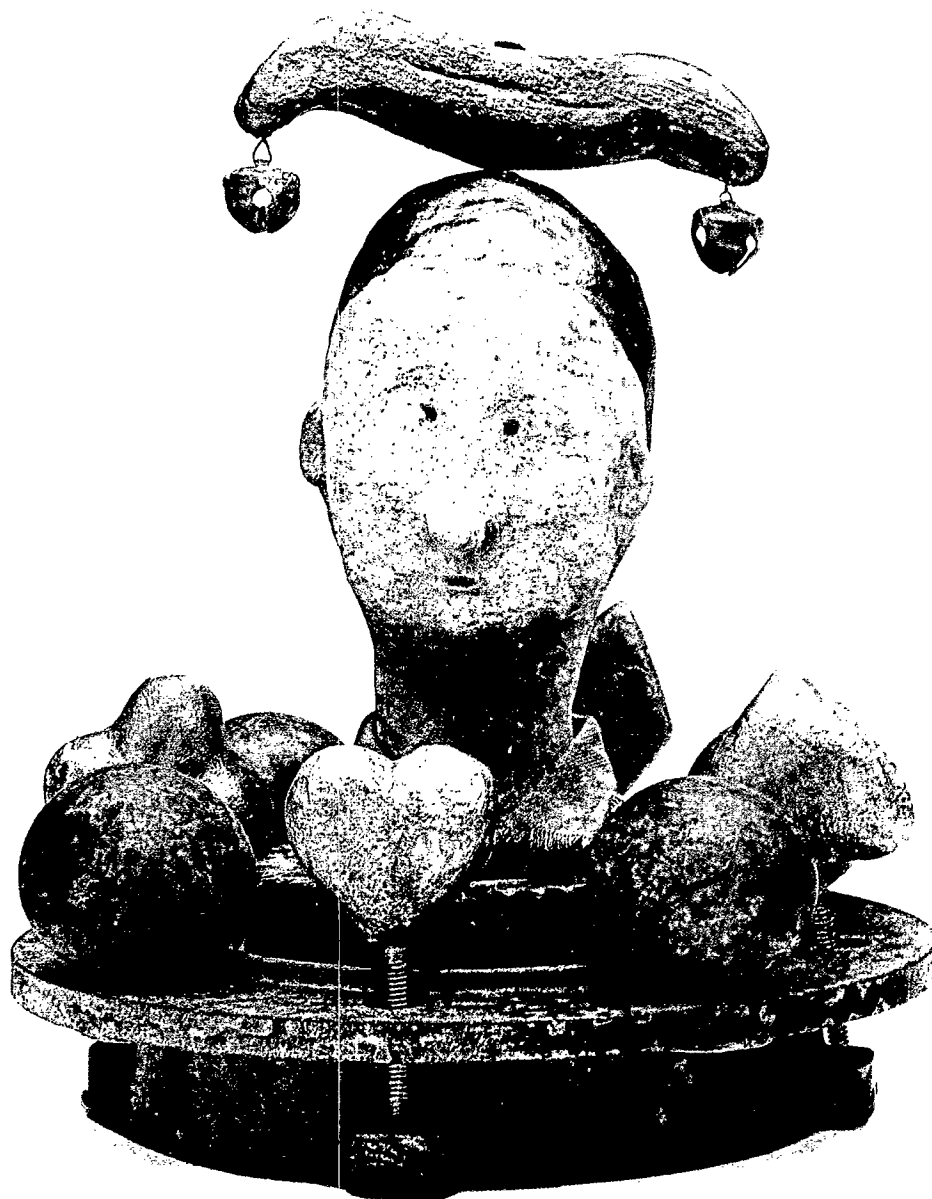
Nº 03

1991

A4

RESGATE

REVISTA DE CULTURA



ARTIGOS ENSAIOS
COMUNICAÇÕES
DEBATE NOTICIÁRIO



PAPIRUS

MEMÓRIA E FICÇÃO *

Adélia Bezerra de Meneses

Professora de Teoria Literária — USP/UNICAMP

Autora de *A obra crítica de Álvaro Luis e sua função histórica*
e de *Desenho mágico — Poesia e política em Chico Buarque*

As questões relativas à Memória são absolutamente fundantes na Psicanálise¹. Não se trata, no entanto, de um feudo apenas dos psicanalistas: desde os inícios da Filosofia, no apogeu do mundo grego, essa *topos* instiga a reflexão humana. São questões também da Filosofia, do questionamento do homem sobre seu ser e seu devir. O problema da Memória surge em Platão, que criou para ela o antepassado longínquo do símile do "Bloco Mágico" a que se refere Freud. É assim que essa imagem de um bloco de cera aparece no diálogo platônico denominado *Theeteto*:

Sócrates: Suponha pois comigo, com vistas à necessidade do argumento, que há em nossas almas um bloco de cera, maior que este, menor que aquele, de uma cera mais pura em alguns, mais impura e mais dura em outros, mais mole em alguns, e, nos outros, exatamente condicionada.

Theeteto: Eu o suponho.

Sócrates: Digamos agora que é um presente da mãe das Musas, Mnemosyne, e que, todas as vezes que nós quere-

mos nos lembrar de algo que vimos ou ouvimos, ou pensamos, temos esse bloco sob nossas sensações e nossas concepções, e aí as imprimimos, como gravamos o carimbo de um anel, e que o que foi assim imprimido, nós lembramos e sabemos, durante o tempo que a imagem permanece na cera; enquanto que o que se apagou ou o que foi impossível de gravar, nós esquecemos e não sabemos².

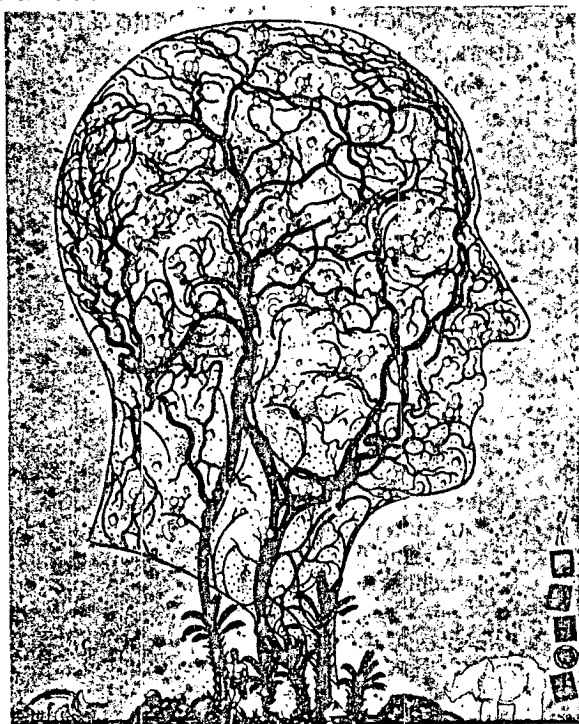
Freud, face às "dificuldades óbvias envolvidas em supor-se que um só e mesmo sistema possa com exatidão reter modificações de seus elementos, e apesar disso, permanecer perpetuamente aberto à recepção de novas ocasiões de modificação de seus elementos"³, descobre no "Bloco Mágico" um símile do nosso aparelho mental. Surgido no mercado por então, esse invento (utilizado sobretudo como um brinquedo para as crianças) permite que se registrem traços que ficam gravados num bloco de cera, ao mesmo tempo que podem ser apagados quando se levanta a folha de cobertura dupla da prancha, uma vez que aquilo que foi registrado não o foi dire-

* Obs. geral: todas as citações de Freud foram tiradas da Edição Standard Brasileira das *Obras Completas*, Imago, Rio de Janeiro, vols. I a XXIX.

1. "O nascimento da Psicanálise acontece a partir de uma questão relativa à Memória; a histórica sofre de reminiscências; seu sintoma é a ação, no corpo, de algo que não pode ser lembrado; cumpre à Psicanálise ajudar para que a lembrança possa ser verbalizada. É preciso lembrar a cena traumática, resgatar a imagem, para então nomear. O mistério de um aparelho psíquico que pode reter as percepções e, simultaneamente continuar a recebê-las, permeia toda a obra de Freud, desde o "Projeto de uma psicologia para neurólogos" (1895), até o "Bloco Mágico" (1925) — sintetiza Miriam Chnaiderman ("Memória: Ideograma e montagem", in *Ensaio de Psicanálise e Semiótica*, S. Paulo, Escuta, 1989, p. 37).
2. Platão: "Theéteto", in *Oeuvres Complètes*, Tomo III, Paris, Garnier, trad. Chambry, pp. 412-413).
3. Cf. *Interpretação dos Sonhos*, vol. V, p. 574.

tamente sobre a cera, mas sobre um papel de celulóide que por sua vez recobre um fino papel encerado. O papel de celulóide funcionaria, assim, como uma espécie de "escudo protetor". O aparelho mental, segundo Freud, semelhantemente, consiste também em duas camadas: "um escudo protetor externo contra estímulos, cuja missão é diminuir a intensidade das excitações que estão ingressando, e uma superfície por detrás dele, receptora dos estímulos, ou seja, o sistema Pcpt.-Cs"⁴. Assim, seleciona-se o que se vai registrar: a memória não é museológica, mas *seletiva*.

A necessidade inelutável de um poder seletivo da Memória, aliás, é muito significativamente figurada num conto de Borges, intitulado "Funes, o Memorioso", presente em *Ficciones*. Nele, a personagem Funes adquire, após um acidente, a capacidade de se lembrar absolutamente de *tudo*, sem selecionar nada. Assim, para reconstruir o que se passara num dia, necessitava de um dia inteiro. Passo a palavra ao próprio narrador:



Ao cair, perdeu o conhecimento; quando se recobrou, o presente era intolerável, de tão rico e tão nítido, e também as lembranças mais antigas e triviais. Pouco depois, constatou que estava aleijado. (Perdera o pólo motor; nele continuava ativo somente o pólo receptor do aparelho psíquico.)

Agora, sua percepção e sua memória eram infalíveis. Nós, de uma olhadela percebemos três copos em cima de uma mesa; Funes, todos os rebentos e cachos de frutos que comporta uma parreira. Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer de trinta de abril de 1882 e podia compará-las na lembrança com as listras de um livro espanhol que um remo sulcou no Rio Negro na véspera da batalha de Quebracho...⁵

Irineu Funes recusava qualquer sistema, qualquer cadeia associativa: Para que uma série, se ele se lembrava constantemente de tudo? Por isso, ele "rebatiza" os números aleatoriamente: assim, 500 era "nove"; em lugar de 7.014, usava "A Ferrovia", e assim por diante. Funes, assim, recusa a sistematização e a integração de cada entidade "memorável" numa rede associativa. Não há sistema: há um acréscimo "museal", um depositar sem seleção, indiscriminado. É por isso que Funes diz ao narrador: "Minha memória, senhor, é como um despejamento de lixos". Tudo aquilo que se acumula indiscriminadamente facilmente vira... depósito de lixo!

"Suspeito, entretanto", observa o narrador, "que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes, não havia senão pormenores, quase imediatos". E significativamente, Funes, o Memorioso, morre, ainda extremamente jovem (por volta dos 20 anos), de ... *congestão pulmonar*.

Mas voltemos ao Bloco Mágico. Essa mesma metáfora da memória como uma cera na qual as impressões se registram à maneira de um "carimbo feito com um anel" aparece também em Aristóteles, discípulo de Platão. Aliás, foi sobretudo esse filósofo que se ocupou com o problema da Memória, tendo-lhe dedicado um Tratado inteiro, intitulado, especificamente, "Da Memória e da Reminiscência" (*Peri Mnemes kai Anamneseos*), além de também lidar com essa instigante questão em seu *Tratado sobre a Alma* (*Peri Psychês*). E o que é surpreendente é que podemos encontrar em Aristóteles antecipações das mais audazes teorias freudianas como aquela que igualiza a realidade e a fantasia.

Todos sabemos que, a partir de uma determinada fase de suas reflexões e de sua prática clínica com as histéricas, Freud começa a "desconfiar" das cenas de sedução que elas lhe relatavam: "Quando, contudo, fui finalmente obrigado a reconhecer que essas cenas de sedução jamais tinham ocorrido e que eram apenas fantasias que minhas pacientes haviam inventado, ou que eu próprio talvez houvesse forçado nelas, fiquei por algum tempo inteiramente perplexo". Quando se refez da perplexidade que quase abalara toda sua teoria, foi capaz de tirar as conclusões certas de suas descobertas: "a saber, que os sintomas neuróticos não estavam diretamente relacionados com fatos reais, mas com fantasias impregnadas de desejo e que, no tocante à neurose, a realidade psíquica era de maior importância que a realidade material"⁴. Mas o que é ainda mais decisivo é que tais "fantasias cheias de desejo" e que se apresentavam como recordações verídicas, não são apanágio de histéricas e neuróticos em geral, mas também das pessoas ditas "normais".

É o que Freud prova com seu famoso texto intitulado "Lembranças encobridoras", em que narra a história de um "conhecido" seu, a cuja mente sempre ocorria uma imagem, de notável nitidez, e que devia reportar-se aos seus três ou quatro anos de idade. Através de perguntas de Freud a esse seu interlocutor (que os biógrafos, mais tarde, provaram tratar-se do próprio Freud), impôs-se a conclusão de que aquela fantasia, particularmente inocente e quase elegíaco-pastoril (visto tratar-se de um buquê de flores amarelas, do sabor inesquecível de um pão que uma camponesa repartia entre crianças) na realidade era um condensado ressignificado de fantasias eróticas (deflorar a menininha, que remetia a uma adolescente amada pelo jovem Freud, e cujo vestido tinha a mesma cor das flores) e de "ganhar a vida" (o pão de cada dia) de uma maneira menos onerosa; fantasias, assim, oriundas de épocas diferentes da vida, como pertencendo a estratos geológicos que se sobrepõem. Portanto, aquela lembrança era uma ficção.

Pois bem, e Aristóteles? Depois de articular a Memória a uma noção de *tempo*, e de discorrer que a Memória se aplica ao passado, o Filósofo se pergunta:

A que parte da alma pertence a Memória?

É evidente que a esta parte da qual brota também a imaginação⁵.

Na realidade, importa verificar que não é só em Aristóteles especificamente que se formula essa equação Memória/Fantasia: no cerne do espírito grego, a nível mítico, essa aproximação se faz: a Memória, em grego *Mnemosyne*, era uma deusa, a mãe das Musas, mãe das divindades responsáveis pela inspiração. *Mnemosyne* preside

4. Cf. *op cit.*, vol. XIX, p. 288.

5. Borges, J.P. Funes, o memorioso. in *Ficções*. Trad. Carlos Nejar, Globo, Porto Alegre, 1970, p. 93

6. Freud, *op cit.*, vol. XX, p. 471.

7. Aristóteles "De la mémoire et de la reminiscence", in *Parva Naturalia*, Paris, Belles Lettres, 2ª ed., p. 55).

à função poética e imaginativa dos artistas criadores. A própria sacralização da Memória (os gregos fizeram dela uma divindade!) revela, por si só, o alto valor que lhe é atribuído numa civilização de tradição oral, como foi, entre os séculos XII e VIII, antes da difusão da escrita, a da Grécia. Essa deusa feminina revela as ligações obscuras entre o "rememorar" e o "inventar": a musa inspiradora da *invenção* poética é, ela própria, filha da Memória.

Voltemos a Freud, nesse contraponto. Tratando das históricas, diz ele: "Metade da amnésia histórica fica definida quando dizemos que as pessoas históricas não sabem o que elas *não querem* saber; e o tratamento psicanalítico que se esforça por preencher tais lacunas da memória, no curso de seu trabalho, leva-nos à descoberta de que a tarefa de recuperar essas lembranças perdidas enfrenta certa resistência, que tem que ser contrabalançada por trabalho proporcional à sua magnitude"⁸. E um pouco mais adiante: "o esquecimento de sonhos é tendencioso e serve aos propósitos da resistência"⁹.

Assim, conclui-se pela não confiabilidade da Memória. Já vimos que o texto "Lembranças encobridoras" leva-nos à evidência de que há uma ligação mais íntima do que poderíamos supor entre o "lembrar-se", o "omitir" e o "esconder" (encobrir). Pois bem, de novo, vale recorrer aos gregos. *Verdade* é, em grego, *Aletheia*, ou melhor, *a* (= alfa privativo) + *letheia* (Le-the = esquecimento). Portanto, "verdade" = não esquecimento. Isso já é prenhe de significações. Mas, continuo: há no verbo "esquecer-se" em grego, como observa Vernant, uma ambigüidade (aliás, muito bem explorada pelos trágicos, no caso específico por Ésquilo), que provoca um mundo de subentendidos. "Trata-se de subentendidos utilizados de maneira plenamente consciente por certas personagens do drama, para dissimular, no discurso que elas dirigem a seu interlocutor, um segundo

discurso, contrário ao primeiro, cujo sentido é perceptível por aqueles que dispõem, na cena e no público, dos elementos de informação necessários"¹⁰. Diz o vigia, no exemplo que Vernant seleciona, da peça *Agamenon* de Ésquilo:

Para os que sabem, eu falo; para os que não sabem, expressamente *eu me escondo* (ou: *eu esqueço*; em gr. *léthomai*).

(vs. 38-39)

Esquecer-se/esconder-se: Essa fórmula, centrada na ambigüidade da voz média do verbo *léthomai* não resume o essencial daquilo que Freud fala das lembranças esquecidas/escondidas/encobertas por conta da repressão? As históricas, os neuróticos e as pessoas, de um modo geral, se escondem no esquecimento. Ou: esquecem-se, escondem algo de si próprias no esquecimento.

Importa mais uma vez repetir, com Freud e com os gregos, que a nível psíquico, memória e ficção se equivalem. E não é à toa que Freud cunhou a expressão "romance familiar dos neuróticos" para a história de vida de cada um.

"Romance familiar": sem isso não há história humana, não há vida humana. Todos temos, indispensavelmente, um pai e uma mãe: entidades afetivas que são o ponto nodal de todo um tecido de relações (que, por sinal, nos precede e nos ultrapassa) e que nos individualiza. Em outras palavras: faz de nós seres humanos.

Essa idéia é extremamente bem ilustrada pelo filme *Blade Runner*, em que se trata da criação de um passado para as personagens:

— "Fale-me das boas coisas sobre sua mãe" — é assim que o investigador de *Blade Runner* formula o que acabou sendo a última questão de um interrogatório que tinha como objetivo testar se o seu

interlocutor era um humano ou um andróide ("replicante", como se diz no filme).

— "Minha mãe... devo falar sobre minha mãe..." — não apenas a pupila de Leon não se dilata nem se contrai sob emoção, mas o andróide nesse momento reage a uma lembrança que ele não possuía e a uma história que ele não poderia apresentar, com um tiro: assassina o investigador.

Essa é a cena inicial do filme de Ridley Scott (1982), levado às telas aqui como "O caçador de andróides", estrelado por Harrison Ford (o policial Deckard), mas que literalmente deveria ser traduzido como "O que corre ao fio de uma navalha". Projeta-dos para imitar os humanos, com exceção das emoções (e com um prazo de vida de quatro anos), os replicantes da fase Nexus após algum tempo passaram a poder desenvolver emoções próprias: ódio, amor, medo e inveja. Superando em força e agilidade, mas iguais em inteligência aos engenheiros que os criaram, eles eram enviados pelos humanos para as colônias espaciais, para trabalharem como escravos, e de lá não poderiam nunca sair. No entanto, um grupo deles, da fase Nexus, rebela-se, extermina a população de uma nave e volta à Terra, a esta altura quase desabitada, um lugar fétido e poluído, com uma constante chuva e uma mixórdia de raças e culturas, habitado somente, como se diz no filme, por dois tipos de gente: tiras ou gentilha.

E qual o objetivo dessa volta? Vai-se descobrindo aos poucos, ao longo do filme: é procurar respostas para as mesmas questões que nos atormentam: de onde vieram, quando foram "ativados" (e, portanto, até quando durariam) e, pateticamente, rebelarem-se contra a arbitrariedade de uma vida

tão curta. Mas esse pequeno grupo de replicantes retornados, infiltrados entre os humanos, deveria ser exterminado, após identificação. E para isso existiam os testes: perguntas que implicariam respostas emocionais.

A grande questão do filme é a da criação de uma *história de vida* para cada um dos replicantes, de atribuir-lhes um passado, aquilo que Freud chamaria de "o romance familiar" de cada um. Como diz Deckard: "Memórias. Você fala de memórias. Replicantes não têm família". Por que, então, alguns deles guardavam *fotos* com uma suposta família, com mãe, pai, irmãos e infância? (Fotos: não foi Freud que se preocupava com um aparelho mental que exercesse a função de um "espelho telescópio" ao mesmo tempo que a de uma "chapa fotográfica"? Pois bem, trata-se aqui de uma espécie de memória externalizada, de cenas infantis *materializadas* em fotografias.) "Se lhes for dado um passado, será criada uma base para a emoção", é a resposta do policial Bryant, que convoca Deckard para a caçada aos andróides. "Replicantes não deveriam ter emoções. E *Blade Runners* também não", objeta este último. Mas acontece que Deckard começa a se envolver com Raquel, uma das replicantes que deveria ser eliminada. E apesar de Raquel ser uma "replicante" de tipo especial (não tinha prazo fixo de vida, ignorava, ou melhor, "desconfiava" de sua condição de andróide, tinha recebido implantes cerebrais, o que lhe possibilitaria "saber" algumas coisas das quais não tivera experiência, como por exemplo tocar piano), ela andava angustiadamente à busca de sua própria identidade. Ora, um dos suportes essenciais da identidade é a memória, como diz o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses: "O conceito de identidade

8. Freud, *op cit.*, vol. III, p. 324.

9. Freud, *op cit.*, vol. V, p. 553.

10. J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, S. Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 84.

implica semelhança a si próprio, formulada como condição de vida psíquica e social. Nessa linha, está muito mais próximo dos processos de re-conhecimento do que de conhecimento. (...) A Antropologia e a Sociologia, por sua vez, nos informam que a identidade, quer pessoal, quer social, é sempre socialmente atribuída, socialmente mantida e também só se transforma socialmente. (...) Isto é, não se pode ser humano por si, por representação própria: os valores, significações, papéis que me atribuo necessitam de legitimidade social, de confirmação por parte de meus semelhantes. Pode-se dizer, assim, que é em virtude de definições que existem indivíduo e sociedade. Dentro dessa ótica, é fácil entender que o processo de identificação é um processo de construção de imagem, por isso terreno propício a manipulações”¹¹. É por isso que Raquel necessita tão desesperadamente perguntar a Deckard se ele acreditava que ela era uma replicante. E mostrava fotos, apresentava retalhos de uma história pessoal, de seu “romance familiar”.

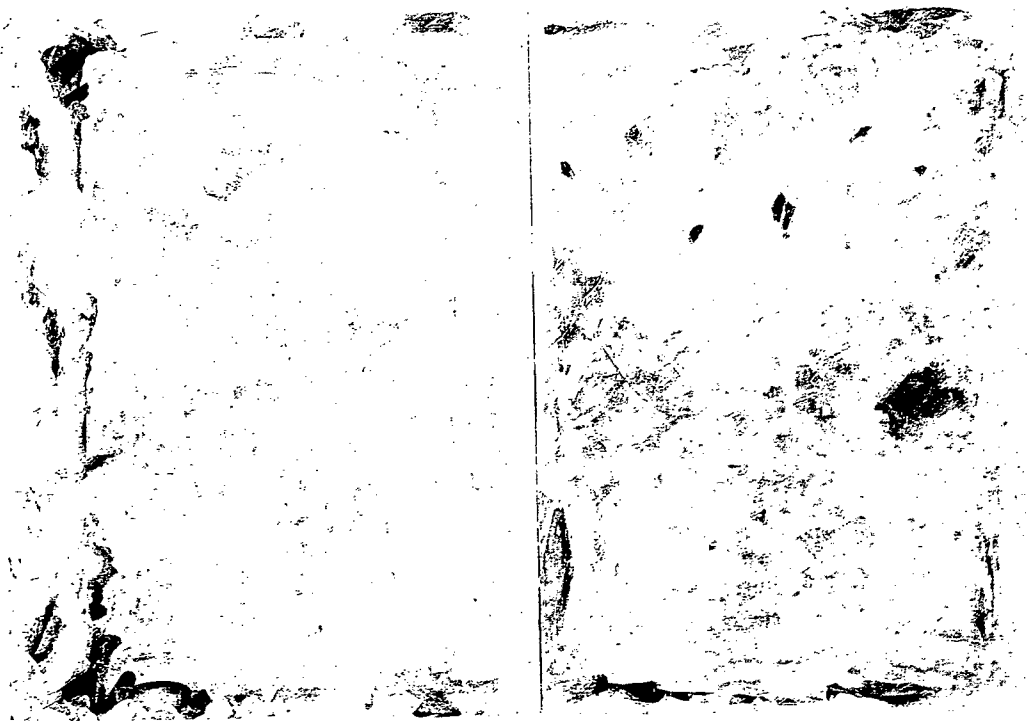
“Se lhes for dado um passado, será criada uma base para a emoção”, repete-se ao longo do filme. Conseqüentemente, numa cena em que estão os dois a sós, no apartamento dele, e em que já se capta uma aura de erotismo infiltrada em ambos, diz Deckard a Raquel:

— “Lembra-se de quando tinha seis anos de idade, e você e seu irmãozinho foram ao porão de um edifício desabitado, brincar de médico? E ele mostrou o dele a você, e quando chegou a sua vez, você se acovardou e fugiu? Lembra-se?” É uma pungente tentativa de oferecer a ela um passado, uma fantasia infantil, que logo na cena seguinte seria “ressignificada”, quando ele a acaricia e a atrai para si, e ela meio que se esquivava. E avançando nesse processo “humanizador” e de criação de uma memória emocional, a ser imediatamente reativada, Deckard a beija.

E ela não reage. (Em termos do jargão *psi*, trata-se da criação de um *traço mnêmico*, imediatamente traduzido em imagens verbais, e, na seqüência, reatualizado — ressignificado — pela cena que se segue entre o casal) Pois Deckard não somente a beija e a abraça, mas lhe diz “te quero” e a faz repetir “beije-me”, “te gosto”. Ao que ela responde “*I can not rely on that*”. Uma consulta ao *Webster's Dictionary of Synonyms* pode ser útil: “*Rely usually connotes a judgement based on previous experience and, in the case of persons, actual association*”. Raquel confessa, assim, que “não tinha prévia experiência” daquilo que estava vivenciando; mas, tendo-lhe sido brindada a cena sexualizada entre os dois irmãozinhos, ela, logo em seguida, vivendo a experiência do beijo e a emoção subsequente, a nível de percepção sensitiva, recebe a tradução daquela emoção em palavras, a ressignifica e a vivencia. Tudo ao mesmo tempo: a vida dos replicantes era muito curta.

A emoção provocada pelo ato pode, assim, ser ligada a uma reminiscência, artificialmente forjada: memória manipulada.

Não será inevitável, aqui, que a gente se reporte ao “Recordar, repetir e elaborar” de Freud? “Há um tipo especial de experiência da máxima importância, para a qual lembrança alguma, via de regra, pode ser recuperada. Trata-se de experiências que ocorreram na infância muito remota e não foram compreendidas naquela ocasião, mas que subsequente foram compreendidas e interpretadas”¹². Deckard fornece a Raquel uma lembrança de uma “experiência que ocorrera em infância muito remota, e que não fora compreendida”, mas que se constituía num “traço mnêmico” que será ressignificado quando ele, ao mesmo tempo que *verbaliza* essa significação (me abraça, me beije, te quero), provoca nela sensações sexualizadas. Há aqui, importantíssima, uma ligação do “re-memorar” com o “colocar em palavras”:



Percurso

REVISTA DE PSICANÁLISE - ANO III - Nº 5/6 - 1º SEMESTRE DE 1991

TEXTOS

Angústia, em *Angústia*, de Graciliano Ramos

Adélia Bezerra de Menezes

Um exercício interpretativo da síndrome de uma
neurose de angústia, elaborado com o
objetivo de discutir idéias freudianas.

Garimpar ouro na mina? Buscar elementos de reflexão sobre o topos da angústia num romance que descaradamente se intitula *Angústia* não seria correr o risco da facilitação, do superficialismo e do nominalismo?¹ Talvez. Mas com Poe e com a *Carta Roubada* aprendemos que às vezes é no porta-cartas mesmo que se pode encontrar a missiva comprometedora, tão ciosamente escondida.

Então: minha proposta é um exercício interpretativo da síndrome de uma neurose de angústia da personagem Luís da Silva, do romance de Graciliano

Ramos, à luz das idéias de Freud.² O objetivo não é um "diagnóstico clínico", que não levaria muito longe, mas uma discussão de idéias freudianas, tão surpreendentemente bem encarnadas no protagonista do romance. E já avanço o essencial: Luís da Silva fornece subsídios sobretudo para a primeira teoria de Freud sobre a Angústia: a da angústia enquanto libido represada, enquanto desejo reprimido. Mas, puxando-se por esta ponta, todo o novelo se desenrolará.

Todavia, isso coloca problemas metodológicos sérios. O primeiro deles se resumiria num certo escrúpulo em me servir da literatura para, didaticamente, "provar" postulados da Psicanálise. Em que

(1) Aquilo que o Autor chama de "angústia" talvez não seja o mesmo que a Psicanálise denomina como tal.

(2) Sobre tudo dos seguintes textos: "Inibição, Sintoma e Angústia"; "O Caso do Pequeno Hans"; "Sobre os critérios para destacar da neurose uma síndrome particular, intitulada 'neurose de angústia'".

Adélia Bezerra de Menezes - professora Dra de Teoria Literária da USP, UNICAMP

TEXTOS

medida se tem o direito de abordar um romance enquanto explanação de um caso clínico? De "traduzir" ou "verter" uma obra literária para um outro código, que é o código da Psicanálise? Isso não seria *reduzir* a Literatura, apequená-la, instrumentalizá-la? A Psicanálise, como sabemos, trabalha com um recorte redutor: privilegiar exclusivamente esse enfoque seria mutilar a grande obra de arte que é o romance, banalizando-o — risco, aliás, relativamente ao qual o próprio Autor, em vida, estava sensível: "Arriscara-me a fixar a

chegassem ao global do livro, às suas muitas intenções no campo social."⁴

Independentemente das "muitas intenções no campo social", um romance, quer queiramos, quer não, é um produto social: nele estão homologamente transpostas as linhas de força que estruturam a sociedade do seu tempo. E nesse romance que parece solicitar, postular uma abordagem psicanalítica, e em que há uma vinculação estridente entre angústia e sexualidade — nesse romance a angústia também aparece como

A castração está ligada à incorrigível incompletude do ser humano, à dolorosa aceitação da falta, da falha, da carência. A nostalgia da vida plena é a nostalgia da vida não nascida. "Grande miséria foi imposta para todos os homens, um pesado jugo para os filhos de Adão, desde o dia em que saíram do ventre materno, até o dia em que voltarem para a mãe comum. O objeto do seu pensamento, o temor do seu coração, é a espera angustiosa do dia da morte."

decadência da família rural, a ruína da burguesia, a imprensa corrupta, a malandragem política, e atrevera-me a estudar a loucura e o crime. Ninguém tratava disso, referiam-se a um drama sentimental e besta em cidade pequena" — escreveu ele, referindo-se a *Angústia*, em seu biográfico *Memórias do Cárcere*.⁵ E segundo o testemunho de seu filho, Ricardo Ramos, "ele se ressentia inegavelmente da tendência predominante para uma visão intimista, quase psicanalítica, de *Angústia*, desejava que

fruto de uma situação social: a falta de perspectiva de uma vida esmagada.

No entanto, não é só a dimensão social que seria descartada, ao se privilegiar o sexual na interpretação da angústia. Todos sabemos que "angústia" não é um feudo apenas da Psicanálise. Nem seria necessário convocar as atormentadas análises, do Kierkegaard de *O Conceito da Angústia* para nos convenceremos de quanto a angústia é um problema filosófico, existencial, decorrente da condição humana:

"Que efeito produz, porém, este nada? Este nada dá nascimento à angústia. Aí está o mistério profundo da vida: é, ao mesmo tempo, angústia."⁶

E, se entre a abordagem psicanalítica e a reflexão filosófica por vezes cava-se um fosso, há, no entanto, possibilidade de pontes: a castração não corresponderia, em termos filosóficos, àquilo que a Filosofia chama de "finitude"? A castração está ligada à incorrigível incompletude do ser humano, à dolorosa aceitação da falta, da falha, da carência. A nostalgia da vida plena é a nostalgia da vida não nascida.

"Grande miséria foi imposta para todos os homens,

(3) Graciliano Ramos: *Memórias do Cárcere*, São Paulo, Record, 1984, vol. II, cap. 14, p. 252.

(4) Ricardo Ramos: "Lembrança de Graciliano", in Vários: *Graciliano Ramos*, S. Paulo, Ática, 1987, p. 18.

(5) Kierkegaard: *O Conceito da Angústia*, S. Paulo, Ed. Hemus, 1968. (Trad. Torrieri Guimarães).

(6) Importa registrar-se aqui a idéia de que a própria saída do ventre materno, o ato do nascimento, tendo sido a primeira experiência de angústia do indivíduo, tornou-se a experiência paradigmática da angústia ou, nos termos freudianos, "imprimiu ao afeto de ansiedade certas formas características de expressão." É o que é mais significativo é que aqui já há uma ligação com a castração: a situação em que a criança, ao separar-se do corpo materno, pode vivenciar a situação (sem ainda nenhuma representação psíquica) como uma perda de si própria, uma perda de um pedaço de si. (Ao mesmo tempo que para a mãe o evento pode ser vivenciado como castração.)

É extremamente significativo que, no pensamento bíblico (tanto no Novo, como no Velho Testamento), a figuração da angústia (como constrição, aperto, opressão) esteja vinculada à imagem do nascimento, de um parto. É assim que, em Isaías, o Dia do Juízo é figurado:

"Serão assaltados por espasmos e dores, contorcer-se-ão como mulheres que dão à luz". (Is. 13: 18)

"Como uma mulher que deve dar à luz, avizinhandose a hora do parto, se contorce na angústia e grita as suas dores, assim nós somos diante de ti, ó Senhor! (Is. 26: 17-18).

É instigante que a metáfora do parto para sugerir a angústia seja utilizada, levando-se em conta a sensação subjetiva da mulher que dá à luz. Porque, na realidade, aperto, constrição, opressão, são o lote da criança; do lado da mãe, há dilatação. (Cf. Hans Urs von Balthasar: *O Cristo e a Angústia*, Duas Cidades, S. Paulo, 1963).

um pesado jugo para os filhos de Adão,

desde o dia em que saíram do ventre materno,

até o dia em que voltarem para a mãe comum.

O objeto do seu pensamento, o temor do seu coração,

é a espera angustiosa do dia da morte."

(*Eclesiástico*, 40:1)

Entre o "ventre materno"⁶ e a "mãe comum" a que se retorna, nas expressões bíblicas, delineia-se o percurso (em que o olhar afeito à Psicanálise vislumbria significativas ressonâncias) a vida humana. Angústia existencial, inextirpável, provocada pela percepção da finitude. Irremissível angústia, impossibilitada de ser encarada como um sintoma, irreduzível, esquiva a "tratamentos", a "cura": a angústia é o quinhão do ser humano. Não se trata aqui da angústia patológica, passível de ser superada: é a angústia que não tem remédio (nem nunca terá).

Paul Tillich, em *The Courage to be* (um livro admirável em que se estuda a angústia como a consciência da possibilidade de não ser, a que se contraporia a coragem como "afirmação de si a despeito do não ser que ameaça") analisa os diferentes tipos de angústia existencial, que pode ser diversamente modulada, conforme as diferentes épocas pelas quais passou a humanidade. Assim, ele *histori-*

ciza a angústia, tratando dela também em suas manifestações sociais nos períodos particulares da história do Ocidente. Com efeito, diz ele, na Antigüidade é a angústia do destino e da morte que domina; no fim da Idade Média é a angústia da culpabilidade e da danação; e, no fim do período moderno (a nossa época, portanto), é a angústia do vazio e do absurdo. Mas o que é importante é que se trata de predominância, não de exclusividade nas diferentes modulações da angústia. E uma distinção é estabelecida entre a angústia

Angústia se situa, na obra de Graciano Ramos, entre a vertente ficcional propriamente dita (de que *Vidas Secas*, *Caetés* e *São Bernardo* são os pontos altos) e a vertente memorialista (representada por *Infância* e *Memórias do Cárcere*).

existencial e a patológica (que, esta, pode ser administrada pela Psicanálise.)

Pois bem, nesse sentido cabe uma observação importantíssima relativa às pretensões deste ensaio: se é verdade que a personagem Luís da Silva participa da angústia ôntica (do destino e da morte), da angústia moral (da culpabilidade e da danação), e da angústia espiritual (do vazio e do absurdo), é verdade também que sua angústia se reveste de um caráter propriamente patológico, nosológico mesmo,

eu diria — impelindo-o à loucura e ao crime. Então, um afunilamento se impõe: a proposta deste trabalho — *reiterando que tal estudo não dá conta da interpretação global do romance* — é analisar à luz da Psicanálise o neurótico obsessivo que é o protagonista, reduzido aos parâmetros da angústia patológica.

Mas esse caminho tem um pressuposto: que, sendo a personagem Luís da Silva considerada, nos termos de Antonio Candido, "com premissas autobiográficas", e sendo *Angústia* uma "autobiografia em potencial", possamos utilizar, para a anamnese do seu caso, um outro romance do mesmo Autor, este confessadamente autobiográfico, e que é *Infância*. Nesse livro — a que Graciliano Ramos acrescentou o apelativo de "Memórias" — a infância do narrador é povoada por várias das personagens que serão convo-

cadas pelas reminiscências infantis do protagonista de *Angústia*. É assim que a presença, nas duas obras, de personagens comuns — como José Baía, Amaro Vaqueiro, Seu Antônio Justino, Teotoninho Sabiá, Pe. João Inácio, Rosenda, Seu Acrísio — justificam o procedimento de se estabelecer uma relação de continuidade entre ambos os livros. Desta maneira, em muitos momentos, irei buscar no menino de *Infância* as raízes daquilo

(7) Paul Tillich: *Le Courage d'être*, Belgique, Casterman, 1967.

TEXTOS

que se encontrará, desenvolvido, no Luís da Silva de *Angústia*.

Angústia se situa, na obra de Graciano Ramos, entre a vertente ficcional propriamente dita (de que *Vidas Secas*, *Caetés* e *São Bernardo* são os pontos altos) e a vertente memorialista (representada por *Infância* e *Memórias do Cárcere*). Portanto, num deslizamento entre "ficção" e "confissão". Mas uma ressalva: longe de mim a tentação de caminhar nesse terreno movediço da intenção de psicanalisar o Autor. Trata-se, sim, da tentativa de uma leitura psicanalítica da *personagem*: uma leitura desmascaradora, não de um ser de carne e osso e psique, mas de um ser de ficção.

Creio que, dos romances da Literatura Brasileira, *Angústia* é aquele que mais suscita uma abordagem psicanalítica: um crítico como Álvaro Lins chega a declarar que "seu método é o da confissão psicanalítica". Explica-se: seu método é o da associação de idéias: uma idéia atrai outra idéia, uma lembrança sugere outra lembrança; memória e fantasia articuladas, história vivida é história imaginada, eventos reais e alucinações. Passado e presente mesclam-se na trama que é um monólogo.

Vamos ao enredo. Trata-se da história de um intelectual frustrado, Luís da Silva, vivendo em condições econômicas extremamente precárias (mas que, no passado, tinham sido até piores, de fome e miséria), solitário e

irrealizado tanto profissional como afetivamente, que sem interrupção (e sem um pingão de generosidade) se analisa e analisa aos outros. Acaba envolvendo-se com uma vizinha recém-chegada, Marina, ficam noivos, ela consegue extorquir dele dinheiro pra a compra de um enxoval descabido para as circunstâncias, ele não apenas perde todas as economias mas se endivida, a relação começa a esfriar e nesse momento intervém o rival, Julião Tavares, que lhe seduz a noiva e a engravida. A contigüidade das habitações de bairro

Inserem-se no tecido da narrativa os fios do passado, com evocações obsessivas, imagens de experiências vividas há muito tempo, que irrompem com toda a carga da atualidade.

pobre (eles eram vizinhos) faz com que Luís da Silva possa acompanhar todos os desdobramentos dessa nova relação, desde as visitas de Julião Tavares à moça (com silêncios preñhes de significação quando a mãe de Marina os deixava a sós na sala) até as manifestações inequívocas da gravidez de Marina, tudo apreendido pelo ouvido: enjôos, vômitos, choro e, por fim, a conversa reveladora com a mãe, D. Adélia, escutada através da parede que o separava do banheiro comum às duas habi-

tações. Nesse meio tempo, Julião Tavares começa a desinteressar-se da moça e engata com sucesso um novo caso. Literalmente seduzida e abandonada, Marina faz um aborto. O ódio impotente contra o rival bem-sucedido vai fermentando em Luís da Silva, as fantasias de matá-lo por estrangulamento vão crescendo e tornam-se uma necessidade imperiosa. E, de fato, ele ao fim estrangula o rival. Contanto assim, parece mesmo, como já disse o próprio Graciliano, "um drama sentimental e besta em cidade pequena". E no entanto, por detrás, há todo o

painel da sociedade de seres humanos esmagados pela miséria social e moral. Mas, fiel à proposta de analisar a patologia de Luís da Silva, restrinjo-me ao protagonista.

Luís da Silva, depois da febre que o prostrou após a execução do crime e ainda não completamente restabelecido, põe-se a contar a própria história: essa

história. E qual é o jeito de contar a história? Tecnicamente, em termos de teoria literária, é

(8) "Assim, parece que *Angústia* contém muito de Graciliano Ramos tanto no plano consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações) representando a sua projeção pessoal até aí mais completa no plano da arte. Ele não é Luís da Silva, está claro; mas Luís da Silva é um pouco o resultado do muito que, nele, foi repisado e reprimido. E representa na sua obra o ponto extremo da ficção; o máximo obtido na conciliação do desejo de desvendar-se com a tendência de reprimir-se, que deixará brevemente de lado a fim de se lançar na confissão pura e simples." (Antônio Cândido: *Ficção e Confissão*. — Ensaaios sobre a obra de Graciliano Ramos —, Rio de Janeiro, Livr. José Olympio Ed., 1956, p. 50).

através do chamado "monólogo interior", da transcrição do "fluxo de consciência". A personagem narra fatos, entremeados de comentários sobre os fatos, associações, evocação do passado. É a coisa que mais poderia aproximar-se de um relato fiel, da transcrição gravada de uma fala de um analisando. Ao leitor, cabe a posição de escuta.

A página inicial dá bem o tom do livro:

"Levantei-me há cerca de 30 dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiam naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios.

Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram.

Impossível trabalhar. Dão-me um ofício, um relatório para datilografar, na repartição. Até dez linhas vou bem. Daí em diante, a cara balofa de Julião Tavares aparece em cima do original, e os meus dedos encontram no teclado uma resistência mole de carne gorda. E lá vem o erro. Tento vencer a obsessão, capricho em não usar a borracha. Concluo o trabalho, mas a resma de papel fica muito reduzida.

A noite fecho as portas, sento-me à mesa da sala de jantar, a munheca emperrada, o pensamento vadio longe do artigo que me pediram para o jornal."

(*Angústia*, pp. 7-8)

Como em todo monólogo interior, o romance mistura eventos, reflexões, fatos acontecidos, alucinações, passado e presente. Às vezes, há um índice externo dessa mudança de registro, e o passado é devidamente sinalizado, como no seguinte trecho (em

que, por sinal, a decadência da família rural é simbolizada pelo encurtamento do nome de família de Luís da Silva):

"Volto a ser criança, revejo a figura do meu avô, Trajano Pereira Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios da fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias manzanando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarro, lendo o Carlos Magno, sonhando com a vitória do partido que Padre Inácio chefiava."

(*Angústia*, p.11)

Mas, muito freqüentemente, não há distinção: inserem-se no tecido da narrativa os fios do passado, com evocações obsessivas, imagens de experiências vividas há muito tempo, que irrompem com toda a carga da atualidade. "Volto a ser criança" da citação acima é para ser entendido no seu sentido forte: a irrupção da memória faz submergir a vivência do presente. E a fantasia, as alucinações, muitas vezes tomam conta da realidade: "Fatos possíveis misturam-se a coisas absurdas", como se diz à pág. 220. Mas, sobretudo, há esse desfazimento da ordem cronológica, um embaralhamento dos fios do passado, do presente e do futuro. Na mente do neurótico obsessivo que é Luís da Silva, o passado não é pretérito; muitas vezes não sabemos se as imagens que se apossam de sua mente são do passado, mas o grave é que parece que o próprio narrador também não sabe. Logo após uma das lembranças da morte do pai, por exemplo, vem o seguinte trecho: "que ia ser de mim, solto no mundo? Pensava nos pés de Camilo Pereira da Silva, sujos, com tendões da grossura de um dedo, cheios de nós, as unhas

roxas. Eram magros, ossudos, enormes. (...) Eu não podia ter saudades daqueles pés horríveis, cheios de calos e joanetes. Procurava chorar — lembrava-me dos mergulhos no poço da Pedra, das primeiras lições do alfabeto, que me rendiam cocorotes e bolos. Desejava em vão sentir a morte de meu pai. Tudo aquilo era desagradável. — 'Isto é um cavalo de dez anos e não conhece a mão direita.'

Agora eu tinha catorze, conhecia a mão direita e os verbos."

(*Angústia*, p.18)

A indiscriminação temporal aqui atinge um de seus pontos máximos. "Que ia ser de mim, solto no mundo? — parece ser uma reflexão/lamento pertinente à criança que acaba de perder o pai e ficara órfã (uma vez que a mãe nunca, nunca aparece, inexistente simplesmente no romance); no entanto, é uma queixa que parece ressoar ainda no tempo da enunciação, isso é, no tempo em que o romance é escrito. "Eu não podia ter saudades daqueles pés horríveis": saudade não é algo que vem um pouco mais tarde, com a nostalgia, com a falta, e não no momento mesmo da perda, da morte do pai? Do mesmo modo, "Desejava em vão sentir a morte do meu pai": é um "desejo" do adulto Luís da Silva ou da criança que ele evoca? Mas há algo que surge como evocação, como reminiscência e traz uma marca temporal: trata-se provavelmente de uma frase, pronunciada pelo pai, quando o apresentara à escola: "Isto é um cavalo de dez anos e não conhece a mão direita". Mas a frase seguinte instaura a perplexidade: "Agora eu tinha catorze, conhecia a mão direita e os verbos". Agora? O tempo da enunciação, o tempo do acontecido ou o tempo da rememoração no passado? E não seria exatamente isso

TEXTOS

um dos traços da neurose: a impossibilidade de viver o passado enquanto passado, enquanto pretérito, para poder liberar o presente? Há uma frase do romance que é muito reveladora:

"Tenho-me esforçado por tornar-me criança e em consequência misturo coisas atuais a coisas antigas."

(*Angústia*, p. 17)

Será que essa falsa confissão de esforçar-se por tornar-se criança não mascara a impossibilidade de deixar de ser criança?

Em todo caso, o monólogo interior, esse procedimento narrativo da ficção da modernidade, é um recurso apto a registrar, com a máxima fidelidade, a experiência psíquica. No caso específico, uma síndrome de angústia. Fiel ao título do romance ("angústia" vem do latim *ango*, que quer dizer apertar), a narrativa toda respira um clima de sufocação, de opressão mortal. Os motivos relativos à sufocação são numerosíssimos e retornam sempre, desde uma das mais antigas e reincidentes lembranças infantis da personagem, o quase afogamento provocado pelo pai no Poço da Pedra, até o assassinato por estrangulamento de Julião Tavares, contando com todos os detalhes e cuidadosamente preparado ao longo do romance.

Um mapeamento das imagens recorrentes nessa obra apontaria em primeiro lugar, exatamente, para essas figurações obsessivas da *sufocação*: o quase afogamento, o enforcado balançando num galho de árvore, a cobra, a corda, a cobra/corda. Corda (e seu símile cobra), aliás, é o objeto fóbico fundamental da personagem. Há, pois, uma ligação entre o motivo obsessional do romance e o objetivo para o qual caminha o enredo, que é o estrangulamento. A morte sufocada de Julião Tavares é, assim,

uma espécie de metaforização — deslocada — da angústia de Luís da Silva, concretamente figurada (mas é também muito mais, como veremos mais adiante):

Em Luís da Silva, manifestam-se com uma clareza inequívoca as relações da angústia com a sexualidade. É um caso paradigmático, exposto em toda a sua complexidade, de repressão libidinal como fator etiológico da angústia. (Vale dizer: ele exemplifica, paradigmaticamente, num primeiro momento, a primeira teoria da angústia de Freud.) Trata-se de um neurótico obsessi-

"Sinto furores
de moralista.
Cães! Amando-se
em público,
descaradamente!"

vo, caracterizado por uma grave dificuldade afetiva ("O amor sempre fora para mim uma coisa dolorosa, complicada e incompleta" — p.106), com uma compulsão de lavar-se, lavar as mãos:

"Lavo as mãos uma infinidade de vezes por dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos, em que é necessário apertar a mão que não sei por onde andou, a mão que meteu os dedos no nariz ou mexeu nas coxas de qualquer Marina. Preciso muita água e muito

sabão" (p. 162) —; com uma sensação de impotência confessada⁹, hesitação, indecisão, séria inibição para trabalho ("Impossível trabalhar" — p. 7; "Chego atrasado à repartição. Escrevo omitindo palavras, e se alguém me fala, acontece-me responder verdadeiros contrasensos. Para limitar-me às práticas ordinárias necessito esforço enorme, e isto é doloroso" — p. 137); de um moralismo exacerbado (chama a namorada de "puta" quando sabe que ela está com outro, mas já antes a chamava de "franguinha", ao se dar conta, provavelmente, do quanto ela "bulia" com ele) que reage com enorme desgosto à percepção de manifestações sexualizadas:

"O que me desgosta é ver de relance, nos bancos do centro, que a folhagem disfarça mal, pessoas atracadas. Sinto furores de moralista. Cães! Amando-se em público, descaradamente! Cães! Tremo de indignação. Depois esmoreço: julguei distinguir entre as folhas dos crotons o vulto de Marina. Foi ilusão, mas a imagem permanece. Cachorrada!" (p. 27).

Escusado dizer que Luís da Silva se apresenta num estado de excitação constante — de resto, nunca descarregada, pois, mesmo na fase em que namorava Marina, nunca chegavam ao ato sexual: "Ela passava pelo buraco da cerca, encostava-se ao tronco da mangueira, e eram beijos, amolegações que nos ener-

(9) Mas aqui uma observação se impõe. Não apenas Luís da Silva chega a se chamar de "impotente" (sem precisar muito bem o que quer dizer com isso, mas narra um episódio significativo: desgostoso com as exigências dinheiristas da noiva, ele vai para um bar, onde encontra uma prostituta, a quem convida para jantar. Mas, quando a acompanha ao seu quarto, repele qualquer contacto mais íntimo. "Está indisposto?" pergunta ela. "O melhor é ir dormir". E na hora do pagamento, ela recusa o dinheiro; "porque nós nem fizemos nada."

vavam" (p. 67). No máximo, Marina se despiu e ficavam nas preliminares. Mas essa eterna excitação da personagem sofre um deslocamento, e ele constata, com a maior segurança, que "a cidade estava em cio":

"Logo que me afastava da repartição, tudo mudava. Tropeçando no paralelepípedo, via, meio encandeado pelo sol, os transeuntes juntarem-se e apartarem-se, e isto me parecia cheio de malícia. Havia intenções reservadas nos homens que se acercavam das mulheres, havia promessas nos olhos das mulheres que se desviavam dos homens. Automóveis abertos exibiam casais, automóveis fechados passavam rápidos, e eu adivinhava neles saias machucadas, gemidos, cheiros excitantes. Todos os veículos transportavam pecados. A cidade estava em cio, e era como o chiqueiro do velho Trajano. Que perigo! Três horas escondido — e cá fora esta gente desenfreada, bodejando, com estilo, com demoras e requintes, mas bodejando como os bodes do velho Trajano. Os relógios batiam. Com certeza os machos olhavam os mostradores, pensando em entrevistas. Apressava-me." (p. 166)

Mas volto às imagens obsessivas infantis, que o rondam permanentemente e cuja reiteração pontilha o texto. É interessante observar-se que a primeira vez que surge a lembrança do quase afogamento no Poço da Pedra (lembrança que se vai repetir muitas e muitas vezes) é no contexto de uma cadeia de associações que provocam excitação em Luís da Silva. Registro a seqüência. Primeiramente, o protagonista fala da chuva contínua, que quase oculta o jardim da vizinha, e fantasia que Marina poderia ter a idéia de banhar-se ali, àquela hora da tarde, na

chuva: "Talvez visse apenas uma sombra, como acontece no cinema, quando se apresentam mulheres nuas. Este pensamento esquisito — Marina despida, arrepiada, coberta de carocinhos — bole comigo durante alguns minutos." (p. 14). Em seguida, declara que gostava de lavar-se assim quando menino, e é então que vem a referência ao Poço da Pedra, para onde se dirigia assim que roncava a tempestade. E emenda:

"Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e ati-

Escusado dizer que Luís da Silva se apresenta num estado de excitação constante — de resto, nunca descarregada, pois, mesmo na fase em que namorava Marina, nunca chegavam ao ato sexual

rava-me num lugar fundo. Puxava-me por cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida, repetia a tortura. Com o correr do tempo, aprendi natação com os bichos e librei-me disso." (p.15)

A essa reminiscência infantil acrescentam-se ao menos outras duas, reincidentes também, que desenvolvem o topos da sufocação. A primeira delas é a do Seu Evaristo enforcado num galho de carrapateira:

"Horas depois encontraram seu Evaristo enforcado num

galho de carrapateira. Fui vê-lo, mas não tive coragem de me aproximar: fiquei de longe, olhando o corpo que balançava os pés tocando o chão, como se estivessem preparando um salto. (...) Seu Evaristo balançava. Às vezes apareciam as costas curvadas. Outras vezes surgiam a barba branca, a língua fora da boca, os olhos abotoados, a careca, e era como se ele fosse dar um salto. Esta idéia absurda de um homem saltar depois de morto bolia comigo. Aquele defunto levantado, com os pés no chão, ameaçando-me com um salto que poderia trazê-lo para junto de mim, apavorava-me. A corda que o sustinha, apenas visível, torcia-se e destorcia-se." (p. 158)

Outra reminiscência, da mesma época, é a do avô atacado por uma cobra, que o asfixia como uma corda enrolada no pescoço:

"As cascavéis torciam-se por ali. Uma delas enroscou-se no pescoço de Trajano, que

dormia no banco do alpendre. Trajano acordou, mas não acordou inteiramente, porque estava caduco. Levantou-se, tropeçando, gritando, e sapateou desengonçado como um doente de coréia. Uma alpercata saltou-lhe do pé. E ele, arrepiado, metia os dedos entre os anéis do colar vivo:

— Tira, tira, tira.

Quem ia tirar a cascavel que chocalhava no pescoço do velho? Eu era miúdo e olhava aquilo com espanto. Parecia-me que a cobra era um enfeite, uma coisa que Trajano enrolara no pescoço

para ficar diferente dos outros velhos. Quem ia tocar nela?

— Tira, tira, tira.

Quitéria puxava o rosário de contas brancas e azuis: — “Misericórdia!” Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva dançava no chão de terra batida. Afinal a cobra se soltou, Camilo Pereira da Silva matou-a com o macete de capar boi e Quitéria levou-a pendurada num pau, a cabeça encostada ao rabo, balançando como uma corda, e foi jogá-la para lá dos juazeiros.” (p. 147)

Extremamente significativo aqui é que as características fálicas da cobra são reiteradas pelo detalhe do instrumento que é usado para dar cabo dela: um macete de capar boi.

O motivo da cobra, como se vê, intercambia-se com o motivo da corda. Mas a coisa não pára por aí. É assim que, quando lá pelo meio do romance Luís da Silva ganha de presente do seu Ivo uma corda (que se transformará efetivamente no instrumento usado para o crime), o susto do protagonista é imenso:

“— Não quero. Tire isso depressa.

Evitava dizer o nome da coisa que ali estava em cima da mesa, junto do prato de seu Ivo. Parecia-me que, se pronunciasse o nome, uma parte das minhas preocupações se revelaria. Enquanto estivera dobrada, não tinha semelhança com o objeto que me perseguia. Era um rolo pequeno, inofensivo. Logo que se desenrolara, dera-me um choque

violento, fizera-me recuar tremendo. Antes de refletir, tive a impressão de que aquilo me ia amarrar ou morder. ... Sentei-me. O horror que a corda me inspirava foi diminuindo, mas o desconchavo nos meus modos e nas minhas idéias continuou, Pareceu-me que uma das minhas idéias estava ali em cima da mesa, simulando laçadas e espirais.” (p. 151)

Um levantamento superficial, sem nenhuma pretensão ou precisão estatística, revelaria a enorme freqüência com que aparece esse objeto fóbico, ou

É isto: buscar na infância a etiologia da angústia. Pois bem: esta criança, autobiograficamente representando o Autor, Graciliano Ramos, teve sua infância marcada por um problema nos olhos.

melhor, o “objeto que o perseguia”: a corda/cobra. Tal imagem é vista por detrás das coisas mais inesperadas: assim, a gravata torna-se “uma corda enrolada no pescoço”; o cano de água da casa de Luís da Silva é visto como uma corda esticada — uma corda endurecida, ou, poderíamos dizer, uma cobra em ereção. Em todo caso: uma arma. No trecho acima, evidencia-se o quanto a idéia obsessiva de Luís da Silva (estangular o rival) ganha concretude: quase que o símbolo vira *coisa*.

Evidentemente, há algo de muito significativo por trás de todas essas metáforas de sufocação. Na história do avô Trajano, uma das associações que acodem mais prontamente remete à vivência prototípica da angústia, que é a do nascimento: especificamente, numa situação em que a anóxia do recém-nascido atinge um paroxismo, como nos casos em que o cordão umbilical se enrola no pescoço. Mas também nos estrangulamentos evidencia-se uma articulação perversa entre a dor e o prazer, entre a sufocação e o gozo:

é conhecido o orgasmo do enforcado, e o caráter libidinal desse sofrimento, as ligações da angústia com o gozo, estão subrepticamente presentes em várias personagens do romance. É assim que na sequência da rememoração do quase afogamento provocado pelo pai no Poço da Pedra, associação

feita a *partir do devaneio de Marina* nua banhando-se, Luís da Silva fantasia que está afogando a namorada:

“Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício um dia inteiro...” (p. 15)

Mas não há necessidade de saltos interpretativos: a própria personagem estabelece a ligação de situações sexuais com a sufocação. É essa sua sensação física dominante, quando Luís da Silva,

espiando o quintal da vizinha, descreve uma quase alucinação provocada por aquilo que ele mesmo chama de "visão obscena e desejos lúbricos":

"De repente, a franguinha surgiu dentro do meu reduzido campo de observação. /.../ Para ir ao quintal, sapato de sair e meia de seda esticada no pernão bem feito. Ótimas pernas. As coxas e as nádegas, apertadas na saia estreita, estavam com vontade de rebentar as costuras. Talvez a franguinha tivesse percebido que eu fingia dormir: pôs-se a ciscar por ali, rindo baixinho, avançando, recuando, mostrando-se pela frente e pela retaguarda. *Eu respirava com dificuldade.* (10)

O rato roía-me por dentro. Senti o cheiro de carne assada. Não, cheiro de fêmea, o mesmo cheiro que antigamente me perseguia, em meses de quebradeira. (...)

Lá estavam novamente os quadris expostos. Para que aqueles panos?, gritei interiormente. Não era melhor que se descobrisse tudo? Coxas descobertas, rabo descoberto.

Foi assim que vi Marina entre as pestanas meio cerradas, como Berta me aparecia. As nádegas cresciam monstruosamente — *e eu mal podia respirar.* ¹⁰ Se D. Adélia e Vitória viessem ali, veriam aquela armada: Marina despida, curvada para a frente, mostrando um tra-seiro enorme." (p. 60)

Assim, a correspondência exci-

tação/sufocação fica clara. Mas é, sobretudo, no relato da cena em que a personagem *ouve* a relação sexual entre seus outros vizinhos (D. Rosália com o marido, caixeiro viajante, que, ausente por vários dias no mês, a cada temporada que passava em casa, com a mulher, descontava o atraso) que essa articulação se evidencia:

"D. Rosália resfolegava e tinha uns espasmos longos terminados num *ui!* medonho. Antes desse uivo prolongado o homem soltava palavrões obscenos. Parecia-me que o meu quarto se enchia

E sua frustração sexual e afetiva, no entanto, por intensa que fosse, só adquiriu as dimensões de que de fato se revestiu (levando até ao crime) porque destamponou uma situação infantil não resolvida.

de órgãos sexuais soltos, voando." (p. 106)

"... e a respiração do homem se arrastava, entrecortada, encarroadada, fungada, interrompida por um pigarro, uma respiração de quem se está estrangulando. Aquilo me irritava tanto que eu apertava as mãos nos ouvidos e mordida as cobertas para não gritar." (p. 108).

"E aquela respiração esterretosa de bicho sufocado!" (p. 110).

"Estertor de bicho sufocado. O que eu desejava era apertar o

pescoço do homem calvo e moreno, apertá-lo até que ele enrijasse e esfriasse. Lutaria e estrebucharia a princípio, depois seriam apenas convulsões, estremecimentos. Os meus dedos continuariam crispados, penetrando a carne que se imobilizaria em silêncio. (...) Uma criatura morrendo e esfriando, os meus dedos entrando na carne silenciosa. Não me lembrava de Julião Tavares. O que me aparecia na mente era o sujeito calvo e moreno que eu presumia ser o marido de D. Rosália e talvez nem fosse. Enfim desejava

matar um homem que me roubava o sono". (p. 110)

Há muito a se analisar nesse trecho. Em primeiro lugar, como já referi, a sensibilidade — que Freud chamaria de "hiperestesia auditiva", que caracteriza os neuróticos obsessivos — aos ruídos.¹¹ Trata-se da apreensão da realidade através dos ouvidos (no caso, sobretudo, da realidade sexual). Evidente-

mente aqui há ecos da cena primordial, com seu conseqüente corolário de excitação, captada pelo ouvido. Algo de muito plausível, aliás, na casa sertaneja da família do narrador. E aqui é o caso de acionar aquele procedimento (a que já aludi) de buscar

(10) grifos meus.

(11) Num texto de 1895, "Sobre os critérios para destacar da neurastenia uma síndrome particular intitulada "Neurose de Angústia", Freud, ao traçar o quadro sintomatológico dessa neurose, aponta entre outros sintomas a hiperestesia auditiva, como uma manifestação da "irritabilidade geral" que caracteriza tal patologia.

TEXTOS

no menino do autobiográfico *Infância* as raízes do personagem de *Angústia*. É isto: buscar na infância a etiologia da angústia. Pois bem: esta criança, autobiograficamente representando o Autor, Graciliano Ramos, teve sua infância marcada por um problema nos olhos: uma conjuntivite brava e intermitente, que lhe pregava as pálpebras, sistematicamente, e o impedia, durante semanas, de enxergar. O narrador de *Infância* confessa que tinha do mundo uma apreensão basicamente pelo ouvido, ou melhor, na sua linguagem extremamente expressiva, tinha "os ouvidos excitados pela cegueira". Pinço alguns trechos do capítulo que se chama, exatamente, "Cegueira";

"Na escuridão percebi o valor enorme das palavras". (*Inf.*, p. 141)

"Mas os ruídos avultavam, todos os sons adquiriam sentido". (*Inf.*, 142)...

Ao ramerrão externo, associava-se o caseiro: pedaços de conversas, lamúrias de crianças, o chiar da água a ferver na chaleira, o crepitar das labaredas, a vibração do abano, o cochicho dos moleques. Os meus ouvidos aguçavam-se, reconstituíam frases indistintas, supriam lacunas — e isso encurtava ou alongava o tempo." (*Inf.*, p. 142) ...

E meses depois, nova pausa, novo mergulho na sombra. Movia-me penosamente pelos cantos, infeliz e cebra-cega, contentando-me com migalhas de

sons, farrapos de imagens, dolorosos." (*Inf.*, p. 144)

Mas voltemos ao texto da relação sexual de D. Rosália com o marido e captada pelo ouvido por Luís da Silva. A excitação da testemunha auditiva, mesclada à irritação diante daquela "respiração estertorosa de bicho sufocado", lhe dá ímpetos assassinos: "O que eu desejava era apertar o pescoço do homem ... apertá-lo até que ele enrijasse e esfriasse." Esse desejo se espraia numa fantasia de estrangulamento, que acaba numa "criatura morrendo e esfriando, os meus dedos entran-

Ressalta aí, nessa alucinação em dois tempos (o moleque da bagaceira transportado para a sarjeta da rua atual de Luís da Silva; o moleque da bagaceira metamorfoseando-se em Julião Tavares), um jogo de condensações e deslocamentos.

do na carne silenciosa". E o mecanismo da denegação eloquente: "Não me lembrava de Julião Tavares"... E ao final, numa concisão admirável: "Enfim desejava matar um homem que me roubava o sono". Se transposta para o palco infantil, edipiano, para a apreensão da cena primordial, essa frase ganha insuspeitadas conotações. E a raiva de Luís da Silva contra o rival Julião Tavares — aqui deslocada para o vizinho, que dorme com sua legítima mulher, também se revelará como outro deslocamento.

É interessante observar-se que a morte do pai é outra das reminiscências infantis reincidentes de Luís da Silva:

"Penso na morte de meu pai. Quando voltei da escola, ele estava estirado num marquesão, coberto com um lençol branco que lhe escondia o corpo todo até a cabeça. Só ficavam expostos os pés, que iam além de uma das pontes do marquesão, pequeno para o defunto enorme. Muitas pessoas se tinham tornado donas da casa: Rosenda lavadeira, padre Inácio, cabo José da Lua, o velho Acrísio.

Fui sentar-me numa prensa de farinha, que havia no fundo do nosso quintal. Tentei chorar, mas não tinha vontade de chorar. Estava espantado, imaginando a vida que ia suportar, sozinho neste mundo. Sentia frio e pena de mim mesmo. A casa era dos outros, o defunto era dos outros. Eu estava ali, como um bichinho abandonado, encolhido na prensa que apodrecia." (*Ang.*, p. 17)

Num parênteses, é o caso de se observar que se há referências ao pai (ao pai morto e ao pai que afoga), ao avô Trajano (que se deixa quase asfixiar por uma cobra) e mesmo à avó, Sinhá Germana ("que dormiu meio século numa cama dura e nunca teve desejos"), não há nada, absolutamente nada, relativo à mãe. Sua presença avulta pela ausência. A isso voltarei mais adiante.

Mas voltemos ao casal D. Rosália/marido.: a percepção de atividade sexual no cômodo vizinho leva a frustração de Luís da Silva às raias do absurdo. E será essa mesma frustração incontável que desencadeará o crime que, de uma certa perspectiva, é a eliminação do rival edípico, a eliminação do homem que lhe tomara a mulher. Que fez com Marina aquilo que ele nunca pudera fazer: dormir com ela, engravidá-la. E sua frustração sexual e afetiva, no entanto, por intensa que fosse, só adquiriu as dimensões de que de fato se revestiu (levando até ao crime) porque destamponou uma situação infantil não resolvida. Com a sedução de Marina por Julião Tavares, é acionada toda uma carga de frustração, de humilhação, de marginalização, que viera da infância. Como diz Laplanche, "o termo frustração somente se concebe numa certa dialética que o coloca em relação com uma autofrustração. Se o sujeito pode ser frustrado, é porque ele próprio tem a possibilidade de se frustrar, a possibilidade de "frustração interna", como disse Freud.¹²" Assim, a traição de Marina com Julião Tavares não "explica" a frustração de Luís da Silva: apenas ativou um poderoso elemento infantil, interno, que tem suas raízes na infância.

E aqui cabe uma observação sobre aquilo que Julião Tavares representava para Luís da Silva. Não era só o homem que lhe seduz a noiva, mas alguém que representava, de fato, tudo que na vida ele não pudera ter (ou ser). Era uma espécie de — como desenvolve Antonio Candido¹³ — seu duplo invertido: tinha dinheiro, posição social, família abastada, as mulheres que queria (depois do rompimento com Marina, imedia-

tamente engata um novo caso); era branco, bem nutrido, vestido de linho, "o ar bicudo e saciado". Mas, sobretudo, Julião Tavares é o homem que lhe rouba a mulher, reativando no protagonista o drama maior do ciúme.

Mas há mais coisas ainda, ligadas ao assassinato de Julião Tavares (e, em fantasia, também do marido de D. Rosália), castigado por uma relação sexual perpetrada. Penso num outro episódio, o "conto sensacional" de Seu Ramalho (o ex-futuro sogro), e a que são feitas várias referências ao longo do romance.

N

ão era só o
homem que lhe seduz
a noiva, mas alguém
que representava, de
fato, tudo que na vida
ele não pudera ter (ou
ser)

Trata-se da narrativa da castração do moleque da bagaceira, castigado por ter dormido com a filha do patrão:

"Um moleque da bagaceira tinha arrancado os tampos da filha do senhor de engenho. Sabendo a patifaria, o senhor de engenho mandara amarrar o cabra e à boca da noite começara a furá-lo devagar, com ponta de faca. De madrugada o paciente ainda bulia, mas todo picado. Aí cortaram-lhe os testículos e meteram-lhos pela garganta, a punhal. Em seguida tiraram-lhe

os beijos. E afinal abriram-lhe a veia do pescoço, porque vinha amanhecendo e era impossível continuar a tortura." (*Ang.* p. 112)

No dia seguinte, seu Ramalho reproduziria a mesma história, e enquanto o pai de Marina se esforçava em precisar a data exata do seu medonho caso, Luís da Silva alucinava uma visão em que o negro estava arquejante, estirado numa poça de sangue, em cima dos paralelepípedos, na sarjeta em frente à casa, horrível cena descrita com detalhes. Pois bem, essa visão alucinada de repente se transforma. Transcrevo o texto da metamorfose:

"Mas a figura continuava a escabujar no chão. Agora não era preta nem estava nua. Pouco a pouco ia embranquecendo e engordando, o sangue estancava, as feridas saravam.

Aquela hora Marina devia descansar, escanhada na rede, deitada de costas. Uma perna dava o impulso pra o balanço, e os armadores rangiam: ran, ran. Provavelmente se estragava pensando num romance besta. O ar refrescava-lhe as coxas suadas. E os armadores faziam: ran, ran.

— Que estupidez! Que estupidez!

A figura deitada no calçamento estava branca e vestida de linho pardo, com manchas de suor nos sovacos. Felizmente o sangue tinha desaparecido, já não havia a umidade pegajosa na sarjeta, nos cabelos de D. Rosália, nas saias de Antônia. Em redor tudo calmo. Gente indo e vindo, crianças brincando, roncões de automóveis. O homem tinha os olhos esbugalhados e estrebuchava desesperadamente. Um

(12) Laplanche: *A Angústia*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

(13) Cf. Antônio Cândido: "Os bichos do subterrâneo" in *Tese e Antítese*, S. Paulo, Cia. Editora Nacional, 1971.

TEXTOS

pedaço de corda amarrado no pescoço entrava-lhe na carne branca, e duas mãos repuxavam as extremidades da corda, que parecia quebrada. Só havia as pontas, que as mãos seguravam: o meio tinha desaparecido, mergulhado na gordura balofa como toicinho. (...)

E o homem arquejava no calçamento, os olhos abotoados, a cara roxa, os dentes à mostra, a língua fora da boca." (*Ang.*, p. 115)

Na alucinação de Luís da Silva, insensivelmente a horrenda figura do moleque da bagaceira castrado transformava-se no balofo Julião Tavares enforcado. Essa superposição de imagens é riquíssima e extremamente significativa: indica não apenas a equivalência dos dois "crimes", dos dois atos condenados (a saber, respectivamente, "arrancar os tampos da filha do senhor de engenho" e desvirginar Marina), mas a equiparação do castigo: *a castração equivale ao estrangulamento*.

Ressalta aí, nessa alucinação em dois tempos (o moleque da bagaceira transportado para a sarjeta da rua atual de Luís da Silva; o moleque da bagaceira metamorfoseando-se em Julião Tavares), um jogo de condensações e deslocamentos. Se não, vejamos: o estrangulamento, castigo pelo crime sexual cometido, é a situação-limite da angústia (ango=apertar) de Luís da Silva; ao mesmo tempo, no estrangulamento/castração dor e gozo se articulam; é no momento mesmo em que a vitalidade se alardeia (na ereção do enforcado) que o fim sobrevém. A corda é símbolo fálico (já vimos a intercambiabilidade da corda/cobra; é através de um símbolo fálico que

se dá a castração/estrangulamento. Condensação, ainda, em relação ao objeto (deveria dizer "sujeito?") do estrangulamento/castração: Julião Tavares, o moleque da bagaceira, o marido de D. Rosália, mas também o avô Trajano, o pai ... e o próprio Luís da Silva. Pois, ao fim, evidencia-se que quem sofre a castração que tanto o angustiava é ele mesmo, o protagonista. A leitura do texto em que se narra o estrangulamento de Julião Tavares é fundamental para essa questão:

"Retirei a corda do bolso e de

Se Marina condensa o nome da amada e, disfarçadamente, o nome materno, que se poderia ver nesse estilhacamento, senão a fragmentação da imago materna, na ira destrutiva da criança, privada da afeição da mãe?

alguns saltos silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão irá desaparecer. Tive um deslumbra-

mento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só me podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no Poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça.

Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo ~~bess~~ em discurso estava ali, amunhecando", vencido pelo próprio peso..." (*Ang.*, p. 198) ...

Necessitava levantar-me, afastar-me depressa, ~~criar~~ em casa, dormir. Aquela hora o marido de D. Rosália resfolegava, arranhava ~~em~~ a barba o couro amarelado de D. Rosália. O marido de D. Rosália resfolegava ~~em~~ um bicho. E Julião Tavares parado." (*Ang.*, p. 199) ...

Apertei os queixos ~~em~~ as castanholas ~~permaneceram~~, e veio-me a ~~noção~~ de que me havia tornado

velho e impotente." (*Ang.*, p. 200).

A citação, embora ~~bastante~~ longa, é imprescindível ~~para~~ toda a complexidade, ~~apontando~~ se aí nessa narrativa ~~do~~ elementos desse ~~intertexto~~ problema das ligações ~~da~~ com o desejo e com a ~~possibilidade~~ aponta-se para a ~~falibilidade~~ de reconverter ~~a~~ tia, mesmo quando ~~ela~~ encontrado seu ~~suposto~~

(14) "amunhecar": ~~passar o tempo~~ com "desmulecar".

...momento, por um fugaz
... (de deslumbramento),
... da frustração de Luís da
... parece ser ultrapassada:
... alegria enorme encheu-
... Mas a ilusão ("A obsessão ia
... aparecer") poucas linhas
... cederá à dolorosa cons-
... do "Inútil, tudo inútil",
... acompanhando a corretíssima
... recepção do protagonista de
... no enforcamento de Julião
... estaria figurada a sua
... Luís da Silva) castração: "e
... me a certeza de que me
... via tornado velho e impo-
..."

E agora, *last but not least*,
... um topos a ser desenvolvi-
... o "romance familiar" que
... estaria por detrás
... neurose de Luís da Silva. E ele
... introduzido por um detalhe
... presente nas páginas iniciais do
... romance *Angústia* (mas nos
... remeterá, evidentemente, ao
... romance *Infância*) — que, ao
... mesmo tempo que condensa o
... drama atual de Luís da Silva, dirá
... respeito ao um outro drama,
... mais fundo e mais antigo, do
... qual o atual é apenas simulacro.

O texto que passo a analisar
está na segunda página do
romance, precedido por consi-
derações que provam a inibição
para o trabalho por parte do nar-
rador. Não conseguindo escrever
o artigo que lhe pediram pra o
jornal, o narrador se desgarrá em
devaneios:

"Em duas horas escrevo uma
palavra: Marina. Depois, aprovei-
tando letras deste nome, arranjo
coisas absurdas: *ar, mar, rima,*
arma, ira, amar. Uns vinte
nomes. Quando não consigo for-
mar combinações novas, traço
rabiscos que representam uma
espada, uma lira, uma cabeça de
mulher e outros disparates."
(*Ang.*, p. 8)

Pois é, "disparate", "passatem-
po estúpido" (como dirá mais

adiante Luís da Silva), mas esse
exercício anagramático — *ar,*
mar, rima, arma, ira, amar —
condensa, exemplifica os núcleos
temáticos do romance. Se não,
vejamos: o *AR*, que é o topos do
estrangulado, do enforcado, do
afogado no Poço da Pedra, do
angustiado; o *MAR*, que como
imagem oceânica também pode-
ria remeter a afogamento, mas
aqui pode ser vislumbrado como
metáfora materna; a *RIMA*
enquanto su- gestão da possibili-
dade de acordo, de sintonia, de
conciliação (efetivamente, as
rimas criam um sintoma de

Por detrás
da fria objetividade
e ponderação,
uma revolta
surda, de
cria enjeitada.

recorrências sonoras, que levam
a um mundo de *harmonia*); a
ARMA que remete à corda, à
cobra, à corda/cobra, instrumen-
to do crime; a *IRA* evoca a raiva
impotente do frustrado; e final-
mente, *AMAR*, o grande proble-
ma do protagonista, evocando,
numa de suas atualizações, sua
relação abortada com Marina.

Pois bem: aqui, a dolorosa
ausência de *rima*, de conciliação,
de acordo e harmonia, provê a
arma com a qual a personagem
tirará o *ar* (sopro vital) do rival,
impelido pela *ira* de frustrado,

na sua impossibilidade de *amar*.
E o *mar*? Poderíamos aqui já
avançar que a metáfora materna
fica como pano de fundo de
todo esse drama? ("Drama senti-
mental e besta de cidade peque-
na", sim, mas: drama-limite uni-
versal de todos nós.)

Mas Luís da Silva prossegue
seu "passatempo estúpido":
depois de uma série de rabiscos
e desenhos, feitos quando não
consegue formar combinações
novas, pensa numa série de
coisas: processos, orçamentos, o
diretor, político, sujeitos que o
desprezam, "negociantes que
soltam gargalhadas enormes, dis-
cutem política e putaria", etc.
Depois de uma série de associ-
ações, retoma seu exercício ana-
gramático:

"O artigo que me pediram
afasta-se do papel. É verdade que
tenho o cigarro e tenho o álcool,
mas quando bebo demais ou
fumo demais, a minha tristeza
cresce. Tristeza e raiva. *Ar, mar,*
ria, arma, ira. Passatempo estúpi-
do". (*Ang.*, p. 8)

Ar, mar, ria, arma, ira. Em
relação à seqüência inicial, uma
alteração: desaparecem de vez
amar e *rima*, entra *ria*. A inter-
pretação brota, espontânea:
amar é do mesmo campo
semântico de *rima* (uma vez
que, como eu já disse, a rima é a
conciliação, o encontro, o acor-
do; um enlace de sons, que
metaforiza outros enlaces): não
poderiam subsistir. E *ria* ecoa "as
gargalhadas enormes que a cam-
bada dos negociantes solta," bem
como o riso dos sujeitos que o
desprezam: é o comprovante
social de sua frustração. "*Ar, mar,*
ria, arma ira: o elenco de nomes
foi reduzido, a situação de frus-
tração se aguça, o desespero se
adensa. Não há o amor, não há
rima, não há solução.

Há assim todo um mapeamen-
to do tecido narrativo do

romance, feito por esses termos, estilhaços do nome de Marina. Mas nesse nome, aqui fragmentado, estilhaçado, uma crítica, Lúcia Helena Carvalho¹⁵ já viu o disfarce do nome materno: Maria. Com efeito, em Mari(n)a encontra-se disfarçado o nome da mãe do menino de *Infância* (de fato, o nome da mãe de Graciliano Ramos, que nesse romance é chamada de Dona Maria). E efetivamente, na seqüência anagramática que acabo de analisar, todos os estilhaços de nomes remetem, na realidade, a uma totalidade: Maria. Em nenhum deles há combinações de letras com *n*, que é o sinal que diferencia o nome Marina do original, Maria. Todos os fragmentos, absolutamente todos, são combinações das letras de Maria.¹⁶

Seria esse o nome escondido, mas aqui revelado, o nome que está por detrás do nome da amada, o retorno do reprimido, o nome do qual o outro é apenas um simulacro?

Se Marina condensa o nome da amada e, disfarçadamente, o nome materno, que se poderia ver nesse estilhaçamento, senão a fragmentação da imagem materna, na ira destrutiva da criança, privada da afeição da mãe? Mas essa incursão no mundo pré-édipico não nos afastará, evidentemente, da triangulação Luís da Silva / Mari(n)a / Julião Tavares (enquanto o homem que, através de suas atividades sexuais, não deixava o narrador dormir).

Sabemos, através das páginas de *Infância* (e isso valendo-nos do pressuposto de que Luís da Silva é o menino de *Infância* tornado adulto em *Angústia*), que essa criança teve um relacionamento dolorosamente frustrante com a mãe. Enquanto a descrição do pai era a de alguém "terrivelmente poderoso, e essencialmente poderoso", e estava

sempre "acumulando energia para gritos medonhos" (*Inf.*, p. 29), a mãe era "uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momento de cólera se inflamavam com um brilho de loucura." (*Inf.*, p. 16).

Difícilmente uma descrição de mãe poderia ser mais amarga. E se é verdade, como Freud ropõe, que no "romance familiar" a criança, sentindo-se negligenciada, inventa pais mais interessantes, aqui se dá uma dolorosa inversão: é a mãe que atribui ao filho a pecha de enfeitado, e isso através de uma alcunha de infância.

No capítulo "Cegueira", de *Infância*, contando do seu mau aspecto por conta da conjuntivite que lhe deformava os traços, o narrador emenda:

"Sem dúvida o meu aspecto era desagradável, inspirava repugnância. E a gente da casa se impacientava. Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro-encourado e cabra-cega. Bezerro encourado é um intruso. Quando uma criança morre, tiram-lhe o couro, vestem com ele um órfão, que, neste disfarce, é amamentado. A vaca sente o cheiro do filho, engana-se e adota o animal. Devo o apodo ao meu desarranjo, à feiura, ao desengonço. (...) Eu aparentava pendurar nos ombros um casaco alheio. Bezerro-encourado. Mas não me fazia tolerar. Essa injúria revelou muito cedo a minha condição na família: comparado ao bicho infeliz, considerei-me um pupilo enfadonho, aceito a custo. Zanguei-me, permanecendo exteriormente calmo, depois serenei. Ninguém tinha culpa do meu desalinho, daqueles modos horríveis de cambebe. Censurando-

me a inferioridade, talvez quisessem corrigir-me." (*Inf.*, p. 139)

Por detrás da fria objetividade e ponderação com que parece ser narrado o caso, uma revolta surda, de criança enfeitada. Bem no jeito que se imagina tenha sido a infância daquele que, anos mais tarde, preso nas malhas de uma angustiada neurose, conhecemos como Luís da Silva.

(15) Lúcia Helena Carvalho: "O desejo do livro, o livro do desejo", in Vários: *Graciliano Ramos*, S. Paulo, Ed. Atica, 1987, p. 355.

(16) Essa instigante hipótese do disfarce do nome materno embutido no nome da amada encontraria comprovação num erro de impressão, estranhíssimo, surgido nas últimas edições de *Angústia*. Para fazer essa análise, utilizei a 33ª edição (da Record), de 1987. Pois bem: à pág. 40 dessa edição deparei-me com o que num primeiro momento cheguei a considerar um surpreendente "ato falho" da personagem Luís da Silva, algumas páginas em seguida ao texto do jogo anagramático com o nome da namorada. Discorrendo sobre a mocinha de unhas pintadas e cabelo amarelo, por quem começara a se envolver, diz o narrador "... tornei-me, pois, amigo de Marina. ... O que me aborrecia nela eram certas inclinações imbecis ou safadas.

— Por que é que você não manda fazer um smoking, Luís? Um rapaz que ganha dinheiro andar com essas roupas mal-amanhadas! Eu se fosse você brilhava, vivia no trinquê.

Eu pilheriava com ela:

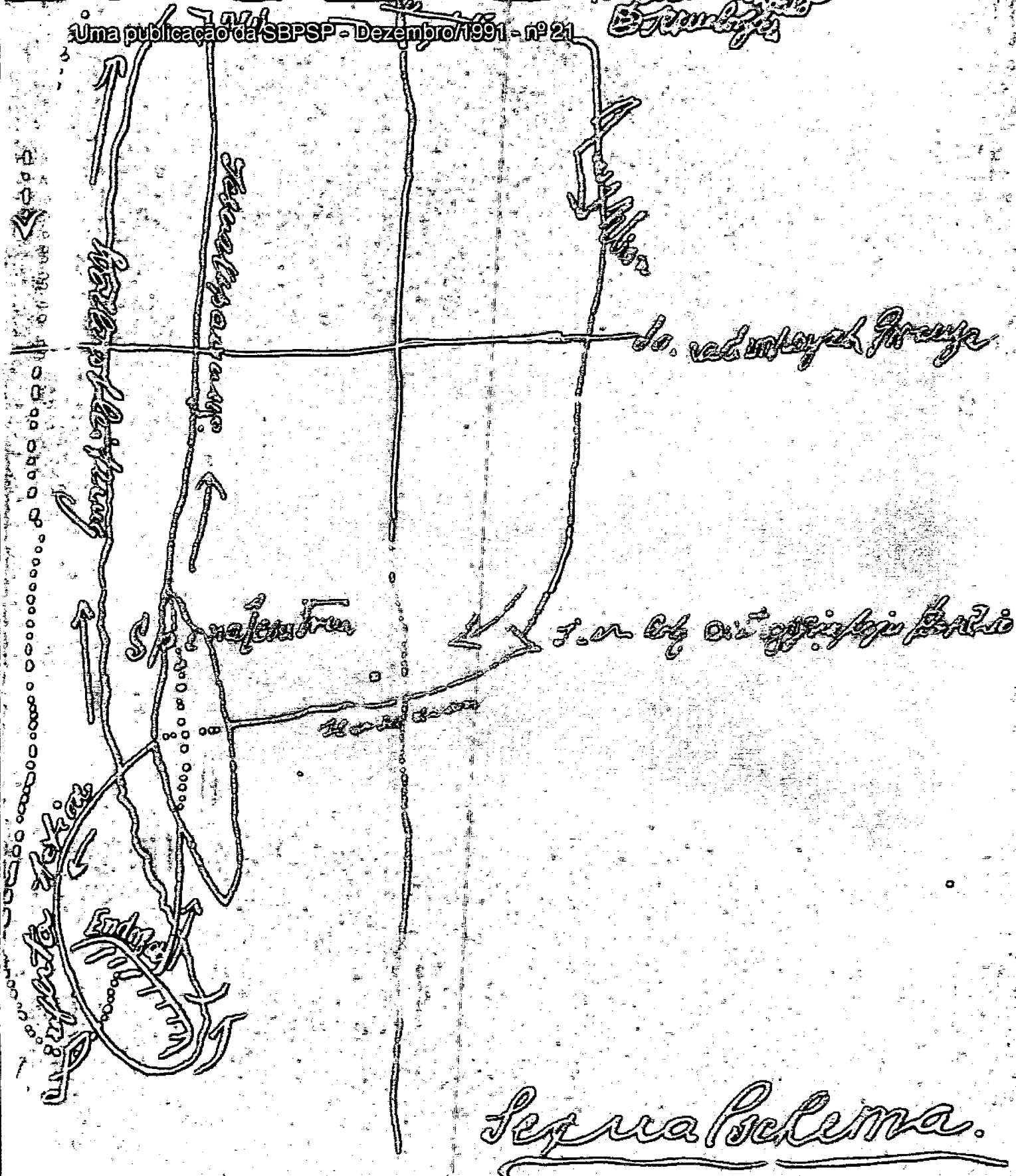
— Maria, nem só de smoking vive o homem." (*Ang.*, p. 40)

"Maria, nem só de smoking vive o homem." Maria. Está lá, comprovável à pág. 40 dessa edição. Minha primeira — e entusiasmadíssima — reação: teria sido um ato falho proposadamente (em que pese a contradição de termos) criado pelo narrador, um falho posteriormente endossado, pois sobreviveu às inúmeras revisões pelas quais passa um livro? Mas uma pesquisa sobre as demais edições da obra comprovou que desde a primeira (Jose Olympio, 1936) até pelo menos a 11ª edição dessa obra (Editora Martins, 1969) — abrangendo, portanto, todas as edições feitas em vida do Autor, que morreu em 1953 — o nome que consta é Marina. Há um hiato na minha pesquisa, pois não pude encontrar os volumes da 12ª à 24ª edição, podendo só certificar que a partir da 25ª edição (de 1982) até a última (de 1987), a 33ª, o erro surge e se instala: *Maria*. Retorno do reprimido que dá o que pensar, mesmo em se tratando do inconsciente dos encarregados da editoração do texto...

ideas

Uma publicação da SBPSP - Dezembro/1991 - nº 21

*Teamwork
Teamwork*



Segunda Parte.

A teoria da inspiração poética, formulada pela primeira vez no diálogo platônico *Ion*, diz que o poeta precisa estar entusiasmado (*en+théos*, com deus dentro) para poder compor; pela boca do poeta, assim,

PLATÃO, FREUD E "O OUTRO"

Adélia Bezerra de Meneses*

fala o *daimon*, fala a divindade. A fortuna crítica dessa ideia chega até nós com o conflito entre "inspiração" e "artesanato verbal". Sendo a poesia — como toda arte — um espaço onde se permite ao inconsciente aflorar — justifica-se que nela haja coisas de que o próprio Autor não se dá conta. A Psicanálise permite uma retomada da formulação platônica: pela voz do Poeta fala, sim, um "outro": o seu inconsciente.

* Professora de Teoria Literária da USP e da UNICAMP. Autora dos livros *A Obra Crítica de Álvares de Azevedo e sua função histórico e Desenho Mágico — Poesia e Política em Chico Buarque*.

Com Platão, temos, no século IV a.C., o início da indagação reflexiva sobre a Literatura (sua natureza, função, valor). O que é a Literatura, como ela se origina, o que provoca: questões que aí se inauguraram, e à volta das quais ainda hoje nos encontramos. Apesar de ter levantado problemas sobre o literário em vários momentos de sua obra, é especialmente no *Íon* e n' *A República* (sobretudo os livros II, III e X), que Platão tratará mais pormenorizadamente desse assunto. Pode-se mesmo dizer que no diálogo *Íon* (escrito poucos anos após a morte de seu mestre Sócrates, ocorrida em 399 a.C.) Platão desenvolve a primeira reflexão sistemática que existe sobre a literatura de imaginação e sobre o papel do crítico literário. Com efeito, o *Íon* apresenta uma conversa entre Sócrates e a personagem Íon, um rapsodo (uma espécie de intérprete de poetas, sobretudo de Homero, e que não apenas recitava versos, mas dava conferências, explicando os autores. Rapsodo é assim, aquilo que, na Antiguidade, mais próximo está do que hoje seria o professor de literatura e crítico literário). Pois bem, nesse diálogo se encontra a primeira "definição" de crítico literário, de que se tem notícia. Sócrates declara que ao rapsodo é forçoso

"viver sempre na companhia de excelentes poetas, principalmente na de Homero, o maior e o mais divino dos poetas; e não somente repetir seus versos, como penetrar-lhes o sentido profundo. (...) Ninguém poderá tornar-se rapsodo sem compreender o que o poeta quer dizer, pois antes de mais nada o rapsodo terá de ser intérprete entre o poeta e seus ouvintes, o que não lhes seria possível sem o conhecimento exato do pensamento do poeta". (Íon, 530 c)

Eis aí uma conceituação de rapsodo, em que qualquer professor de literatura dublado em crítico deveria reconhecer-se: aquele que convive com poetas, e lhes interpreta o sentido profundo.

Pois bem, nesse texto inaugural sobre a Poesia, nós nos deparamos com um conceito fundamental, que fez carreira na história da crítica, e que vem a ser a teoria da *inspiração poética*. Inspiração que deverá atingir não apenas o poeta, mas também o crítico (rapsodo, intérprete) e o leitor (o público). O poeta, para produzir, deve estar *inspirado* pela Musa, pela divindade: possesso, tomado. Entusiasmado no sentido etimológico (en+théos=com deus dentro). Mas o rapsodo, para interpretar o poeta, também deverá deixar-se contagiar pelo entusiasmo, o mesmo acontecendo com aquele que é o destinatário da poesia, o leitor. E aqui Platão desenvolve a bela teoria do *imã* – da cadeia magnética que se estabelece entre poeta, crítico e leitor, numa mesma corrente de *inspiração*:

"O dom de falares com facilidade a respeito de Homero, conforme concluí há pouco (diz Sócrates ao rapsodo Íon) não é efeito de arte, porém resulta de uma força divina que te agita, semelhante à força da pedra que Eurípedes denomina magnética e que é mais conhecida como pedra de Hércules. Porque essa pedra não somente tem o poder de atrair anéis de ferro, como comunica a todos eles a mesma propriedade, deixando-os capazes de atuar como a própria pedra, e de atrair outros anéis, a ponto de, por vezes, formar-se uma cadeia longa de anéis e de pedaços de ferro, pendentes uns dos outros; e todos tiram essa força da pedra. Do mesmo modo, as musas deixam os homens inspirados, comunicando-se o entusiasmo destes a outras pessoas, que passam a formar cadeias de inspirados. Porque os verdadeiros poetas, os criadores das antigas epopéias, não compuseram seus belos poemas como técnicos, porém como inspirados e possuídos, o mesmo acontecendo com os bons poetas líricos. Iguais nesse particular aos coribantes, que só dançam quando estão fora do juízo, do mesmo modo os poetas líricos ficam fora de si próprios ao comporem seus poemas; quando saturados de harmonia e de ritmo, mostram-se tomados de furor igual ao das bacantes, que só no estado de embriaguez característica colhem dos rios leite e mel, deixando de fazê-lo quando recuperam o juízo. O mesmo se dá com a alma do poeta lírico, como eles próprios o relatam. Dizem-nos os poetas, justamente, que é de certas fontes de mel dos jardins e vergéis das Musas que eles nos trazem suas canções, tal como as abelhas, adejando daqui para ali do mesmo modo que elas. E só dizem a verdade. Porque o poeta é um ser alado e sagrado, todo leveza, e somente capaz de compor quando saturado do deus e fora do juízo, e no ponto, até, em que perde de todo o senso. Enquanto não atinge esse estado, qualquer pessoa é incapaz de compor versos ou vaticinar. Porque não é por meio da arte¹ que dizem tantas e tão belas coisas sobre determinados assuntos, como se dá contigo em relação a Homero. É por inspiração divina, exclusivamente, que cada um faz tão bem o que faz, conforme a Musa o incita: ditirambos, panegíricos, danças corais, epopéias ou iampos, revelando-se todos eles medíocres nos demais gêneros, pois não falam por meio da arte, mas por uma força divina. Se arte os deixasse em condições de falar bem sobre determinado gênero, do mesmo modo se expressariam com relação aos demais. Essa a razão de utilizar-se apenas deles o deus como ministros, como o faz com os adivinhos e os divinos profetas, para que os ouvintes nos capaci-

temos de que não são eles os que nos contam tantas coisas miríficas, visto se acharem privados de razão, mas o próprio deus que conversa conosco por intermédio deles" (Íon, 533d – 534e)

Aqui Platão, como aliás, em outras passagens de sua obra, elege para transmitir seu pensamento uma imagem, forte e densa. Há algo de extremamente poético nessa metáfora dos anéis de ferro imantados. O autor que no Livro X da *República* expulsa o poeta da Polis, muitas vezes fala por poesia...

No entanto, a idéia de que o poeta fala por inspiração divina não brota, evidentemente, da cabeça de Platão, mas se respalda numa forte tradição poética:

"Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou..."

"Canta-me a cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida..." – é assim que começam, respectivamente, a *Odisséia* e a *Ilíada*.

Com efeito, os gregos tinham muito viva a percepção de que há, sim, na poesia, um elemento que escapa ao racional, algo de instigante, que mergulha nos domínios do mistério. E é por isso que a inspiração poética – presença do *daimon* no poeta – é equiparada à presença da divindade no profeta.

*"O que será que será
Que vive nas idéias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados"*

canta um poeta nosso, Chico Buarque, equiparando amantes, poetas e profetas sob o signo daqueles que habitam o mundo da Fantasia, que é o mundo da Poesia, mundo do Desejo. O poeta é aquele que, fazendo estalar os limites do real, tenta fazer aflorar aí o princípio do prazer, tenta trazer ao plano da linguagem a imagem do desejo. O poeta estabelece uma tensão entre a imagem do desejo, o invisível e a realidade. Em "O que será" a grande utopia se realizará naqueles que escapam ao domínio frio e metucioso da razão (e sabemos em que medida razão e poder são uma só coisa), naqueles que estão fora do princípio de realidade, que habitam o mundo do princípio do prazer. Amantes, poetas delirantes, profetas embriagados: todos aqueles que estão, nos termos de Platão, "fora do juízo", "fora de si", e que, portanto, podem ser habitados pela divindade: entusiasmados.

No entanto, Platão leva mais longe a idéia da posse da divindade pelo Poeta: ela contagia também o rapsodo, o

intérprete, e aquele que o escuta. A inspiração, assim, é necessária não apenas para compor versos, não apenas para falar dos poetas, mas também para fruir a poesia. A inspiração é necessária ao crítico literário, e ao leitor. Experiência corriqueira que nossas afinidades eletivas literárias só fazem confirmar: por que elegemos um determinado poeta como objeto privilegiado de estudo (objeto de tese, por exemplo), em detrimento de outro, talvez até mais "valorizável" racionalmente? Por que temos muito e muito a dizer sobre um certo Autor, enquanto que sobre outro, de maior valor literário, silenciemos? Diz Sócrates:

"Tu, Íon, achas-te possuído de Homero. E se alguém declama em tua presença versos de outro poeta, pões-te logo a cochilar, sem teres o que dizer; ao ouvires, porém, qualquer trecho de Homero, despertas num momento, a alma põe-se-te a dançar, ocorrendo-te um mundo de reflexões a respeito do poeta. Não é por arte ou por conhecimento que falas sobre Homero como falas, mas por inspiração e possessão divinas..."

Subjaz a essa concepção uma extraordinária valorização da poesia, alçada ao estatuto de coisa divina (ou seria melhor dizer "demoníaca"?), bem como do intérprete (*inter-pres*: aquele que se põe entre). Poeta, rapsodo e público constituem elos de uma cadeia por onde corre, viva, a força provinda da divindade:

"Percebes agora como o espectador é o último dos anéis a que me referi há pouco, que vão passando uns para os outros a força da pedra de Héracles. O do meio és tu, rapsodo e ator; o primeiro, o próprio poeta. A divindade, porém, por meio deles todos leva a alma dos homens para onde lhe apraz, fazendo passar a virtude da pedra de uns para os outros".

Não é o caso de acompanharmos a "fortuna crítica" dessa idéia de inspiração poética, mas sabemos o quanto ela marcou levadas e levadas de poetas. A evidência de que numa poesia, por exemplo, surgem coisas de que o próprio Autor não está consciente constituiu, sempre, algo de perturbador. E sabemos que só com "artesanato verbal" não se faz poesia, por mais formalistas que se considerem os poetas. Longe de mim, evidentemente, negar a necessidade inarredável do trabalho com a palavra: perguntaram uma vez a Chico Buarque algo sobre a "inspiração". E a resposta: "mas o problema nem sempre é de inspiração, muitas vezes é de 'transpiração'"! Trata-se aqui do topos da "luta com as palavras", tão caro a alguns poetas, como por exemplo o Drummond de "O Lutador":

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.

...
Luto corpo a corpo
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.

...
Iludo-me às vezes
pressinto que a entrega
se consumará.

Já vejo palavras
em coro submisso,
esta me ofertando
seu velho calor,

outra sua glória
feita de mistério,
outra seu desdém,
outra seu ciúme,
e um sapiente amor
me ensina a fruir
de cada palavra
a essência captada,
o sutil queixume.
Mas ai! é o instante
de entreabrir os olhos:
entre beijo e boca.
Tudo se evapora.
...
Cerradas as portas,
a luta prossegue
nas ruas do sono.

– luta que não tem o empenho como garantia de vitória, e que se prolonga, como confessa o Poeta, nos bastidores da consciência, “nas ruas do sono”. Vontade racional e técnica, sozinhas, nunca produziram, poesia. Há momentos em que se privilegia a inspiração, e momentos em que se privilegia o artesanato verbal. E na reflexão sobre a poesia moderna, apresenta-se uma dupla linhagem de poetas: os “videntes” e os “artistas”, ambos entroncando-se em Baudelaire. Os primeiros se filiariam a Rimbaud e seriam basicamente os “inspirados”; os “artistas” seriam os poetas críticos, aqueles que, sob a égide de Poe, Mallarmé e Valéry (e João Cabral, para citar um brasileiro) refletem sobre a própria obra, consideram-na um artefato de linguagem, a ser trabalhado, numa por vezes angustiosa “procura da forma”. Falei de Poe, e a referência é significativa – pois foi esse poeta que, dublado em crítico literário, pôs-se a refletir sobre seu próprio fazer poético. Assim, na “Filosofia da Composição”, um texto extremamente inteligente, Poe pretende explicar racionalmente todos os passos da feitura de seu poema “O Corvo”, desde a funcionalidade do “tom” a ser utilizado em vista do efeito escolhido para ser alcançado pelo poema, até a seqüência de sons mais compatíveis para o refrão. Tudo muito racional. Pois bem, nesse texto tão lúcido e engenhoso, Poe não enxergou e não “explicou” algo de extremamente significativo: em “The Raven” (O Corvo), a palavra mais repetida ao longo do poema é o refrão “never more” – em que o “never” é o oposto especular de “raven”. Tudo isso para dizer que há, na poesia², coisas de que o próprio poeta não se dá conta. Há, na poesia, sim, a voz de um Outro. Talvez só no fim do século XIX uma resposta “científica” possa ser dada à teoria da inspiração poética de Platão: trata-se da descoberta do inconsciente, por parte de Freud. A poesia, como qualquer obra de arte, é um espaço onde se permite ao inconsciente aflorar. Realmente, na poesia

instaura-se a “outra cena”. Aí fala uma outra voz – o Inconsciente, a voz do Outro. E isso é algo de tão perturbador que ainda “causa espécie”. Evidentemente, a existência do Inconsciente é o topos que permeia toda a obra de Freud; no entanto, há um texto, que acho interessantíssimo, em que Freud discorre exatamente sobre a intensidade com a qual a descoberta e o reconhecimento do inconsciente podem ter significado para o ser humano, uma rude investida contra a imagem que ele fazia de si próprio. Trata-se do texto conhecido por “Os três golpes ao amor próprio humano” (inserido no capítulo “Uma dificuldade no caminho da Psicanálise, 1917), em que Freud historia as descobertas científicas que provocaram as três grandes feridas narcísicas, universais, no ser humano. Pois as pesquisas científicas, ao longo dos últimos séculos, obrigaram o homem a reformular conceitos fundamentais que alimentava sobre si próprio e seu lugar no mundo.

O primeiro golpe, diz Freud, é o *cosmológico*. O homem acreditava que seu domicílio, a terra, era o centro do universo, com o sol, a lua e os planetas girando ao seu redor. A posição central da terra era para ele um sinal do papel dominante desempenhado por ela no universo, e parecia ajustar-se à sua propensão a se considerar senhor do mundo. Mas vem Galileu e prova, cientificamente, que Copérnico tinha razão: a terra é que gira em torno do Sol. Evidentemente, para nós, do final do século XX, esse é um “golpe” que não é mais sentido como tal: nascemos num caldo cultural em que a convicção heliocêntrica é uma verdade incontestada e totalmente assimilada. Mas os poetas, que sabem das coisas, souberam registrar reações outras que essa tranqüila contestação. É assim que na peça *Vida de Galileu*, Brecht cria uma personagem, o Cardeal-Muito-Velho, que poderia encarnar a criatura atingida pelo golpe cosmológico apontado por Freud. Eis a sua fala, dirigindo-se a Galileu, no episódio VI da peça de Brecht:

“O senhor quer aviltar a terra, embora viva nela e lhe deva tudo. O senhor está cagando na sua própria habitação! Mas não pense que eu vou tolerar. (Empurra o monge, e dá umas passadas orgulhosas para cá e para lá). Eu não sou uma coisa qualquer, numa estreleca qualquer, girando por aí, ninguém sabe até quando. Eu piso em terra firme, com passo seguro, ela está em repouso e é o centro do universo, eu estou no centro e o olho do Criador repousa em mim, somente em mim. Os astros e o Sol majestoso giram em torno de mim, fixados em oito esferas de cristal; foram criados para iluminar as minhas cercanias, e também iluminar a mim, para que Deus me veja. É visível, portanto, e irrefutável, que tudo depende de mim, o homem, o esforço de Deus, a

*criatura central, a imagem de Deus, imperecível e ...
(Cai prostrado)."*³

A sóbria indicação cênica "cai prostrado" é eloquente: o Cardeal-Muito-Velho sentiu, fundo, o golpe cosmológico ao narcisismo humano.

Mas retomemos o texto de Freud. O segundo golpe, diz ele, é o biológico. No curso do desenvolvimento da civilização, o homem adquiriu uma posição dominante sobre as outras criaturas do reino animal, colocando, assim, um abismo entre a sua natureza e a dos animais. Mas, com Darwin, pôs-se um fim a essa presunção por parte do homem. E uma verdade inequívoca se instaurou: o homem tem ascendência animal. Foi o segundo golpe ao amor próprio humano.

O terceiro golpe, que é de natureza psicológica, é para Freud o que mais fere. Pois embora humilhado nas suas relações externas, diz ele, o homem sentia-se superior dentro de sua própria mente. Sua percepção interna, a consciência, dá ao ego a notícia de todas as ocorrências importantes nas operações mentais, e a vontade, dirigida por essas informações, executa o que o ego ordena. Mas na realidade, o que é que acontece? Em várias circunstâncias, surgem pensamentos de súbito, sem que se saiba de onde vêm nem que se possa fazer algo para afastá-los. Diz Freud:

"Estes estranhos hóspedes parecem até ser mais poderosos que os pensamentos que estão sob o comando do ego. Resistem a todas as medidas de coação, utilizadas pela vontade, não se deixam mover pela refutação lógica; os impulsos surgem parecendo como que os de um estranho, de modo, que o ego os rejeita; mas, ainda assim, os teme e toma precaução contra eles. O ego diz para consigo: 'Isto é uma doença, uma invasão estrangeira'. Aumenta sua vigilância, mas não pode compreender porque se sente tão estranhamente paralisado.

É bem verdade que a psiquiatria nega que tais coisas signifiquem a intrusão, na mente, dos maus espíritos vindos de fora; para além disso, no entanto, só consegue dizer com indiferença: 'Degenerescência, inclinação hereditária, inferioridade constitucional'. A Psicanálise procura explicar esses fenômenos, e tenta objetar ao ego: 'Nada vindo de fora penetrou em você; uma parte da atividade da sua própria mente foi tirada do seu conhecimento e do comando da sua vontade. (...) Na verdade, você chega a considerar o que é mental como idêntico ao que é consciente – isto é, aquilo que é conhecido por você – apesar da mais óbvia evidência de que muito mais coisas devem acontecer em sua mente, do que aquelas que chegam à sua consciência. Vamos, deixe que lhe

ensinem algo sobre esse problema. O que está em sua mente não coincide com aquilo de que você está consciente; o que acontece realmente e aquilo que você sabe, são duas coisas distintas."

Mas reconhecer isso – a saber, que "o ego não é senhor da sua própria casa" levará ao terceiro golpe no narcisismo humano. E é exatamente às voltas com algo ligado a esse "golpe psicológico" que estamos nós, nessa temática da "voz do outro" na Literatura.

Talvez essas considerações iluminem um pouco desse mistério da inspiração poética: pela voz do Poeta, fala o daimon, fala o inconsciente – pessoal e filogenético. ▣

Summary

The theory of poetical inspiration, formulated by the first time in the Ion dialogue of Plato, states that the poet ought to be enthusiast (en+theos: with a god inside) in order to create; through the mouth of the poet, therefore, speaks the daimon, speaks the deity. The critical fortune of this idea reach us framed by the conflict between "inspiration" and "verbal craft". Poetry being – as any form of art – a space that allows the unconscious to emerge, it is understandable to have, in poetry, things unknown to the poet himself. Psychoanalysis reopens the way to the platonic formulation: through the voice of the poet speaks, really, an other: his unconscious.

Unitermos

Inspiração poética

Diálogo platônico

Inspiração x artesanato verbal

Notas

1. Não se pode esquecer de que, no grego, "arte" é *techné*, de onde deriva a palavra *técnica*. Talvez a melhor tradução, aqui nesta passagem, seja "habilidade". Transcrevi, no entanto – aqui como nos demais trechos citados do *Íon*, a tradução de Carlos Alberto Nunes.
2. A influência do inconsciente nos jogos verbais próprios da Poesia (em que as palavras são geradas a partir umas das outras) a aproximaria dos mecanismos de produção do trocadilho, magistralmente estudado em *O Chiste e suas relações com o Inconsciente*, de Freud.
3. Brecht: "Vida de Galileu", in *Teatro 5* (trad. de Roberto Schwarz), Civilização Brasileira, 1978.

Adélia Bezerra de Menezes
Rua Batatais, 523 - ap.161
01423 - São Paulo - SP
Fone: (011) 887-1668

O sonho de Penélope

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES É PROFESSORA DE TEORIA LITERÁRIA DA UNICAMP, AUTORA DE "A OBRA CRÍTICA DE ALVARO LINS E SUA FUNÇÃO HISTÓRICA" (VOZES)

NA "ODISSÉIA", PENÉLOPE NARRA UM SONHO EM QUE A REALIZAÇÃO DO DESEJO MANIFESTO OCULTA UM OUTRO DESEJO

O CANTO 19 DA "ODISSÉIA" APRESENTA um sonho (1), que Penélope conta ao forasteiro que chegara a Ítaca e que, disfarçado em mendigo, era nada mais nada menos que Ulisses incógnito, retornando após vinte anos de guerra e aventuras.

O que este sonho pode nos revelar do mundo onírico?

À primeira vista, sua significação não apresenta problemas, pois, embutida dentro dele, está sua interpretação: na parte final do sonho, uma das personagens retorna e fornece a decodificação dos símbolos aí utilizados. Mesmo que se fosse ficar ao nível da interpretação simbólica, já teríamos a oportunidade para o tratamento de questões interessantíssimas: a necessidade de um contexto associativo cultural para que essa simbolização possa se decifrar; o fato primário, básico, do sonho como realização de desejo; a importância do significant; os processos de condensação, deslocamento, figurabilidade e elaboração secundária no trabalho onírico. Mas o desafio será empreender uma leitura propriamente freudiana, psicanalítica, dessa produção onírica (com todas as limitações devidas ao fato de o sonhante não associar...).

Mas vamos ao sonho, tal como ele é narrado nos versos 535 a 569 do Canto 19 da "Odisséia" (2). Diz Penélope ao forasteiro:

"Eia, porém, ouve e interpreta-me este sonho.

"Vinte de meus gansos saem da água e põem-se a comer trigo aqui em casa; eu os contemplo deleitada; vem, porém, da montanha, uma águia enorme, de bico recurvo; e mata-os todos, quebrando-lhes o pescoço; os gansos jazem amontoados na sala, enquanto a águia se evola para o éter divino. Embora em sonho, pus-me a chorar e a lamentar; em torno de mim apinharam-se mulheres aqueias de ricas tranças, enquanto me lastimava por ter a águia morto os meus gansos. Mas ei-la que volta, pousa na ponta duma viga do telhado e com voz humana fala reprimindo o meu pranto: 'Animo, filha do largamente famoso Icário; isto não é sonho, e sim uma bem-aventurada visão do que se vai consumir. Os gansos são os pretendentes e eu, a águia, que antes era uma ave, volto agora na pessoa do teu marido, para desencadear sobre todos os pretendentes uma morte cruel.' Assim falou ela; o doce sono deixou-me e, procurando ansiosa os gansos na mansão, deparei-os catando grãos de trigo, como antes, ao lado do tanque.

"Respondendo-lhe, disse o solerte Odisseu:

"—Senhora, não devemos afastar o sentido desse sonho, para dar-lhe interpretação diversa, uma vez que o próprio Odisseu revelou como vai agir; está claro o fim de todos os pretendentes; nenhum deles escapará ao destino de morte.

"Volveu-lhe então a sensata Penélope:

"—Forasteiro, os sonhos são deveras embaraçosos, de sentido ambíguo, e nem todos se cumprem no mundo. Os leves sonhos têm duas portas, uma feita de chifre e outra de marfim; dos sonhos, uns passam pela de marfim serrado; esses enganam, trazendo promessas que não se cumprem; outros saem pela porta de chifre polido e, quando alguém os tem, convertem-se em realidade. Receio, porém, que não tenha saído por esta o meu sonho temeroso".

ESSA TRAMA FEITA E DESFEITA É SEU ARDIL, PENÉLOPE É A FIDELIDADE POR UM FIO

Como analisar um sonho em que o sonhante não associa? "Esta assertiva de que nosso método de interpretar sonhos não pode ser aplicado, a menos que tenhamos acesso ao material associativo de quem sonha, exige suplementação: nossa atividade interpretativa num caso é independente destas associações —se, a saber, aquele que sonha tiver empregado elementos simbólicos no conteúdo do sonho. Em tais casos, usamos o que é, estritamente falando, um método secundário e auxiliar de interpretação do sonho", diz Freud na "Interpretação dos Sonhos" (3). Pois bem, a "solução" será apelarmos inicialmente para esse "método secundário e auxiliar", que é a decodificação simbólica. Mas sem prescindir do método associativo: homóloga àquela da Psicanálise, há o que eu chamaria de "associação cultural". Explico: tentarei associar, sim, não tanto dizendo o que me vem à cabeça a propósito de tal ou tal símbolo, mas como um grego dos tempos homéricos supostamente associaria; esforçando-me em pôr-me na pele (melhor seria dizer na psique

ÍNDICE

G-2
O Sonho de Penélope
Adélia Bezerra de Menezes

A interpretação psicanalítica de um sonho narrado por Penélope na "Odisséia" revela, por trás de uma realização aparente do desejo, um outro desejo recalado.

Os artigos assinados são de responsabilidade de seus autores, não refletindo, necessariamente, a opinião deste jornal

FOLHA DE S. PAULO

O sonho de Penélope

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES É
PROFESSORA DE TEORIA LITERÁRIA DA
UNICAMP, AUTORA DE "A OBRA
CRÍTICA DE ÁLVARO LINS E SUA
FUNÇÃO HISTÓRICA" (VOZES)

NA "ODISSÉIA", PENÉLOPE NARRA UM SONHO EM QUE A REALIZAÇÃO DO DESEJO MANIFESTO OCULTA UM OUTRO DESEJO

O CANTO 19 DA "ODISSÉIA" APRESENTA um sonho (1), que Penélope conta ao forasteiro que chegara a Ítaca e que, disfarçado em mendigo, era nada mais nada menos que Ulisses incógnito, retornando após vinte anos de guerra e aventuras.

O que este sonho pode nos revelar do mundo onírico?

À primeira vista, sua significação não apresenta problemas, pois, embutida dentro dele, está sua interpretação: na parte final do sonho, uma das personagens retorna e fornece a decodificação dos símbolos aí utilizados. Mesmo que se fosse ficar ao nível da interpretação simbólica, já teríamos a oportunidade para o tratamento de questões interessantíssimas: a necessidade de um contexto associativo cultural para que essa simbolização possa se decifrar; o fato primário, básico, do sonho como realização de desejo; a importância do significant; os processos de condensação, deslocamento, figurabilidade e elaboração secundária no trabalho onírico. Mas o desafio será empreender uma leitura propriamente freudiana, psicanalítica, dessa produção onírica (com todas as limitações devidas ao fato de o sonhante não associar...).

Mas vamos ao sonho, tal como ele é narrado nos versos 535 a 569 do Canto 19 da "Odisséia" (2). Diz Penélope ao forasteiro:

"Eia, porém, ouve e interpreta-me este sonho.

"Vinte de meus gansos saem da água e põem-se a comer trigo aqui em casa; eu os contemplo deleitada; vem, porém, da montanha, uma águia enorme, de bico recurvo, e mata-os todos, quebrando-lhes o pescoço; os gansos jazem amontoados na sala, enquanto a águia se evola para o éter divino. Embora em sonho, pus-me a chorar e a lamentar; em torno de mim apinharam-se mulheres aqueias de ricas tranças, enquanto me lastimava por ter a águia morto os meus gansos. Mas ei-la que volta, pousa na ponta duma viga do telhado e com voz humana fala reprimindo o meu pranto: 'Animo, filha do largamente famoso Icário; isto não é sonho, e sim uma bem-aventurada visão do que se vai consumir. Os gansos são os pretendentes e eu, a águia, que antes era uma ave, volto agora na pessoa do teu marido, para desencadear sobre todos os pretendentes uma morte cruel.' Assim falou ela; o doce sono deixou-me e, procurando ansiosa os gansos na mansão, deparei-os catando grãos de trigo, como antes, ao lado do tanque.

"Respondendo-lhe, disse o solerte Odisseu:

"—Senhora, não devemos afastar o sentido desse sonho, para dar-lhe interpretação diversa, uma vez que o próprio Odisseu revelou como vai agir; está claro o fim de todos os pretendentes; nenhum deles escapará ao destino de morte.

"Volveu-lhe então a sensata Penélope:

"—Forasteiro, os sonhos são deveras embaraçosos, de sentido ambíguo, e nem todos se cumprem no mundo. Os leves sonhos têm duas portas, uma feita de chifre e outra de marfim; dos sonhos, uns passam pela de marfim serrado; esses enganam, trazendo promessas que não se cumprem; outros saem pela porta de chifre polido e, quando alguém os tem, convertem-se em realidade. Receio, porém, que não tenha saído por esta o meu sonho temeroso".

ESSA TRAMA FEITA E DESFEITA É SEU ARDIL, PENÉLOPE É A FIDELIDADE POR UM FIO

Como analisar um sonho em que o sonhante não associa? "Esta assertiva de que nosso método de interpretar sonhos não pode ser aplicado, a menos que tenhamos acesso ao material associativo de quem sonha, exige suplementação: nossa atividade interpretativa num caso é independente destas associações —se, a saber, aquele que sonha tiver empregado elementos simbólicos no conteúdo do sonho. Em tais casos, usamos o que é, estritamente falando, um método secundário e auxiliar de interpretação do sonho", diz Freud na "Interpretação dos Sonhos" (3). Pois bem, a "solução" será apelarmos inicialmente para esse "método secundário e auxiliar" que é a decodificação simbólica. Mas sem prescindir do método associativo: homóloga àquela da Psicanálise, há o que eu chamaria de "associação cultural". Explico: tentarei associar, sim, não tanto dizendo o que me vem à cabeça a propósito de tal ou tal símbolo, mas como um grego dos tempos homéricos supostamente associaria; esforçando-me em pôr-me na pele (melhor seria dizer na psique

ÍNDICE

9-2

O Sonho de Penélope Adélia Bezerra de Menezes

A interpretação psicanalítica de um sonho narrado por Penélope na "Odisséia" revela, por trás de uma realização aparente do desejo, um outro desejo recalcado.

Os artigos assinados são de responsabilidade
de seus autores, não refletindo,
necessariamente, a opinião deste jornal

FOLHA DE S. PAULO

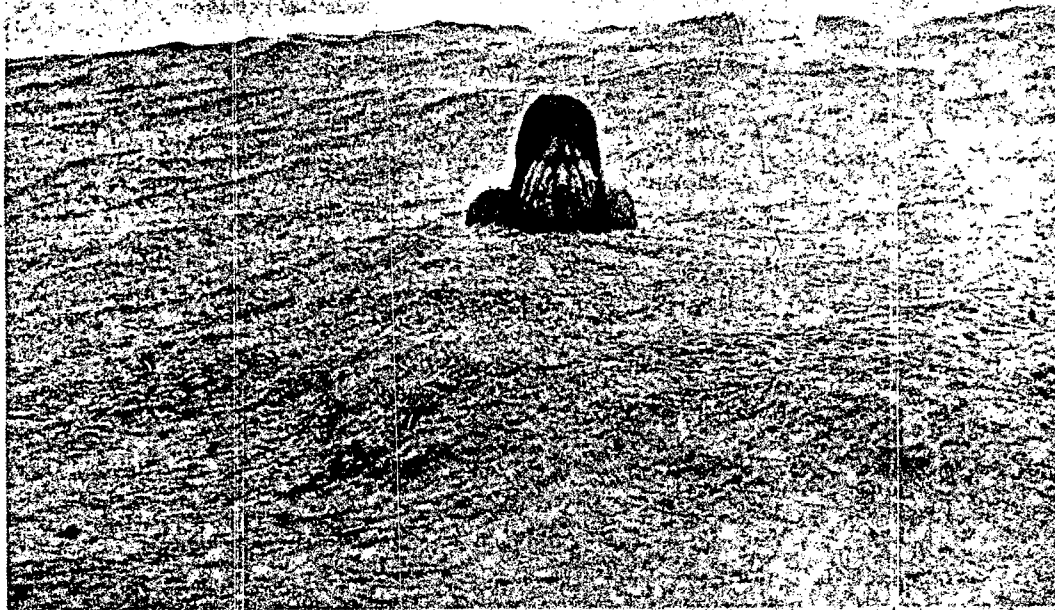
LITERATURA E PSICANÁLISE

O SONHO DE PENÉLOPE

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES



Uma edição do livro de Jacques-Henri Lefebvre ("Temporality, 1924, Nova York, 1987")



cultural...) da Penélope. Para tanto, importa: buscar as associações e correlações que o texto cultural do sonhante 'propiciaria; respaldar-me nas demais falas da personagem, ao longo da "Odisséia"; acionar o conhecimento que se tem de Penélope, não apenas quando ela aparece ao longo da epopéia, mas através de outras fontes mitológicas e, assim, aproximativamente, tentar inserir os símbolos na cadeia de experiências daquela que sonha; e, finalmente, recorrer ao uso linguístico dos termos, mantendo, na medida do possível, uma sensibilidade atenta ao significante.

Assim, urge, antes de mais nada, uma contextualização desse sonho, inicialmente no seio da epopéia em que ele comparece. Ulisses, de volta de sua "odisséia", apresenta-se ao Palácio de Ítaca, disfarçado, e até este momento só se revelara ao filho, Telêmaco. Consegue aproximar-se da rainha, sob pretexto de trazer-lhe notícias do marido, e inicia com ela uma conversa, ao fim da qual ouvirá o relato do sonho: Passo a palavra à própria Penélope, que conta ao "forasteiro" Ulisses a sua história:

"—Forasteiro, ah! minha grandeza, formosura e talhe os imortais destruíram quando os argivos embarcaram para Ílio e com eles seguiu Odisseu, meu esposo. Assim regressasse ele e tomasse conta de minha vida! a minha reputação seria maior e mais bela. Ao invés, vivo amargurada, tantas são as tribulações que um deus sacudiu sobre mim. Quantos fidalgos detêm o poder nas ilhas, em Duliquio, em Same e na sevosia Zacinto, e mais quantos habitam as cercanias na própria Ítaca de longe visível, mau grado meu me requestam e dissipam a fortuna. Por isso não tenho dado atenção a estrangeiros ou suplicantes, nem de maneira alguma, a arautos, que são servos do público, e deixo fundir meu coração de saudades de Odisseu. Eles me pressionam para que me case e eu venho tecendo enganos; para começar, um deus suscitou-me a idéia de instalar em meus aposentos um grande tear e pôr-me a tecer um pano delicado e demasiado longo, e daí lhes disse: 'Moços, pretendentes meus, visto como morreu o divino Odisseu, paciente em vosso ardor pela minha mão até eu terminar a peça, para que não se desperdice o

meu urdume: é uma mortalha para o bravo Laertes, para quando o prostrar o triste destino da dolorosa morte, a fim de que nenhuma das aqueias do país se indigne comigo por fazer sem um sudário quem possuiu tantos haveres.' Assim falei e os seus corações altivos deixaram-se persuadir. Daí, de dia, ia tecendo uma trama imensa: de noite, mandava acender as tochas e a desfazia. Assim, por três anos, trouxe enganados os aqueus, sem que o notassem, mas quando, com o passar dos meses se preencheram dias incontáveis, então, por arte das minhas servas, cachorras negligentes, eles vieram surpreender-me e interpelaram-me aos brados. Assim, tive de concluir o trabalho, mau grado meu, constrangida; já agora não posso evitar o casamento e não diviso outro recurso; meus pais insistem comigo para que case e meu filho se aborrece, compreendendo que eles lhe devoram o sustento, pois já é homem e bem capaz de cuidar duma casa a que Zeus concedeu glória."

Esse resumo da própria história configura a situação afetiva de Penélope: uma rainha amante, tendida no desejo da volta do seu homem, dividida entre sustentar a espera e decidir-se por um dos pretendentes que lhe dilapidam os bens. O primeiro estratagemas falhara, mas cumpriu a missão: ganhar tempo. Evidentemente, esse manto, esse tecido, essa trama no limite significavam... tramóia. E se é verdade que "astucioso" é o epíteto privilegiado de Ulisses ao longo da "Odisséia", pode-se dizer que sua mulher é tão astuta quanto ele, tecendo infundavelmente o manto, com o qual enganará os príncipes aqueus. Esta tecelagem tem tudo a ver com a fidelidade: essa trama feita e desfeita é seu ardil, com vistas a reservar-se para a volta de Ulisses. E sua fidelidade é condição para o reencontro. Penélope: a fidelidade por um fio.

E nessa linha de astúcias, e de fios, e de tramas, há toda uma tradição, na Grécia, de mulheres fiandeiras (4). Penso em Pandora (a primeira mulher), tecelã, que aprendeu a arte das fiandeiras com a deusa Atena, cujo epíteto é exatamente Atena *Penitis*, a "tecelã". Mas há também Ariadne, que desafia a deusa Atena na arte da tapeçaria e acaba transformada em aranha. E há as Parcas, que

Foto realizada pelo americano Robert Frank, em 1959, retratando uma mulher dentro d'água, sob a chuva

tecem a trama dos destinos humanos. Todas, mulheres. Por que é sempre feminina a personagem que lida com o fio? Num estudo sobre a Feminilidade, Freud tece uma engenhosa explicação: a arte da tecelagem teria sido uma invenção de mulheres, inspirada pelo pudor feminino. Com efeito, o pudor, diz ele, teria como finalidade primitiva dissimular os órgãos genitais, dissimular a fenda que existe no sexo feminino:

"Parece que as mulheres fizeram poucas contribuições para as descobertas e invenções na história da civilização; no entanto, há uma técnica que podem ter inventado — trançar e tecer. Sendo assim, sentir-nos-lamos tentados a imaginar o motivo inconsciente de tal realização. A própria natureza parece ter proporcionado o modelo que essa realização imita, causando o crescimento, na maturidade, dos pelos pubianos que escondem os genitais. O passo que faltava dar era enlaçar os fios, enquanto, no corpo, eles estão fixos à pele e só se emaranham" (5).

Assim, poderíamos dizer que, com a arte das tecelãs, o fendido torna-se defendido. A repetição de pudor, por sinal, há um episódio do mito de Penélope (de fontes exteriores à "Odisséia") extremamente significativo. Trata-se da lenda que cerca seu casamento com Ulisses. Conta-se que Icário, seu pai, colocou sua mão como prêmio de uma corrida que ele instituiu entre os pretendentes que queriam casar-se com ela. Ulisses foi o vencedor. Depois de realizado o casamento, Icário pediu ao genro que não abandonasse Esparta e que, com sua mulher, permanecessem morando junto a ele. Ulisses recusa e quer partir para Ítaca. Como Icário insiste, Ulisses convida Penélope a escolher entre Icário e ele próprio. Penélope nada respondeu, mas enrubescceu e, de pudor, cobriu o rosto com seu véu. Icário compreendeu que sua filha tinha escolhido, afastou-se e mandou erguer, no lugar em que esta cena tinha acontecido, um Santuário ao Pudor.

Para alguns mitólogos, seria esta a primeira vez que Penélope teria dado provas do seu famoso amor conjugal — e isso nessa singular escolha entre o pai e o marido. Mas o que quero reter dessa lenda é o elemento pudor, que parece marcar singularmente as ações da mulher de Ulisses. A esse episódio voltarei mais adiante.

Penélope: aquela que tece. Seu próprio nome (grego: Penelopéia) revela sua vocação: do grego "pene", fio de tecelagem e, por extensão, trama, tecido (daí o nosso *pano*, do latim "pannus"). E o substantivo grego "penelope" significa: dor. Tudo se explica quando pensamos que ela vivia na nostalgia (= dor do retorno: "Nostos" = volta; "algia" = dor) de Ulisses, e que o pano que ela tecia (que tem a ver com a morte: era uma mortalha para Laertes, o pai de seu marido) era a garantia de sua fidelidade, como que vedava o acesso de sua sexualidade aos pretendentes que a assediavam. Fidelidade e sedução articuladas.

GANSO E ÁGUIA CONFIGURAM DOIS MUNDOS CONTRAPOSTOS, O COTIDIANO E O ÉPICO

Diz a águia do sonho: "Os gansos são os pretendentes e eu, a águia, que antes era uma ave, volto agora na pessoa do teu marido, para desencadear sobre os pretendentes uma morte cruel." Da perspectiva de uma decodificação simbólica, temos aqui duas metáforas fundamentais: águia e gansos. Não é necessário insistir em quão inequivocamente fálico é o símbolo da "ave", e desse superlativo de ave que é a águia. De refinados exemplos literários (cf. o poema "Mulher Vestida de Gaiola", de João Cabral de Melo Neto), até o uso chulo, de baixo calão (como aquele registrado pelo "Dicionário Erótico" de Horácio de Almeida, em que ganso = pênis), é o mesmo universo semântico que se recorta. O uso recorrente desse símbolo nas várias línguas vem a provar que não se trata de uma associação a nível de significante, uma associação "fônica", trata-se antes de uma alusão morfológica, ou também funcional, em que tanto o voo como a ereção, atributos respectivos da ave e do pênis, representariam, como diz Freud, "uma aparente

vitória sobre a força da gravidade". O "pênis alado" da iconografia dos Antigos só viria a confirmar tais associações. Daí, uma variedade infinita da utilização do sema "ave" para designar o mundo masculino: desde o "pintinho" do vocabulário das babás, ao "peru" e ao "gavião" dos estratos linguísticos mais taludos.

Pois bem: mesmo se encarados sob esse denominador comum do signo masculino, ganso e águia se contrapõem radicalmente, configurando dois mundos: respectivamente, o cotidiano e o épico.

Mas, qual seriam as associações que essas imagens produziam na cabeça de um grego clássico? Um caminho interessante seria consultar a "Oneirocritica" de Artemidoro de Daldis — o mais completo tratado de interpretação dos símbolos que nos chegou às mãos, da Antiguidade Clássica. Pois bem, sintetizando as várias observações que Artemidoro faz sobre a águia, ao longo de seu tratado, vamos reter duas coisas: a águia, animal de grande coragem, amiga da liberdade, ativa e terrível, "prediz homens do mesmo gênero" (6); a águia tem um caráter inequivocamente masculino. A águia simbolizaria um herói. Mas sobretudo devemos a Artemidoro uma observação extremamente importante: "A águia significa também o 'ano presente': pois seu nome, quando escrito, não é nada senão 'primeiro ano' (livro 2, item 20). E numa nota, temos a explicação: 'Aetós' (águia) = a (primeiro) + etos (ano) — a grande questão de Penélope não era saber apenas se seu marido voltaria, mas *quando* voltaria. Assim, se a nível de significado, a águia, por mais de um motivo, se remete ao herói, também a nível de significante, por condensação, refere-se a Ulisses. A águia (a-etós) não faz senão repetir, enquanto significante, aquilo que o próprio Ulisses dirá à Penélope, à sua chegada ao Palácio de Ítaca, na conversa ao fim da qual a rainha lhe narra o sonho: "Não passará deste ano e Odisseu chegará aqui, quando um mês terminar e outro estiver começando".

Mas haveria ainda a possibilidade da busca de eventuais "resíduos diurnos", o ponto de contacto do sonho, como queria Freud, com as experiências dos dias anteriores, e que teriam proporcionado material imediato para o seu conteúdo. Quais poderiam ser eles, para Penélope? O espetáculo cotidiano dos pretendentes comendo à sua mesa? Ao longo de toda "Odisséia" mas sobretudo no capítulo que abriga o relato do sonho, há referências às comilanças dos príncipes aqueus que disputavam a mão da mulher de Ulisses, devastando os bens do Palácio de Ítaca e, muito precisamente, banqueteados-se. Assim, a ação de comer é quase que metonímica aos pretendentes, os constitui enquanto agentes. Eles comem na vida real, os gansos comem no sonho e na realidade. (Quando Penélope, ao acordar, procura os ansiosamente, ela os vê "catando grãos de trigo, como antes, ao lado do tanque"). Mas haveria ainda, como supostos restos diurnos, os vaticínios e presságios (7), alguns dos quais ocorridos por aqueles dias, e que tinham como motivo vãos de águias (ou animais selvagens) trucidando gansos (ou aves domésticas). Na "Odisséia", registram-se ao menos quatro eventos desse tipo; e que foram, todos, considerados especificamente como premonições da volta de Ulisses. Poderiam, enquanto "resíduos diurnos", ter fornecido a Penélope matéria prima simbólica para o seu sonho? Mas há também um momento na "Odisséia"; no canto 22, antepenúltimo capítulo, portanto posterior ao relato do sonho de Penélope, em que se descreve a luta em que Ulisses, ajudado pelo filho, destrói os pretendentes: "Quando abutres de garras aduncas e bicos recurvos baixam dos montes e remetem às aves, umas se precipitam apavoradas nas redes armadas no campo; outras, eles, arrojando-se, agarram. Não há defesa nem fuga possível, e os homens se rejubilam com a caçada; assim investiram eles sobre os pretendentes pela sala, golpeando-os de todos os lados... Com efeito, aquilo que fora um sonho se transforma, no relato épico, na descrição metafórica da luta real. Ou melhor: trata-se, aqui, da realização plena do sonho de Penélope; da comprovação do vaticínio. A águia que ganha alturas, que "quebra o pescoço" aos pretendentes (não haveria aí outra alusão a um símbolo fálico?) é Ulisses que, retornando, recupera sua mulher.

Assim, parece que estamos chegando a uma conclusão importantíssima: o sonho de Penélope, tal como foi apresentado, parece não ser uma produção individual sua, pessoal e

intransferível, mas um "sonho típico" de seu contexto cultural, e de toda a sua raça. Estamos diante de uma estrutura modelar, algo com o arquétipo cultural. Em seu estudo "Os Gregos e o Irracional", Dodds fala exatamente de sonhos cujo conteúdo manifesto é determinado por uma "estrutura cultural": "É isso não quer simplesmente dizer que lá onde um americano moderno, por exemplo, sonharia com uma viagem de avião, um primitivo sonharia que era transportado ao Céu no dorso de uma águia; isto quer dizer que em muitas sociedades primitivas há tipos de estrutura onírica, que dependem de um esquema de crenças transmitidas no interior da própria sociedade, e que cessam de produzir-se quando a crença cessa de ser mantida. Não somente a escolha de tal símbolo, mas o caráter do próprio sonho parece submeter-se a uma estrutura tradicional rígida. É evidente que tais sonhos são parentes próximos do mito que é, como foi justamente observado, o 'pensar onírico' de um povo, assim como o sonho é o mito do indivíduo" (8). E ainda para esse autor, o que faz o sonho aproximar-se da estrutura cultural tradicional é a elaboração secundária. A elaboração secundária que, como diz Freud, tem como efeito que o sonho perca sua aparência incoerente e de absurdo, e se aproxime de uma experiência inteligível: inteligível para *aquele* universo cultural; eu acrescentaria. Dessa perspectiva, creio que se poderia concluir que, se é verdade que o inconsciente é a-histórico, no entanto o processo onírico que é a elaboração secundária, é altamente historicizado, e carrega sua marca cultural.

Pois bem, tendo-se aproximado, através da elaboração secundária, da estrutura cultural homérica, o sonho de Penélope é um sonho premonitório; como vimos, de uma perspectiva clássica. De uma perspectiva psicanalítica, seria um sonho típico de realização de desejo. Pois com que poderia sonhar Penélope, senão com a volta de Ulisses? Aqui, como nos sonhos infantis, a cristalinidade de uma realização de desejo.

No entanto, *no entanto*, há questões que, dessa perspectiva, ficam irrespondidas. Por que chora Penélope, após a morte dos gansos? E por que, malgrado a corroboração da interpretação da águia, por parte de Ulisses, ela continua chamando seu sonho, descabidamente, de "temeroso"?

DESSA MANEIRA, O SONHO MANIFESTO, RELACIONADO À VOLTA DE ULISSES, É APENAS A FACHADA DO SONHO

É exatamente a tristeza de Penélope, sua ansiedade, o detalhe que nos faz desconfiar da interpretação cristalina feita pela águia. O sonho é uma realização de desejo, sim; mas qual o desejo (infantil, recalado) que (despidamente) estaria presente neste sonho? Se o desejo realizado fosse, simplesmente, a volta de Ulisses, e consequente matança dos pretendentes, por que tanta tristeza? É interessante observar-se que esse ponto causou estranheza aos comentadores helenistas que se debruçaram sobre a "Odisséia". Na mesma linha de estranhamento vem o adjetivo bastante descabido com que Penélope qualifica seu próprio sonho, chamando-o de "temeroso". Mas o texto original diz: "ainon oneiron": sonho terrível. Por que terrível?

É aqui, nessas falhas na cristalina coerência com que se desenvolve o sonho, por obra da elaboração secundária, nessa *fenda*, que se pode penetrar, para uma interpretação propriamente psicanalítica. Mas antes de empreendê-la (ou cometê-la), eu gostaria de apontar que um terceiro motivo me faz tentar uma outra leitura, que não aquela fornecida pelo próprio sonho. Constitui o pedido de Penélope: "Ouve e interpreta-me este sonho", diz ela ao forasteiro. Trata-se da demanda de uma escuta, e da demanda de uma interpretação (e isso numa situação altamente transferencial). Ouvir e interpretar: é isso que funda o agir do psicanalista. E uma vez que Ulisses só fez corroborar a interpretação auto-embutida da águia, com a qual Penélope parecia não estar satisfeita, essa

Renato de Dória



0-5
FOLHA DES. PAULO
São Paulo, 28 de Janeiro de 1989

"Bando à Ciboire, 1980", foto de
Francis Jacques-Henri Lartigue

demanda continua a ressoar. Pois bem, quando, com os recursos da Psicanálise, a gente se põe a procurar uma interpretação desse sonho, é como se estivéssemos tentando responder a Penélope. Vamos lá.

Se postularmos, com a Psicanálise, que é necessário vislumbrar nos pensamentos oníricos a representação de experiências infantis, ou fantasias nela baseadas, então precisaríamos descobrir qual cena infantil, modificada por ter sido transferida para uma experiência recente, estaria aí latente. Com efeito, nesse sonho tão bem arquitetado, nessa construção tão convincente que sua interpretação parece inequívoca, há esses elementos que destoam. E assim, por detrás dessa fachada (contemporânea) de realização do desejo de uma rainha amante que vê concretizada, diante dos seus olhos, a volta do marido amado, e a vingança contra os pretendentes que a molestavam, desvenda-se uma arquitetura bem mais antiga (e um tanto escabrosa): é o cenário de sua infância, e, nesse palco, a realização de uma cena provavelmente por mais de uma vez testemunhada, com seu corolário de excitação, e consequente ansiedade.

Um sonho que faz chorar, que é considerado "terrível", que traz uma interpretação embutida, que provoca no sonhante o acordar e leva a um "teste de realidade" — tudo isso entra na rubrica do que Freud chama de "sonho de angústia". E sugere que se estabeleça um paralelismo com um sonho do próprio Freud, quando ele tinha uns 8 anos de idade, e que ele estuda no capítulo 7 da "Interpretação dos Sonhos". Trata-se do sonho em que Freud via a própria mãe, com uma expressão pacífica nas feições, sendo carregada por duas ou três pessoas com bicos de pássaros, que a depositavam no leito. Freud conta que despertou aos prantos,

interrompeu o sono dos pais e só se acalmou quando constatou que sua mãe na realidade não morreria. Ele aponta duas associações, uma erudita (ilustrações de um antigo relevo funerário egípcio, de deuses com cabeça de falcão) e uma chula (o termo de gíria "voegeln" = copular, oriundo de "Voegel" = pássaro). Freud observa que a interpretação efetuada no sonho pela elaboração secundária era de que sua mãe estava moribunda — mas tal interpretação, diz ele, já fora feita sob a influência da ansiedade. E conclui: "Pode-se remontar à origem da ansiedade quando a repressão é levada em conta, a um anseio obscuro e evidentemente sexual que encontrou expressão apropriada no conteúdo visual do sonho" (9). Como Penélope, o menino Freud desperta aos prantos, e, como ela, também vai fazer o "teste da realidade", indo verificar se o referente do seu sonho estava vivo. E como Penélope, "interpreta" internamente seu sonho, para driblar a censura. Assim, a minha proposta é a de que a interpretação da água-Ulisses trucidando os gansos pretendentes seria a elaboração secundária de um sonho de angústia. Parodiando Freud, eu diria: que Penélope não se achava ansiosa porque sonhara que os pretendentes tinham sido mortos, mas interpretou o sonho nesse sentido na sua revisão pré-consciente dele, porque já se achava sob a influência da ansiedade. E Freud pára na beira do abismo... desse "anseio obscuro e evidentemente sexual" que tinha sua mãe como objeto. Sugere, mas não leva adiante a análise.

É de se observar que, no sonho, Penélope é chamada pela água Ulisses de "filha do largamente famoso Icário". Pois bem: aqui chegamos, freudianamente, ao ponto germinal da ansiedade de Penélope. Poderíamos ter-nos contentado com a decodificação da água como Ulisses. Mas se acreditarmos, com Freud, que não apenas o sonho é uma realização de desejo, mas que esse desejo é recalado e, portanto, infantil, deveremos recuar de Ulisses a um outro, bem anterior a ele, a uma figura da infância, a esse citado Icário: o pai de Penélope. E é interessantíssimo que, no interior desse sonho, por um viés, o pai é convocado. Dessa maneira o sonho manifesto (relacionado com a volta de Ulisses) é apenas a fachada do sonho, sendo que o conteúdo onírico latente ocupar-se-ia de "desejos proibidos que foram vítimas de repressão."

PARECE QUE PENÉLOPE CONSEGUIRA DESLOCAR A AFEIÇÃO PATERNA PARA OUTROS OBJETOS MASCULINOS

Assim, de posse desse novo viés, poderemos retomar a simbologia onírica de Penélope. Eu já tinha apresentado a decodificação e "pássaro" como órgão sexual masculino. A sugestão fornecida por Freud, em seu próprio sonho, seria estender o sema "pássaro" ao próprio ato sexual. Pois bem, isso parece dar-se não apenas em alemão. Em português, por exemplo, "gavião", registra o "Dicionário de Termos Eróticos" (10), é "aproximar-se de uma mulher para uma aventura sexual". E se é verdade, como já foi dito, que "ganso" é usado por pênis, "gansa" significa "meretriz". (Há, sob essa rubrica, uma alusão à expressão obsoleta em Portugal, "filho de gansa"). E se "pássaro" é membro viril, "passarinha", "passara", mas também o próprio masculino, "pássaro" (11), podem significar o órgão sexual da mulher, ou, como refere o "Dicionário" de Laudelino Freire, "as partes pudendas da mulher."

Afinal de contas, esse incidente sangrento entre a água e os gansos tem tudo a ver com uma crua cena sexual, vista por uma criança, sob a ótica de luta e violência. Discorrendo sobre a experiência de uma criança que testemunhara o coito parental, associado a um combate cruento, Freud observa que ela comprovava essa opinião pelo fato de frequentemente observar sangue na cama de sua mãe.

Continuando nesse processo de ressignificação dos símbolos, da ótica de um sonho de angústia que reencenasse o coito parental, há que se retomar as metáforas da água e dos gansos. O respaldo virá,

mais uma vez, do próprio Freud: "Os animais selvagens, via de regra, são empregados pela elaboração onírica para representar impulsos arrebatados dos quais quem sonha tem receio; quer sejam os seus próprios, quer os de outras pessoas. (...) Não temos que ir muito longe para os casos em que um pai temido seja representado por um animal de rapina, ou um cão ou cavalo selvagem — uma forma de representação que lembra o totemismo" (12).

A água-pai que aparece no sonho de Penélope é caracterizada por um adjetivo: "megas" (= grande). "Megas actós". O que poderia associar Penélope a isso? Ainda uma vez, nosso caminho só poderia ser o da "associação cultural": a água é o representante de Zeus, o pai de todos os deuses. Dicionários de símbolos de diversas tendências, reportando-se à mitologia grega, ressaltam seu caráter de inequívoca virilidade, e seu atributo específico de simbolizar o pai. Observa-se também que a iconografia grega representa a água aos pés de Zeus, segurando o rão entre suas garras. Voltemos um pouco a Artemidoro de Daldis. Para ele também, o caráter masculino da água é inequívoco: "Se uma mulher sonha que pariu uma água, ela dará à luz um filho homem".

Mas, e quanto aos gansos? Artemidoro analisa igualmente um sonho em que uma mulher grávida dá à luz "um ganso": "Se a criança é uma menina, ela viverá, sem dúvida, mas levará uma vida de cortesã, por causa da beleza dos gansos." Não estariam aí as raízes remotas da conotação de "meretriz" para gansa? E assim como a água é representante de Zeus, o pai dos deuses, o ganso é consagrado a Ísis, divindade feminina por excelência. Por outro lado, a iconografia grega sempre representou os gansos afeitos ao mundo das mulheres e das crianças, no espaço doméstico. A serem levadas em conta todas essas conotações, não é de se estranhar a identificação projetiva de Penélope com suas "gansas".

Pois bem, se o trucidamento dos gansos pela água seria a figuração, na mente infantil de Penélope, da relação sexual de seus pais, da cena primordial, por que 20? "Vinte", em grego "eikosi", é usado para figurar uma quantidade indefinida. Mas Freud fornece uma outra possibilidade de interpretação: "A repetição temporal, de um ato, regularmente indicada nos sonhos, pela multiplicação numérica de um objeto" (13). Assim, o trucidamento dos 20 gansos pela água simbolizaria a cópula dos pais, repetidamente presenciada pela criança. E, aproveitando essa deixa, as mulheres aquéias de ricas tranças, espectadoras também da cena de trucidamento, não seriam, elas também, uma figuração de Penélope? Assim como os gansos eram 20, a espectadora da cena era "vinte": um plural. Diz Freud que a personagem do sonho que representa o sonhante é aquela que experimenta o mesmo afeto que o sonhante. E aqui, chora Penélope, e as mulheres aquéias se compadecem. Não haveria algo de feminino ferido, em questão? E há um outro detalhe que aproximaria Penélope dessas mulheres: as ricas tranças, que seriam uma alusão ao trançar fios dessa rainha fiandeira; e uma espécie de padroeira do pudor. En já me tinha referido ao episódio da escolha, a que se vira obrigada Penélope, entre o pai e o marido. Tal escolha, em geral implícita, que toda mulher tem que fazer ao deixar a casa paterna para acompanhar o seu homem, aqui recebeu uma dramatização, vinda pela pressão do pai. O que sobrou desse episódio, na Antiguidade Clássica, foi o Templo do Pudor — e o pudor, como todos sabemos, é um sentimento sexual. Pois bem: mesmo que, como Icário, a gente também interprete o gesto de enrubescer e esconder o rosto com o véu (de novo, e sempre, essa mulher às voltas com um véu, um tecido, uma trama: e sempre, o pudor. Só que, nesse momento, o "escondido" encontra-se deslocado: é o rosto que ela cobre) como significando que a escolha recairia sobre o marido, uma coisa salta aos olhos: o excessivo apego que esse pai tinha à filha? E não teria tudo para ser recíproco? E não estaria aqui, inclusive, a raiz dessa "fidelidade" um tanto extremada (que muitos não hesitariam em tachar de patológica) dessa rainha que se obstina a esperar por um marido que, desaparecido há 20 anos, todos reputam perdido? Parece que Penélope, apesar de tudo, conseguira, com relativo êxito, deslocar a afeição paterna para outros objetos masculinos, ou melhor, para seu grande "objeto" Ulisses. No entanto, sua história posterior de vida revela um quadro mais complexo que o de uma simples "resolução" corriqueira do conflito edípico. Em todo caso,

1. Este texto constitui um resumo de um trabalho apresentado no seminário "Formações do Inconsciente" do Curso de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, em dezembro de 1988.

2. Tradução de Jaime Bruno, São Paulo, Cultrix.

3. Freud, "Interpretação dos Sonhos", edição Standard Brasileira, Rio de Janeiro, ed. Imago, 1972, p. 256, vol. 4, nota.

4. Cf. Gilbert Lescault — "Figurées, Défigurées", Union Générale d'Éditions, Paris, 1977 (agradeço este livro a Sonia Rezende).

5. Freud — "A Feminilidade", 1930, vol. 22, pág. 162, op. cit. (a referência a essa passagem de Freud foi sugerida pela leitura de Gilbert Lescault — "Figurées, Défigurées", op. cit.).

6. Artemidoro — "La Clef des Songes" (séc. 2 d.C.), trad. de A. Festugière, Vrin, Paris, 1975.

7. Em grego, a própria palavra pássaro, "ornis", significa presságio, vaticínio: talvez porque seu vôo predisponha para servir de símbolo das relações entre o céu e a terra.

8. E. R. Dodds — "Les Grecs et l'Irrationnel", Paris, Flammarion, trad. Michael Gibson, 1965 (agradeço a Luiz Dantas o indicação deste ensaio).

9. "Interpretação dos Sonhos", op. cit., vol. 5, pág. 622.

10. Cf. Horácio de Almeida — "Dicionário Erótico da Língua Portuguesa", Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica ed., 1980 (agradeço a Maria Eugênia Boaventura o empréstimo dessa obra).

11. Temos aqui um exemplo do duplo significado dos símbolos genitais, que podem ser empregados tanto num sentido masculino quanto feminino, como observa Wilhelm Stekel ("Die Sprache des Traumes"), citada por Freud no seu estudo sobre o simbolismo onírico (opud. "Interpretação dos Sonhos", vol. 4, pág. 382).

12. "Interpretação dos Sonhos", pág. 437/438.

13. "Interpretação dos Sonhos", pág. 398.

14. "Interpretação dos Sonhos", pág. 524.

15. "Interpretação dos Sonhos", pág. 618.

16. "Interpretação dos Sonhos", pág. 233.

não é meu objetivo aqui analisar a "paciente" Penélope. Minha proposta inicial era de, ao estudar este sonho literário, perguntar-me o que pode ele revelar-nos do mundo onírico.

E se, ao analisar este sonho (no limite da quase impossibilidade pela ausência de associações da própria personagem), elementos para o esboço de uma suposta análise, fragmentos de uma eventual "construção" analítica venham a ser sugeridos (no contexto de um exercício interpretativo, que tem muito de lúdico), isso só vem a provar que o sonho é mesmo a "vida real para o Inconsciente..."; e que um sonho nunca pode ser analisado (mesmo que fragmentadamente, mesmo que a nível de supostas associações e inferências), sem que, inevitavelmente, se exponham elementos da psique daquele que sonha. E sem que, ao se fazer isso, toda a história de vida (ou toda biografia lendária...) do sonhante se veja concernida.

O SONHO, PROBLEMÁTICO PARA PENÉLOPE, FOI SUBSTITUÍDO POR UMA "VISÃO" PREMONITÓRIA

Voltemos à análise do sonho. Resta um último item a ser estudado: a intervenção da água, que tenta negar a dimensão aflitiva e censurável do sonho, da maneira mais radical possível — negando o sonho: "Isso não é um sonho, mas uma bem-aventurada visão do que se vai consumir." Ela nega o sonho (com sua ineludível característica de cena infantil de desejo despistado), substituindo-o por uma outra entidade psíquica aceitável, encontrada no seu meio cultural: um augúrio. O sonho, problemático para Penélope, foi substituído por uma visão premonitória. É o caso em que, como diz Freud, foi economizado o trabalho de se estruturar uma fachada para o sonho, pois já existia disponível, pronta para ser utilizada, no arsenal cultural e imagético do sonhante, aquilo que Freud chama de "Phantasiebildung": uma "formação imaginativa" ou uma "formação de fantasia". Pois bem, no caso de Penélope, o conteúdo manifesto do sonho foi buscado nessa "Phantasiebildung", que era o motivo da água trucidando os gansos — um arquétipo cultural premonitório dos tempos homéricos, solidamente enraizado no solo cultural que alimenta a "Odisséia".

E na sequência da utilização dessa "fachada" já pronta (que, por si, já é interpretativa), vem, como se não bastasse, a explicitação verbal da interpretação: a água se decodifica como Ulisses, e, aos gansos, como os pretendentes. Tudo isso, obra da elaboração secundária do sonho que, por sua vez, assim como as condensações e os deslocamentos, é fruto da censura. Assim, esse é um dos casos a que se referia Freud, de "sonhos que, se poderia dizer, já foram interpretados uma vez, antes de serem submetidos à interpretação desperta" (14). Vemos que tal "elaboração secundária", além de emprestar caráter lógico e uma "impecável racionalidade" aos sonhos, disfarça o substrato sexual contra o qual reagiu a censura. E o sonho, que começara com um registro de excitação (o "alto voo" da água), acaba em ansiedade. Pois a angústia é a face sombria do desejo, ou melhor, a angústia é a outra face do desejo, o desejo reprimido. Mas há uma explicação mais incisiva que Freud dá para a angústia: "O desejo pertence a um sistema, o Inconsciente, ao mesmo tempo em que é repudiado e suprimido pelo outro sistema, o Pré-consciente" (15). Mas a elaboração secundária (com todos os recursos da imagética cultural) é traída pela liberação de afeto: Penélope "inexplicavelmente" chora — não dá conta, como vimos, de driblar a censura.

E o que é interessantíssimo é que esse processo interpretativo driblador da censura continua, ou melhor, é reforçado após o despertar: o forasteiro corrobora a interpretação da água:

"Senhora, não devemos afastar o sentido desse sonho, para dar-lhe interpretação diversa, uma vez que o próprio Odisseu revelou como vai agir: está claro o fim de todos os pretendentes;

Banco de Dadas



"França, 1974". foto do tcheco notorizado francês Josef Koudelka

nenhum deles escapará ao destino de morte".

Evidencia-se que para Ulisses o sonho é, à maneira dos Antigos, a previsão de um futuro... desejado. Ou melhor, a previsão de um futuro em que ele inscreve seu próprio desejo. O que faz a água e, depois, o próprio Ulisses, a quem é relatado o sonho, é uma interpretação do conteúdo manifesto; a um analista, caberia desvendar o latente. É curioso pensar que Ulisses se vê, aqui, numa situação encontrada na clínica, tendo que interpretar um sonho que lhe é relatado, e em que entra como um dos personagens, senão como personagem principal. Só que, como Ulisses não é psicanalista, não lhe passa pela cabeça que o caso, além de ser com ele, remonta às figuras da infância, remonta ao pai. O que faz Ulisses é assumir acriticamente o papel que a sonhadora lhe atribuiu.

Num certo sentido, um dos objetivos deste estudo foi contestar a interpretação da água do sonho de Penélope, interpretação tanto mais sedutora quanto, depois, referendada pela personagem que, no sonho, teria sido simbolizada pela água, isto é, Ulisses em carne e osso, disfarçado — eu ia dizendo: deslocado — em forasteiro. Penélope conta a Ulisses (que ela não sabe que é Ulisses) um sonho que ela acha que é com Ulisses (e com o que Ulisses concorda), mas que na realidade é com outro. E nesse jogo vertiginoso de deslocamentos, condensações e transferência, se, como quer Ricoeur, "a interpretação é a resposta da lucidez à astúcia" (à astúcia do desejo, de que o sonho é o avatar), faltou lucidez ao astuto Ulisses para interpretar o sonho de sua mulher (o que, de resto, nunca seria mesmo possível).

No entanto, não há que se corrigir uma interpretação por outra: antes seria o caso de sobrepor-las. Os sonhos, como todas as estruturas psicológicas, via de regra têm mais de um significado: "podem abranger várias realizações de desejos, uma ao lado da outra, como também uma sucessão de significados ou de realizações de desejos podem ficar superpostos uns aos outros, sendo o último da base a realização de um desejo que data da primeira infância" (16).

O sonho é uma tela de inúmeros fios, é também uma trama. Não é gratuitamente que Freud, a propósito dos sonhos, cita o Fausto:

"Invisíveis os fios são urdidos

E uma infinita combinação se desenvolve"

(Goethe: "Fausto", parte I, cena 4)

E nesse sonho de Penélope, mais do que nunca vemos a tecelã em ação: o sonho é o paradigma de uma tessitura de muitos fios, um tecido (de enganos?) que, contrariamente ao longo manto da rainha fiandeira, é tecido durante a noite, e se desfaz à luz do dia. □

AS PORTAS DO SONHO

"O respeito concedido aos sonhos na Antiguidade, contudo, baseia-se num discernimento psicológico correto e é a homenagem prestada às forças incontrolladas e indestrutíveis existentes no espírito humano, ao poder demoníaco que produz o desejo onírico e que encontramos em ação no nosso inconsciente."

(Freud: Interpretação dos Sonhos)

Na versão esquiliana da lenda de Prometeu, o titã doa aos homens não apenas o fogo roubado aos deuses (e, com o fogo, "tesouro sem preço", a civilização e a técnica), mas também as formas da arte divinatória, e os sonhos: "Le premier je distingui les songes que la veille doit réaliser et je leur éclairai les sons chargés d'obscurs présages..." (Pronéthée Enchainé, v. 472).¹ É extraordinário que esses dois dons -- absolutamente fundamentais para o ser humano -- tenham uma proveniência comum: são dádivas de deus civilizador. Mas há uma segunda ilação a ser tirada desse fato: desde sempre, a ligação entre o sonho e a previsão do futuro, entre o sonho e as artes divinatórias. Pois há os sonhos "que a vigília deve realizar" e os sonhos que não se realizam. Essa idéia -- que persegue os homens desde sempre -- adquire concretudo e imensa força plástica na alegoria das portas do sonho.

Extremamente cara à Antiguidade Clássica, tal imagem tem seu ponto germinal na Odisséia, no Canto XIX, na boca de Penélope, ao fim do relato que ela faz de um sonho seu a Ulisses, disfarçado em forasteiro, retornando após 20 anos de guerra e aventuras, e ainda incógnito. O que é que Penélope pensa dos sonhos?

"Forasteiro", diz ela, "os sonhos são ~~de~~ ^{de} veras embaraçosos, de sentido ambíguo, e ~~em~~ ^{nem} todos se cumprem no mundo. Os leves sonhos têm duas portas, uma feita de chifre e outra de marfim; dos sonhos, uns passam pela de marfim serrado; esses enganam, trazendo promessas que não se cumprem; outros saem pela porta de chifre

1) Ésquilo: Tragédies (trad. Paul Mazon), Paris, Les Belles Lettres, 1947.

polido, e, quando alguém os tem, convertem-se em realidade. Receio, porém, que não tenha saído por esta o meu sonho temeroso."

(Odisséia, XIX, 560-569)

Uma primeira e inarredável idéia que surge é a de que os sonhos vêm de outro lugar, vêm de alhures -- de uma outra realidade, separada do mundo quotidiano (diurno) por portas. O sonho: passa através dessas portas, faz a mediação entre dois mundos. É inevitável não se lembrar da fantasista mas engenhosa etimologia (uma delas, aliás) que Artemidoro de Daldis (o Autor da Oneirocrítica, do séc. II d.C., o monumental Tratado de Interpretação dos Sonhos) dá da palavra sonho, em grego oneiros: aí estaria embutido o nome de Iro, o mendigo de Ítaca que, na Odisséia, levava e trazia as mensagens a ele confiadas.²

Tais mensagens -- cujo estatuto importaria ainda precisar -- passam através de portas -- de marfim e de chifre, diz Penélope. A impressão inicial, mais do que impressão, uma intuição, de que essas "portas do sonho" escondem algo por detrás dessa metáfora altamente poética, me levou a perseguir um pouco essas imagens. Que os sonhos enganosos passem por uma porta, e aqueles que se realizam passem por outra, tudo bem. Mas por que porta de marfim e porta de chifre, respectivamente?

Essas imagens, no entanto, parecem ter impressionado os Antigos. Na esteira da Odisséia, ela comparece em Platão, no diálogo Charmides, ou da Sabedoria:

"-- Escuta então este meu sonho", diz Sócrates, "tenha ele tomado seu voo pela porta de chifre, ou pela porta de marfim";³

e em Horácio, numa ode do Livro III:

"Suis-je éveillé, pleurant un acte honteux? ou bien, sans reproche, suis-je le jouet d'une image dont le vol trompeur, par la porte d'ivoire m'amène un songe?"⁴

Mas é sobretudo em outro poema épico, a saber, na Eneida que, calcada na Odisséia, a alegoria das portas do sonho é utilizada por Virgílio, ao fim do famoso Canto VI:

"Ha duas portas do sonho: uma é de chifre, diz-se, por onde as sombras reais facilmente saem; a outra, refulgente, é de marfim

2) Artemidoro: La Clef des Songes (trad. J. Festugière), Paris, Vrin, 1975.

3) Platão: Charmides, 173, a, in Oeuvres Complètes, T. II, Paris, Bibl. Charpentier, 1869, p. 290).

4) Horácio: Odes et Épodes, Tome I (trad. Villeneuve), Paris, Les Belles Lettres, 1946. (Livro III, ode 27, v. 41).

brilhante; mas por esta porta os manes enviam ao mundo celeste os fantasmas ilusórios".

(VI, 893)

O recurso ao original será indispensável:

"Sunt geminae Sonni portae, quarum altera fertur cornea, qua veris facilis datur exitur umbris, altera candenti perfecta nitens elephanto, sed falsa ad caelum mittunt insomnia manes."

O interessante é que, em latim, onde o termo "de chifre" é cornea e "de marfim" é elephanto, uma associação se configura: essas imagens poderiam referir-se, dizem os comentadores antigos (os Escoliastes, Eustathius) a duas das "portas de comunicação" do corpo humano, a saber: a porta cornea, de chifre, diria respeito aos olhos (cornea ocular) e a porta de marfim diz respeito às presas, e portanto a dentes, e consequentemente, a boca. Victor Bérard, na sua alentada Introduction à l'Odyssée assim situa o problema:

"D'un commentaire antique, copié ou résumé par Eustathe et les Scholies, il faut détacher quelques phrases qui nous feront mieux comprendre la traduction de ces vers par Virgile: "Pourquoi les songes de corne sont-ils véridiques et les songes d'ivoire, trompeurs? C'est que la corne étant le symbole de l'oeil et l'ivoire, celui de la dent, les choses ~~vraies~~ sont toujours plus certaines que les choses dites, $\kappa\alpha\tau\omicron\zeta\epsilon\lambda\epsilon\gamma\mu\epsilon\nu\alpha\ \delta\epsilon\ \tau\omicron\upsilon\gamma\chi\alpha\iota\ \tau\omicron\upsilon\gamma\chi\alpha\iota\ \tau\omicron\upsilon\gamma\chi\alpha\iota\ \tau\omicron\upsilon\gamma\chi\alpha\iota\ \tau\omicron\upsilon\gamma\chi\alpha\iota$ $\tau\omicron\upsilon\gamma\chi\alpha\iota\ \tau\omicron\upsilon\gamma\chi\alpha\iota\ \tau\omicron\upsilon\gamma\chi\alpha\iota\ \tau\omicron\upsilon\gamma\chi\alpha\iota\ \tau\omicron\upsilon\gamma\chi\alpha\iota$." Autre raison: "Le Poète a connu deux sortes de songes, ceux qui viennent de Zeus, du ciel, et ceux qui viennent d'en bas, des Enfers; or les cornes se dressent vers le ciel, et les défenses de l'éléphant pendent vers la terra". 5

Mas, e no grego? Muito se esclarece, quando se consulta o original. Pois se perdem, na tradução, dois trocadilhos do texto grego: de um lado, entre as palavras que significam chifre ($\kappa\epsilon\rho\alpha\varsigma$: keras) e realizar-se ($\kappa\rho\alpha\iota\upsilon\sigma\tau\omicron\upsilon\iota\nu$: krainein); e de outro lado, entre marfim ($\epsilon\lambda\epsilon\phi\alpha\upsilon\tau\omicron\nu$: elephantinon) e enganar ($\epsilon\lambda\epsilon\phi\alpha\iota\rho\omicron\mu\alpha\iota$: elephairomai). E a aparentemente aleatoriedade dessas duas metáforas acha-se "resolvida" por um trocadilho, com todas as suas características de condensação, economia de dispêndio psíquico, humor, etc., etc.

E o curioso é que os comentadores helenistas eruditos, quando tratam desses versos, sempre apõem uma nota, em que invariavelmente se aponta para a "puerilidade desses jogos de palavras, que os gregos tanto admiravam..." Mas os gregos, e, na esteira dos gregos, Freud (O Chiste e suas Relações com o Inconsciente: essa obra capital da Psicanálise, da Estética e da Literatura) estão aí para provar que jogo de palavras é um ponto fulcral, em que a Linguagem e o Inconsciente se tra-

5) Comentário de Eustathius (1877, 3437), apud Victor Bérard: Introduction à l'Odyssée, Tome II, Paris, Belles Lettres, 1933, p. 139.

vejam.⁶

O que resta a ressaltar, e que acho extremamente significativo, é que, no mesmo texto em que relata seu sonho, Penélope, na sequência, aciona um trocadilho, um Witz -- como se quisesse mostrar-nos a relação que existe entre essas duas "formações do Inconsciente".

O que se deduzir desse trocadilho? A porta da realização representada por "chifre", e a do engano, pelo "marfim". Ora, chifre e marfim não foram convocados pelo seu significado; keras e elephantinon estão aí pelo significante, remetendo, respectivamente a krainein (realizar-se) e elephairomai (enganar). Assim, marfim e elefante aparecem nesse texto do mesmo modo que o sátiro no sonho de Alexandre: Alexandre, relata Artemidoro de Daldis em sua Oneirocritica, sonhou, quando se preparava para fazer um cerco à cidade de Tiro, que via em seu escudo um sátiro dançando. Aristandros, o intérprete, dividiu a palavra Satyros em sa Tyros (= Tiro é tua) e, assim, fez com que o rei combatesse com tal garra que conquistou efetivamente a cidade. Vemos aqui em ação um processo extremamente utilizado nas formações do inconsciente, presente nos sonhos e nos trocadilhos (no Witz), e que leva a encerrar a palavra na sua materialidade, na sua concretude. Assim como o sonho não remetia ao significado de sátiro, não se referia ao leque de significações que ele poderia desencadear (daimon da natureza; integrantes do cortejo de Dionisos; mistura de homens e bodes, eternamente perseguindo Ménades e Ninfas, etc, etc), mas ao termo tomado na sua materialidade, assim também krainein e elephairomai não remetem a seus respectivos significados. Como figurar a porta da realização, a porta do realizar-se, porta do krainein? Através do significante keras, tomado ao pé da letra, tomada na sua materialidade, na sua figurabilidade de chifre. "A mais surpreendente representação da Porta de Chifre é Mesopotâmica: trata-se de um cilindro-sinete da época de Sargon (2.500 AC). O sol aí aparece entre duas colunas que se misturam com as montanhas. Há uma cabeça humana dominada por chifres recurvos, e desta cabeça partem raios terminando em estrelas; é o sol poente." -- diz G. Róheim, para provar seu argumento de que há uma ligação entre as Portas do Sonho e as Portas do Sol.⁷

6) Victor Bérard, a respeito do "calembour" das portas do sonho: "Comment en 562-569 attribuer au Poète la paternité des ridicules calembours sur les deux Portes des Songes, dont l'une est de corne pour nous corner aux oreilles le bonheur et dont l'autre est d'ivoire pour se ner notre vie d'une ivraie de mensonges? J'essaie de rendre par des équivalents les plaisanteries que le texte actuel met dans la bouche de Pénélope [...]. E depois de dizer que toda a antiguidade clássica os conheceu e admirou, diz o helenista que "Os críticos do séc. XIX os condenavam: "Magno poeta indignum est in verborum inani similitudine ludere", dizia van Leeuwen em 1890." (Introduction à L'Odyssée, T. III, Paris, Belles Lettres, 1933, p. 137).

7) Géza Róheim: Les Portes du Rêve, (tr. M. Manin et Florence Verne), Paris, Payot, 1973, p. 295.

Percebe-se aqui que o processo de recurso ao significante radica na necessidade de figurabilidade. Como dar conta de representar idéias abstratas, como por exemplo a plausibilidade, ou melhor, a possibilidade de realização dos sonhos, a não ser recorrendo à palavra ~~inexistente~~ "realizar-se" tomada na sua materialidade, no jogo a que kéras, chifre, se presta, na sua inter-assonância com krainein? Da mesma maneira, como figurar "o que engana", sem apelar para o significante de "elephairomai" inter-evocado por elephantinon (de marfim)? A palavra é sema e soma, é signo e corpo: é isso que nos ensinam os trocadilhos. A importância do significante nunca poderá ser suficientemente apregoada, nas formações do inconsciente. Essa ^{vinda de} abordagem será fundamental, por exemplo, na abordagem das relações da Palavra com o Mito. Sabemos o quanto o mito é importante ^{também} de uma perspectiva psicanalítica, e de seu estatuto, semelhante ao sonho: o mito é uma espécie de equivalente coletivo do sonho. (Vico). Ou: o sonho é o mito individual de cada um.

Um dos pressupostos da consciência elaboradora de mitos é exatamente a idéia de que nome e essência se correspondem, numa relação intimamente necessária, diz Cassirer, endossando Max Müller, que empregava a análise filológica como ponto de partida da sua teoria de uma articulação entre a linguagem e o mito. Diz Cassirer, em seu Linguagem, Mito e Religião: "O mito não é para ele (Max Müller) nem a transformação da história numa lenda fabulosa, nem uma fábula aceite como história; tão pouco ~~ela~~ surge diretamente da contemplação das grandes configurações e poderes da natureza. Melhor dizendo, tudo aquilo a que chamamos mito é, segundo o seu parecer, algo condicionado e proporcionado pela atividade da linguagem; é, de fato, o resultado de uma originária deficiência linguística, duma debilidade inerente à linguagem. Toda a denotação linguística é essencialmente ambígua... e nesta ambiguidade, nesta "paronímia" das palavras, está a fonte de todos os mitos." ⁸ E o exemplo que Max Müller cita para provar isso é a lenda de Deucalião e Pirra, os quais, depois de terem sido salvos por Zeus do grande dilúvio que exterminou toda a humanidade, se convertem nos progenitores de uma nova raça, mediante o recurso de lançarem pedras sobre os ombros, convertendo-as em seres humanos. Esta origem do homem a partir da pedra é algo completamente absurdo, e parece resistir a qualquer interpretação. Mas, prossegue Max Müller, tudo se esclarece ao constataremos que, em grego, "pe-

8) Ernest Cassirer: Linguagem, Mito e Religião, (trad. Rui Reininho), Porto, Edições Rés, 1976, pag. 9.

dras" e "homens" se designam pelas mesmas palavras, ou "por vozes de sons semelhantes": laós (λαός = povo, multidão humana) e lâas (λάας = pedra) são interevocadas pela sua assonância. Assim, o mito é explicado pela palavra, tomada em seu significante. "Mitologia, no mais elevado sentido da palavra, significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isso é um fato efetivo, em todas as esferas possíveis da atividade mental." ⁹

Voltemos, no entanto, às nossas Portas do Sonho, em que a assonância keras/krainein comandou a utilização de chifre para a figuração do "realizar-se"; e a assonância elephantinon / elephairomai regeu a representação do marfim para "enganar". Estamos longe dos "ridicules calembours" e da "puerilidade desses jogos de palavras, que os gregos tanto admiravam"....

A primeira das idéias suscitadas pela imagem de portas, através das quais devem passar os sonhos, sejam eles enganosos ou verdadeiros, é a idéia de que os sonhos vêm de uma outra realidade, de um outro espaço, separado do mundo quotidiano (ou da vigília) por algum obstáculo, ou melhor, por alguma divisória. Pois bem, esse mundo tem a ver com o universo das sombras, o mundo dos mortos, o mundo subterrâneo. É sobretudo na Eneida que encontraremos figurada essa vinculação: no Canto VI, que é o da descida de Enéias ao Hades, encontraremos as "Portas do Sonho", e os sonhos. Também na Odisséia, na "Segunda descida aos infernos", do Canto XXIV, encontraremos uma referência ao País dos Sonhos e à Porta do Sonho. (A isso voltarei mais adiante).

O Canto VI é absolutamente central na Eneida-- e não só por sua localização, a saber, na metade da epopéia. Enéias, após a comemoração de um ano das funerais de Anquises, decide-se a ir encontrar o pai no reino dos Mortos, onde sofre uma verdadeira iniciação, e onde lhe são revelados os segredos do mundo a vir. "Les pouvoirs primitifs de médiation entre le sacré et le profane se lient ici à une expérience mystique, centre et sommet de l'épopée, coeur d'une ascèse dont le voyage vers la terre promise projette les étapes sur un espace symbolique."-- diz Daniel Madelénat.¹⁰ Inicialmente, Enéias, guiado pela Sibila, põe-se à procura do ramo de ouro, do viscum, que deverá ter em mãos para empreender a travessia. Há necessidade de uma preparação cuidadosa: a coisa é séria. Depois de proceder aos sacrifícios redomendados, um tremor de terra os adverte, a ele e à Sibila, que o abismo diante começa a se abrir, a ca-

9) Max Müller: "Über die Philosophie der Mythologie", in Introdução à ciência da religião comparada, 2ª ed., Strasbourg, 1876. Apud Ernest Cassirer: Linguagem, Mito e Religião, Porto, Rés, 1976, p. 11.

10) Daniel Madelénat: L'Epopée, Paris, PUF, 1986.

verna como que começa a mugir, a terra se fende. "É o momento, Enéias, de ter coragem e um coração firme", diz a Sibila". "Tu, adiante, a espada fora da bainha". Momento de penetrar nas entranhas da terra, de realizar o gesto fálico por excelência, que o original latino transmitirá de uma maneira inequívoca:

"tuque invade viam vaginaque eripe ferrum" (Eneida, VI, 260)

Nunca uma metáfora fálica foi tão evidente -- talvez porque aos-nos-os ouvidos de falantes de português o termo em latim para bainha provoca as mais concretas associações.

Estamos nos inícios do Descensus Averno, da descida aos infernos -- em que vários comentadores viram uma viagem iniciática, rumo ao mundo subterrâneo. E nesse momento a voz épica também sente a possibilidade de fraquejar em sua narração, e, confessando que é apenas o transmissor desses mistérios, o poeta demanda ajuda divina:

"Deuses, que tendes o império das almas, Sombras silenciosas, Caos e Flegeton^{te} mudas regiões que vos estendeis pela noite, que me seja permitido dizer o que ouvi, e, com vosso assentimento, desvelar as coisas enterradas nas profundezas tenebrosas da terra!" (v. 264-267) Assim, no meio da epopéia, irrompe a voz narrativa, num premente apelo aos deuses. E depois, da invocação, retoma-se a narrativa, em terceira pessoa:

"Eles iam, obscuros, através da noite solitária, através da sombra e através das moradas vazias ~~extensas~~ de Plutão e seu reino de simulacros..." (v. 268/9)

A beleza dos versos originais mereceria ser preservada:

"Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
perque domos Ditis vacuas et inania regna"

E logo em seguida, segue-se a descrição da morada subterrânea e de seus habitantes:

"No próprio vestíbulo, à entrada das gargantas do Orco, o Luto e os Remorsos vingadores puseram seus leitos; lá habitam as pálidas Doenças, e a triste Velhice, e o Temor, e a Fome, má conselheira, e a espantosa Pobreza, formas terríveis de se ver, e a Morte, e o Sofrimento; depois, o Sono, irmão da Morte, e as Alegrias perversas do espírito, e, no vestíbulo fronteiro, a Guerra mortífera, e os férreos tálamos das Eumênides, e a Discórdia insensata, com sua cabeleira de víboras atadas com fitas sangrentas.

No meio do vestíbulo, um olmeiro opaco, enorme, estende seus ramos e seus galhos seculares, morada, diz-se, que frequentam comumente

os Sonhos vãos, fixados sob todas as suas folhas. Além disso, mil fantasmas monstruosos de animais selvagens e variados aí se encontram: os Centauros, que têm seus estábulos nas portas, e as Cilas bifformes, e Briareu hecatonquiro, e o monstro de Lerna, assobiando horrivelmente, e a Quimera armada de chamas, e as Górgonas, e as Harpias, e a forma da Sombra de tríplice corpo". (v.273-289) 12

Há muito a se analisar aqui, concernentes ao problema que nos ocupa. Entre as "coisas sepultadas nas profundezas da terra", estão os fantasmas horríveis, monstros, figuras alegóricas de todas as dores da natureza humana: o Luto, os Remorsos, Doenças, Velhices, Medo, Fome, Pobreza, Morte, Sofrimento ... e o Sono, irmão da morte ("consanguineus Leti Sopor").

Efetivamente, é essa a geneologia que do sono dá Hesíodo, na Teogonia:

"Noite pariu hediondo Lote, sorte negra
e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos.
A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor.
Com nenhum conúbio divina pariu-os Noite trevosa.

...

Pariu ainda Nêmesis ruína dos perecíveis mortais
a Noite funérea. Depois pariu Engano e Amor
e Velhice funesta e pariu Êris de ânimo cruel." 13

É preciso registrar isto: o Sono e os Sonhos, irmãos da Morte, filhos da Noite. Mas voltemos ao texto da Eneida, à descrição da árvore plantada no meio do vestibulo, à entrada das gargantas do Orco, essa estranhíssima "árvore de sonhos", ou melhor, árvore que abriga, fixados às suas folhas", os sonhos vãos:

"In medio ramos annosaque bracchia pandit
ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia volgo
vana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent." (v. 282-284)

Mas, "além disso, mil fantasmas monstruosos de animais selvagens e variados aí se encontram". Ao lado dos sonhos vãos, estão os monstros concebidos pela mente humana: Centauros, Cila, Hidra de Lerna, Quimera, Gorgonas, Harpias. Dito de outro modo: na grande árvore à entrada do Hades, estão os sonhos, e os seres engendrados pelos sonhos. Examinemos mais de perto esses seres: Centauros (seres compósitos, tronco de homem e ^{corpo} ~~patas~~ de cavalo), Briareu (monstro de 100 braços), Quimera (monstro com cabeça de

12) A tradução da Eneida que venho compulsando, para as citações mais longas, é a de Tassilo Orpheu Spalding, da Editora Cultrix, S. Paulo, 1990 (evidentemente, cotejada com a edição bilingue da Belles Lettres).

13) Hesíodo: Teogonia (trad. Jaa Torrano, São Paulo, Roswitha Kempf Editores, 1986).

leão, corpo de cabra e cauda de dragão), Hidra de Lerna (serpente com 7 cabeças), Harpias (monstros com cara de mulher, corpo de abutre), Cila (corpo de mulher, contendo, na parte inferior, seis cabeças de cães devoradores), Gorgona (mulher com cabeça de serpentes, e presas de javali). A grande constante é o caráter híbrido, compósito, "ilógico", irreal ... surrealista, eu me veria impelida a dizer, desses seres. O início da Arte Poética de Horácio, como observou Géza Róheim, não diz outra coisa:

"Suponham que um pintor tenha a idéia de ajustar a uma cabeça de homem um pescoço de javali e recobrir em seguida com plumas multicolores o resto do corpo, composto de elementos heterogêneos; assim, um belo busto de mulher se terminaria em uma feia cauda de peixe. Diante deste espetáculo, poderíeis, meus amigos, conter o riso? Creiam-me, caros Pisões, um tal quadro daria exatamente a imagem de um livro no qual seriam representados, semelhantes aos sonhos de doente, figuras sem realidade, em que os pés não estão de acordo com a cabeça e não haveria unidade. Mas, diríeis, pintores e poetas têm o direito de tudo ousar".¹⁴

Uma dupla associação se impõe, com esse texto de Horácio, e é inevitável: de um lado, com as figuras compósitas da árvore dos sonhos; de outro, com o Surrealismo: cabeça de homem + pescoço de cavalo; busto de mulher + cauda de peixe. Mas ... "pintores e poetas têm o direito de tudo ousar". Ou parodiaria: pintores, poetas e sonhadores têm o direito de tudo ousar. Não estão submetidos às rígidas leis da lógica, da congruência, do princípio de identidade: estamos no domínio do inconsciente.

Mas será necessário prosseguir, acompanhando Enéias (guiado, por sua vez, pela Sibila), na sua viagem pelo Hades, pela regiões inferas. Depois da descrição da árvore em que estão pendurados os sonhos, e em que habitam os seres engendrados pelos sonhos, o Poeta nos mostra o imenso susto da personagem:

"Tremendo com súbito espanto, Enéias desembainha sua espada e apresenta a ponta acerada aos monstros que avançam; e se a sua douda companheira não o advertisse de que se tratava de tênues almas sem corpo, que volitavam sob um envoltório sem consistência, ter-se-ia precipitado sobre elas e em vão feriria as sombras com o ferro." (v. 290-4)

14) Horácio: Arte Poética, in Oeuvres Complètes (Satires, Épitres, Art Poétique). Tr. Fr. Richard, Paris, Garnier, 1950.

O passo seguinte é a travessia do Aqueronte. Ao encontrar Caronte, o barqueiro inicialmente obsta a passagem a Enéias: "Este é o lugar das Sombras, do Sono e da Noite Soporífera; não é permitido transportar na barca estígia corpos vivos" (v. 390: "Umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae"). Com efeito, volta aqui a idéia das frágeis fronteiras que existem entre o sono e a morte (já encontrada na Teogonia, e mesmo no nosso texto, na antecâmara dos infernos: o "sono irmão da morte". O que subjaz a isso é a idéia de que a alma deixava o corpo (temporariamente) durante o sono, como na morte. Diz Géza Róheim que a Antiguidade sempre considerou o sonho como uma viagem ao outro mundo, e o despertar como uma volta à vida. E cita Knight,¹⁵ autor para quem o Descensus Averno, a descida aos Infernos, é o momento em que o próprio Virgílio desce ao mundo dos sonhos, ao mundo do inconsciente, mundo subterâneo. Domínio da Noite, onde não entra o Sol, figuração da razão. Mundo do inconsciente. Enéias deverá ainda passar pelo terrível Cérbero de três goelas, o pescoço erizado de serpentes, a quem a Sibila lança um bolo soporífero: "Enéias apressa-se a transpor a entrada, enquanto o guardião está sepulto no sono, e se afasta rapidamente da margem de onda irremeável". Não deixa de dar o que pensar o fato de este monstro infernal, também ele, dever ser vencido pelo sono... E depois de perambular pelas várias regiões do Hades, encontrando várias personagens conhecidas, Enéias atinge seu objetivo: encontra a sombra de Anquises:

"É a tua imagem, meu pai, é a tua triste imagem, que, oferecendo-se a mim frequentemente, me força a transpor o limiar destes lugares". ("Tua me, genitor, tua tristis imago / saepius occurrens haec limina tendere adegit;" -- vs. 695-6). Anquises irá predizer a Enéias a sorte de sua prole a vir, e o destino da futura Roma. Dizem os comentaristas que se debateram sobre a Eneida, de uma maneira quase que geral (André Bellessort, Daniel Madelénat) que a descida aos infernos é não apenas o episódio central da Eneida -- e central em todos os sentidos, como já referi -- mas o marco fundamental da evolução do herói: "Sa descente aux Enfers", diz A. Bellessort, "a tous les caractères d'une merveilleuse initiation. Désormais il ne sera plus le troyen fugitif, balloté par les vents, les flots, la nostalgie et les passions, le conducteur d'une petite troupe d'émigrés: il sera celui

15) Cf. Géza Róheim, op. cit., p. 300

qui vit dans l'avenir, celui pour qui le présent n'a d'intérêt qu'en tant qu'il prépare les jours futurs, celui qui se dévoue de toute son âme aux générations à naître".¹⁶ Igualmente, a maior parte dos comentadores eruditos da Eneida são unânimes em observar que a Descida de Enéias aos Infernos tem algo de iniciático, seria uma livre transposição poética da iniciação aos Mistérios de Eleusis, cuja atração fora tão forte sobre todos os grandes personagens de Roma e sobre Augusto.

E depois de ter tido a revelação do futuro, pela sombra do pai, depois que Anquises faz a Enéias todas as predições, e "lhe acendeu o ânimo com o amor da fama que há de vir", sem transição, bruscamente, comparecem os versos finais do Canto VI -- aqueles de onde partimos:

"Há duas portas do Sono: uma, diz-se, é de chifre..."

Talvez seja o caso de transcrever os últimos versos do Canto VI, mais precisamente os 14 últimos versos do Descensus Averno:

"Depois que Anquises conduziu seu filho a todos os lugares e lhe acendeu o ânimo com o amor da fama que há de vir, fala-lhe então das guerras que terá de sustentar, faz-lhe conhecer os povos laurentes e a cidade de Latino e como poderá evitar ou suportar cada uma das provas.

Há duas portas do Sono: uma, diz-se, é de chifre, pela qual as Sombras verdadeiras encontram saída fácil; a outra, brilhante, feita de marfim refulgente de brancura, mas pela qual os Manes enviam para o céu os sonhos falsos. Anquises, sempre falando, acompanha seu filho assim como a Sibila e os faz sair pela porta de marfim. O herói corta o caminho para as suas naves e reúne-se aos companheiros. Depois, bordejando a costa, dirige-se para Caiete. A âncora é lançada do alto da proa; as popas estão na praia." (v. 888-901)

E aqui acaba o Canto VI, o Canto da Descida aos Infernos. É estranhíssimo que Anquises faça a Sibila e Enéias saírem pela porta de marfim -- a porta dos sonhos falsos. Teria estado Enéias sonhando, ao longo de todo o Canto VI? Seria essa sua descida ao mundo subterrâneo, o encontro com o pai, o encontro com os monstros e fantasmas, e com os mortos conhecidos, as sombras queridas, apenas um sonho? Seria, então, efetivamente, essa sua descida ao mundo subterrâneo um mergulho no inconsciente -- país dos sonhos e dos fantasmas?

16) André Bellessort: "Introduction", in Virgile: Enéide (trad. A. Bellessort, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. XV.

É extremamente significativo que esse lugar -- o mundo do Hades-- pareça guardar as sementes do que há de vir, o lugar onde se encontra o passado e se gesta o futuro -- revelado a alguns, como numa iniciação.

Na Odisséia, onde Virgílio (bem como na Iliada) foi buscar modelo e inspiração, há duas apresentações do país dos mortos: no Canto XI, em que Ulisses desce ao Hades para aconselhar-se com Tirésias, que lhe prediz sua volta, e onde encontra sua mãe, bem como com uma multidão de mulheres, e alguns heróis; e no Canto XXIV, chamado de "Segunda Nekya", ou Segunda Evocação aos Mortos, onde se narra que as almas dos pretendentes, guiados por Hermes, chegam ao país dos Mortos pelas Portas do Sol.

Talvez seja interessante registrar aqui que a célebre passagem inaugural das Portas do Sonho, na Odisséia, não integra nenhuma das descidas aos infernos, mas comparece: como comentário de Penélope ao sonho que ela tivera (dos gansos trucidados pela águia), e que ela própria interpreta como Ulisses retornado, exterminando os pretendentes (interpretação que é corroborada por aquele a quem ela narra o sonho, o "forasteiro" que é nada mais, nada menos, que Ulisses incógnito, recém-chegado).

O que Virgílio faz, no Canto VI da Eneida, é uma grande condensação, em que retoma elementos do Canto IX da Odisséia, em que Ulisses desce ao Hades, para consultar Tirésias, o adivinho; do Canto XIX onde há a narração do sonho de Penélope, e o desenvolvimento de sua "teoria" das Portas do Sonho; e do Canto XXIV, a "Segunda Nekya", em que há a referência às Portas do Sol e ao País dos Sonhos.

Pois bem, é o caso de nos determos um pouco nessa passagem do Canto XXIV da Odisséia, em que se fazem essas alusões:

"Como trissam os morcegos, esvoaçando no interior duma gruta portentosa, quando algum deles despenca do cacho, que formam na rocha agarrados uns aos outros, assim, dando gritos inarticulados, elas acompanhavam a Hermes Benfazejo, que as guiava pelas úmidas veredas abaixo. Transpuseram as correntezas de Océano e a rocha Lêucade; passaram as portas do Sol e o país dos Sonhos e logo chegaram ao Vergel dos Asfódelos, onde habitam as almas, espectros dos finados."

(Odisséia, Canto XXIV, v.7-13)

Também aqui, nesse "Rochedo Branco" (ou Rocha Lêucade, segundo a tradução seguida), no "País dos Sonhos" e na "Porta do Sol", os comentaristas clássicos são unânimes em vislumbrar ecos da doutrina ór-

fica. E a ligação entre a Porta (ocidental) do Sol e o país dos mortos é evidente. Em Homero, diz Géza Róheim, a porta do Sol, situada a Oeste, nos confins do Oceano, era a entrada do além, pela qual passavam as almas dos finados.¹⁷ Explica-se: o por-do-sol sendo associado ao cair da noite, a noite, ao sono, e o sono, à morte -- "Noite ... pariu Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos", já vimos na Teogonia de Ovídio -- a porta ocidental do Sol pode ser a Porta do País dos Sonhos. Ou, dito de maneira resumida: a Porta do Sol é a Porta dos Sonhos.

Mas nas "descidas aos infernos", tanto da Odisséia quanto da Eneida, uma evidência se impõe: Ulisses e Enéias parece que aí foram buscar (no encontro com Tirésias, com a mãe, com os ex-companheiros, no caso do primeiro; no encontro com o pai Anquises, com a amante abandonada, Bido, com os guerreiros troianos, no caso do segundo) uma revelação sobre si próprios, sobre seu destino e seu futuro -- e sobre o destino daqueles que deles dependiam -- no caso de Enéias, a futura Roma, o povo que engendraria. É digno de nota que em ambas as epopéias, nas descidas aos infernos os heróis encontram as figuras parentais, e as pessoas que significaram nas suas vidas, sejam elas da família, ou companheiros de combate, ou figurantes do seu mundo afetivo. Mas todos que ambos encontram não passam disso: sombras. Tanto Ulisses quanto Enéias, quando querem abraçar, respectivamente a mãe e o pai, nada conseguem mais que estreitar o próprio peito, dada a imaterialidade dos seres com que conversavam. Assim, na Odisséia, conta Ulisses:

"Eu, comovido nas entranhas, quis tomar nos braços a alma de minha falecida mãe. Três vezes me arrojiei a ela, impedido pelo coração a abraçá-la; três vezes se evolou dentre meus braços como uma sombra ou um sonho. Em meu peito a dor se fez mais pungente e, proferindo aladas palavras, lhe disse:

-- Minha mãe, por que não me esperas quando procuro abraçar-te, para, mesmo na mansão de Hades, envolvendo-nos nos braços um do outro, saciar-nos de arrepiantes gemidos? Ou és apenas um espectro enviado pela venerável Perséfone para que eu me lamente em ais mais sentidos ainda?"

(Odisséia, Canto XI)

E na Eneida, diz Enéias a Anquises:

"Permite, ó Pai, permite que aperte tua mão direita e não te

17) Géza Róheim, op. cit., p. 293.

e não te afastes do meu abraço. Assim falando, grossas lágrimas corriam-lhe pelas faces; três vezes tentou lançar os braços em volta do pescoço do pai, três vezes a imagem escapou-se das suas mãos, semelhante aos ventos ligeiros e semelhantes a um sonho alado".

(Eneida, Canto VI, v. 697-702)

Em ambas as passagens, absolutamente patéticas, as sombras de pai e mãe são ... como sonhos.

Dizem os comentaristas que a personagem Enéias (que é um herói épico que evolui) sai desse encontro, sai de sua viagem ao Hades, transformado. Após essa descida ao mundo infero, mundo subterrâneo, após esse percurso iniciático, ele sai um novo homem: fortalecido no seu ego (diriam os psicanalistas), retemperado pelo encontro com suas próprias sombras (diriam os junguianos).

Em todo o caso, é extremamente significativo que em ambas as epopéias clássicas que fazem da viagem seu motivo central -- viagem de Ulisses, partindo de Ítaca, de volta à sua ilha (endossando o movimento de eterno retorno do mito), viagem de Enéias, partindo de Tróia, rumo ao desconhecido, onde fundaria um novo reino (inaugurando no mundo ocidental o movimento linear e irreversível da História) -- haja a presença dessa outra viagem, ou melhor, dessa outra qualidade de viagem, que é aquela ao país do Hades. E se é verdade que o topos da "viagem", presente na épica, repercute a idéia arraigada da VITA - VIA, do Homo Viator¹⁸, é verdade também que se trata aqui de uma passagem do épico ao psicológico. Infernus, termo latino, significa etimologicamente "de baixo", de uma região inferior, das profundezas. Não é para outro lugar que nos conduzem as PORTAS DO SONHO.

¹⁸) Cf Daniel Madelénat, op. cit., p. 131.

A SERPENTE SOU EU

(Estudo da metáfora no sonho de Clitemnestra, em
As Coéforas, de Êsquilo)

Adélia Bezerra de Meneses

Um/peça na qual o cenário é dominado pelo tumulto de um pai, tumulto que se transformará quase que numa personagem; uma peça em que campeia, avassaladora, a angústia; em que o entrecho gira em torno de um matricídio, cometido por um filho, mas insuflado pela filha, possuída de um ódio entranhado à mãe; uma peça, finalmente, que contém um sonho que a estrutura, sonhado por uma das personagens e imediatamente interpretado por outra, que nela se vê simbolizada, e que se esmerará por fazê-lo cumprir-se: As Coéforas de Êsquilo são um prato cheio para a Psicanálise. Talvez até cheio de mais, com risco de indigestão. Por isso, não vou pretender explorar todos os seus elementos (vã pretensão, aliás), mas vou-me debruçar sobre um deles -- com a consciência, por sinal, de que, querendo ou não, através dessa ponta, todo o novelo se desdobrará. E esse elemento é o sonho de Clitemnestra, ao qual se faz referência já na primeira cena da tragédia. Com efeito, os versos iniciais aludem a um sonho ameaçador que a rainha tivera. Diz o Coro:

"En un trop clair langage, auquel se dressent les cheveux,
le prophète qui, dans cette demeure, parle par la voix des
songes, soufflant la vengeance du fond du sommeil, en pleine
nuit, au coeur du palais, proclamant son oracle en un cri
d'épouvante, lourdement vient de s'abattre sur les chambres
des femmes. Et, interprétant ces songes, des hommes dont la
voix a les dieux pour garants ont proclamé que, sous terre,
les morts âprement se plaignent et s'irritent contre leurs

meurtriers." (v. 32 ss) ¹

Estamos mergulhados num clima de obscuros presságios, de angústias sem fundo, da presença fantasmática de um morto não vingado, cujo túmulo domina o cenário, e cuja presença rouba a cena dos demais protagonistas.

A primeira questão que este trecho apresenta -- um problema de estabelecimento textual interessante -- é que, dizem os helenistas ², os manuscritos apresentam um texto metricamente inaceitável, onde figura o termo *Φοῖβος* (Foibos = Febo, Apolo, oráculo), que alguns especialistas substituem por *Φόβος* (fobos = medo). Fobos / Foibos: importaria precisar qual o termo originalmente empregado? É irretorquível que as duas idéias, de oráculo e de medo, em sua interassonância no original grego, estão intensamente presentes, e respaldadas pelo contexto. Diz Jacqueline Romilly, que dedicou um livro ao problema do medo e da angústia no teatro de Ésquilo, que aqui o medo, personificado, toma voz. O grito de pavor de Clitemnestra (que será retomado no v. 535) identifica-se com a voz deste "profeta dos sonhos": ambos redutíveis a uma manifestação do inconsciente. Aliás, para esta Autora o medo esquiliano, na sua brutalidade incontrollada, testemunharia o quanto os gregos admitiam todo um mundo de forças irracionais.

Mas embora a tragédia se inicie com essa referência ao sonho de Clitemnestra, é só posteriormente, no exato centro do drama ³, que ele será relatado pelo Corifeu (e interpretado por seu interlocutor). No entanto, ao longo de mais de 500 versos, ele permanecerá surdamente como pano de fundo, ameaçador e sombrio, contribuindo para a angústia difusa que impregna o ambiente, intensificando o clima de sinistros augúrios: pois, se não nos foi revelado ainda seu conteúdo, sabemos já de sua significação:

"sous terre, les morts âprement se plaignent et s'irritent contre leurs meurtriers." (v. 39)

E aqui impõe-se um parêntese. A compreensão desse enredo exigirá que se leve em conta não apenas a peça em questão, As Coéforas, mas que recuemos à primeira tragédia da trilogia na qual ela se insere, a Orestíada (composta por Agamenon, As Coéforas, e As Eumênides), integrando um mesmo conjunto lendário.

Na primeira das peças da trilogia, Agamenon, narra-se a volta do rei dos Atridas a seu palácio, onde sua mulher Clitemnestra -- profundamente ferida pelo sacrifício, dez anos atrás, de Ifigênia (imolada pelo pai como condição para que os deuses permitissem a

partida das tropas dos aqueus para a Guerra de Tróia) -- o espera com rancor no coração. Assim, logo que Agamenon desembarca vitorioso, de volta de Tróia, Clitemnestra, ajudada pelo amante Egisto, lança sobre ele uma rede que o imobiliza, e o assassina, a ele e à profetiza Cassandra, presa de guerra e amante do rei. A peça termina com o Coro evocando Orestes, o filho:

"A moins qu'un dieu ne guide Oreste jusqu'à nous!"
(Agamenon, v.1667)

É este o gancho que se estabelecerá com a segunda peça, As Coéforas. Sete anos após esses acontecimentos, Orestes, que era menino por ocasião do assassinato de seu pai, e que fora então afastado de Argos por sua irmã Electra, retorna, chegado à idade de homem, para reconquistar seus direitos. Insuflado por Apolo, que lhe comanda a Vingança, ele se dirige imediatamente ao túmulo do pai. E no momento em que depõe como oferenda um anel de seus cabelos, percebe aproximar-se um cortejo de mulheres, encabeçado por sua irmã. Com efeito Clitemnestra, inquieta por um sonho ameaçador, viu-se impelida a tentar pacificar a alma do morto, e encarrega Electra de tal missão. Após a cena famosa do reconhecimento dos dois irmãos, e após a prece que ambos endereçam ao pai morto (que só então é chorado como manda o rito) e a quem lembram que, na morte, ele sobrevive através de seus filhos, Orestes pergunta ao Corifeu por que teria Clitemnestra enviado libações ao túmulo de Agamenon, "tentando pacificar tarde demais um mal que não tem cura". Com a resposta do Corifeu, trava-se um diálogo entre os dois, através do qual o sonho é narrado:

Corifeu. -- "... Ce sont des songes, des terreurs inquiétant ses nuits, qui l'ont fait sauter de sa couche pour envoyer ces libations, la femme impie!

Orestes. -- Mais le songe lui-même, peux-tu me le conter?

Corifeu. -- Elle crut enfanter un serpent⁴, disait-elle.

Oreste. -- Dis-moi la fin: comment se termine ce rêve?

Corifeu. -- Elle, comme un enfant, l'abritait dans des langes.

Oreste. Et de quoi vivait-il, le monstre nouveau-né?

Corifeu. -- Elle-même, en son rêve, lui présentait le sein.

Oreste. -- Et le sein n'était pas blessé par un tel monstre?

Corifeu. -- Si! un caillot de sang se mêlait à son lait.

Oreste. -- Voilà qui pourrait bien n'être pas un vain songe!

Corifeu. -- Elle s'éveille et pousse un cri d'effroi. Et aus

sitôt les torches, à qui l'ombre avait fermé les yeux, dans la maison jaillissent en foule à la voix de la maîtresse. C'est alors qu'elle envoie ces offrandes funèbres, espérant y trouver le remède à ses maux." (v. 523 - 539)

Até aqui, o relato "objetivo" do sonho, construído com a ajuda das intervenções de Orestes, que aí intercala também o seu desejo: "Voilà qui pourrait bien n'être pas un vain songe!"

Mas a sequência do diálogo é extremamente importante: o interlocutor se vê preocupado pelo sonho, apresenta-se como um de suas personagens e o interpreta, aí inscrevendo seu desejo:

Orestes. -- "Eh bien! je prie la Terre qui nous porte, je prie le tombeau de mon père de me laisser réaliser ce songe. Vovez, je l'interprète en le serrant de près: si, sorti du même sein que moi, ce serpent,⁵ ainsi qu'un enfant, s'est enveloppé de langes, a jeté ses lèvres autour de la mamelle qui jadis me nourrit et au doux lait d'une mère a mêlé un caillot de sang -- tandis qu'elle, effrayée, criait de douleur, -- il faut, comme elle l'a donné au monstre qui l'épouvanta, qu'elle me donne aussi son sang, et c'est moi -- le serpent!^{5b} -- c'est moi qui la tuerai, ainsi que le prédit son rêve." (v.540)

Estabelece-se uma inversão: Orestes se apropria do sonho da mãe, é como se ele o tivesse sonhado, e o desenvolvimento da peça nada mais será que a realização desse sonho -- que ele se impará como uma missão. Sim, o sonho é a realização do desejo de Orestes: mas qual desejo? O desejo consciente de matar a mãe, cumprindo a lei do talião e a ordem de Apolo, ou o desejo de possuí-la sexualmente, no coito sádico que os psicanalistas⁶ vêem figurado na imagem da serpente que morde o seio da mulher que a parira? Um sonho já decodificado, já interpretado: qual seria o sentido de abordá-lo? Minha proposta, no entanto, não vai por aí. É que tal sonho -- absolutamente central na tragédia, e que, como eu já disse, num certo sentido a estrutura, fornece margem para um estudo da simbologia, da metáfora, que eu gostaria de empreender: especificamente, da metáfora da serpente, em toda a sua riqueza de desdobramentos.

Um caminho extremamente interessante seria rastrear essa imagem do sonho de Clitemnestra ao longo da peça em que ele surge, ao mesmo tempo em que no imaginário grago clássico. Uma primeira observação quanto a este levantamento diz respeito à riqueza e diversidade de termos utilizados no grego, n'As Coéforas, para serpente:

ἔχιδνα (echidna, v. 249 e v. 994: nos dois casos, aplicados a Clitemnestra, na acepção de víbora); δράκων (dracon, v. 527, v. 549, v. 1047 e v. 1049); ὄφις (ofis, v. 543 e 928). E se formos sair da tragédia esquiliana e ampliarmos o campo para o mundo grego em geral, a lista cresce. O tradutor francês da Oneirocrítica de Artemidoro de Daldis, Festugière, em nota de rodapé ao item "Répteis" do extraordinário "Tratado de Sonhos" da Antiguidade, elenca vários sinônimos: dracon (Pytho ou jibóia), ophis (toda espécie de serpente), aspis (áspide), echidna (víbora), hydros (cobra), druinas (víbora que se esconde nas raízes dos carvalhos ocos), pareias (cobra "bochechuda" que frequentava os santuários de Epidauro), physalos (uma espécie de sapo venenoso), seps (uma espécie de víbora, sobre a qual os Antigos não estão de acordo), dipsas (uma serpente muito venenosa, cuja mordida dá uma sede atroz), diphas (o mesmo que dipsas). ⁷ Tal variedade sinonímica (que faz lembrar os termos variadíssimos que o Grande Sertão:Veredas de Guimarães Rosa apresenta para dar conta de "diabo") só vem a mostrar a presença marcante dessa realidade no imaginário grego.

Mas o que "serpente" poderia vir a significar, em As Coéforas, no sonho de Clitemnestra? Descartemos, de início, o por demais evidente símbolo fálico que ela sugere. Se nos pusessemos na pele da rainha -- melhor dizendo, na sua psique cultural -- a primeira associação talvez fosse um "animal ctônico". A serpente, entre os Antigos, representava algo vindo do mundo dos mortos, das regiões subterrâneas, do mundo infernal. Sobre a serpente, diz Artemidoro de Daldis que "pour ainsi dire il mène à la terre, car il est lui-même aussi fils de la terre et il a son séjour dans la terre." (Oneirocrítica, II, 13).

Dessa perspectiva, a serpente representaria Agamenon, o marido assassinado, na mesma medida em que, na Eneida o pai morto de Enéias, Anquises, surge figurado por uma serpente em meio ao sacrifício de celebração de um ano de sua morte, oferecido junto ao seu túmulo:

"Il (Enée) achevait ses mots quand, sorti des saintes profondeurs du sépulcre, un reptile luisant, qui traînait immense sept anneaux, sept replis, enlaça tranquillement la tombe et se laisse glisser au milieu des autels. [...] A cette vue Enée est frappé de stupeur. Enfin le reptile se déroule en rampant à travers les patères et les coupes brillantes; il goûte aux mets sacrés et rentre, inoffensif, au fond du tombeau, abandonnant les autels où les offrandes

sont consommées."

(Eneida, Canto V, v. 82. — trad. de A. Bellessort).

Tal é, aliás, a interpretação que os oneiromantes (aqueles que predizem o futuro a partir dos sonhos) de As Coéforas fazem no início da peça, no já referido trecho dos versos 39 ss: sous terre, les morts âprement se plaignent et s'irritent contre leurs meurtriers."

É essa também a interpretação inequívoca de Clitemnestra, uma vez que a rainha, após despertar, envia libações aplacatórias ao túmulo de Agamenon. O matricídio -- realização cabal do sonho -- será assim, obra do morto, será guiado pelas potências infernais. Sabíamos, até então, que a ordem de vingar o pai provinha de Apolo, e do próprio Zeus. A partir de agora temos não apenas os deuses olímpicos -- Apolo à testa -- a insuflar a vingança em Orestes, mas também as divindades infernais, do mundo ctônico, manifestadas através do sonho, irrupção da esfera do demoníaco.⁸ Diz Karl Reinhardt que, enquanto na Odisséia só se conhecia, a respeito desse mito, a autoridade olímpica a instigar o braço vingador de Orestes, aqui na tragédia -- e essa é uma marca do próprio Ésquilo -- surge esse outro poder instigador, simétrico e complementar, das potências das profundezas: "assim, duas motivações diversas se chocam, e esta dualidade de origem é o que empresta ao crime sua verdadeira ambivalência".^{9a}

Mas antes de aprofundar o estudo do sonho de Clitemnestra, eu gostaria de, saindo um pouco do sonho, rastrear a metáfora da serpente na tragédia, articulando-a, como já tinha proposto, ao imaginário grego em geral.

E surpreendentemente, em seu primeiro surgimento, n'As Coéforas a metáfora da serpente diz respeito a Clitemnestra, sendo Agamenon aí figurado como "águia". Aqui, a víbora infame é Clitemnestra, ^{9b} matou a águia real e agora ameaça sua ninhada. Ainda no início da peça, quando os dois irmãos se reconhecem ao pé do túmulo paterno, Orestes, emocionado pelo encontro, eleva a Zeus uma prece:

"Zeus, Zeus, viens contempler notre misère.

Vois: les petits de l'aigle ont perdu leur père; il est mort dans les replis, les noeuds d'une vipère ^{9b} infâme, et la faim dévorante presse ses orphelins, car ils ne sont pas d'âge à rapporter au nid le gibier paternel. Même sort est la nôtre, à moi, à elle, Electre: en nous tu peux voir des enfants sans père, tous deux également bannis de leur maison. Si tu laisses mourir cette couvée d'un père qui jadis fut ton prêtre et te combla d'hommages, où trouveras-tu donc une main aussi large à t'offrir de riches festins? Si tu faisais périr la race de l'aigle, tu ne saurais plus envoyer à la ter-

re de signes qu'elle accueille avec foi; et, de même, si tu laisses sécher jusque dans ses racines cette race royale, qui donc servira tes autels dans les jours d'hécatombes? Protège-nous: notre maison est bas, tu peux relever sa grandeur, toute déchue qu'elle semble aujourd'hui." (v. 247-263).

Pois bem: a luta da águia com a serpente constitui um topos arquetípico do imaginário grego, presente na literatura clássica. O confronto entre esses dois animais aparentemente tão diferentes parece ter impressionado desde sempre os humanos. E no entanto, há secretas afinidades entre os dois, sua relação se dá em mais de um nível, desde os avatares fálicos de serpente e de pássaro, até, na polarização pássaro / serpente, a dialética entre o ser da terra, que adere ao solo, rastejante; e o ser do ar, que se eleva em voo, buscando alturas. No arco tensionado e sinuoso da serpente que arma o bote, prefigura-se a ave pronta a alçar voo, na concentração de energia que precede o decolar. Não é para Valéry que a serpente é um "réptil aux extases d'oiseau"?

Mas volto aos Antigos. O estudo que faz Jean Dumortier^{9c} sobre as imagens na Poesia de Êsquilo sugere uma pista interessante: buscar em autores significativos, entre os Clássicos, a quais realidades de conhecimento científico de posse dos gregos, poderiam corresponder as imagens da poesia. É assim que ele rastreia essa imagem em Aristóteles e Plínio o Antigo. Vejamos o que diz Aristóteles na sua História Natural dos Animais ¹⁰:

"L'aigle et le serpent se font la guerre, car l'aigle fait des serpents sa nourriture". (H.N.A., IX, L, II, 3)

"Les serpents sont de plus serviles et tendent des embûches." (H.N.A., I, 1, 14)

Quanto a Plínio, o Antigo,¹¹ autor dessa espécie de enciclopédia para a história da ciência na Antiguidade, que é sua História Natural, após ter contado o combate da águia e do cervo, acrescenta:

"La lutte avec le serpent est plus vive et beaucoup plus incertaine, bien qu'elle se passe dans l'air. Le serpent recherche les oeufs de l'aigle avec une averse méchanceté; l'aigle pour cette raison l'enlève partout où il l'aperçoit; celui-ci de ses noeuds multiples lui lie les ailes et s'enlace tellement à lui qu'ils tombent tous deux." (H.N. X, 5).

É assim que se configura a serpente, nesses textos "científicos": caráter servil, propensão às ciladas; ávida maldade. Mas tam-

bém em passagens da épica e da lírica o mesmo padrão se verificará: na Odisséia, quando Heitor espera Aquiles com uma fria cólera, é a serpente que espreita o viajante. E o poeta lírico Teognis faz dela o símbolo do amigo pérfido:

"Va-t-en avec la haine des dieux, et des hommes la défiance
tu portes dans ton sein un froid serpent bigarré." (v.601)

Chegando aos trágicos, J. Dumortier levanta essa imagem na Antígone de Sófocles:

"Et toi aussi, comme une vipère qui se glisse dans mon palais, à mon insu, pour me sucer le sang". (v.531); Mas ^{que}rá Ésquilo, principal^{te}nte, ^{que}apresentará a maior gama de exemplos: nas peças Sete Contra Tebas, Os Persas, Os Suplicantes, a imagem surge, com a conotação de "serpente cruel", "serpente assassina", "hóspede funesto para a ninhada". E já na primeira peça da trilogia que nos ocupa, Agamenon, Ésquilo brindará Clitemenestra com o epíteto de serpente:

"Femelle tueuse du mâle, je vois en elle... De quelle monstre odieux -- dragon à deux têtes, Skylla gîtée dans les rochers, fléau des marins -- devrai-je emprunter le nom pour donner celui qu'elle mérite à cette mère en furie, sortie de l'enfer, qui contre tous les siens ne respirera que guerre sans trêve." (v.1233)
Cassandra chama aqui a rainha de "amphisbaina" -- uma serpente de duas cabeças, da qual, segundo a referência de J. Dumortier, Plínio dirá:

"L'amphisbène a deux têtes, c'est à dire que par la queue, comme si un orifice seul était trop peu, s'écoule le venin".
(H.N., VIII,35)

Todas essas utilizações da metáfora da serpente remetem para o delineamento da característica fundamental da víbora como o animal por excelência da perfídia, que mata aquele que a aquece ao seio, que se insinua: Clitemenestra matando à traição, o marido que retornara à casa-- mas também Orestes entrando no palácio através de um stratagema e assassinando a mãe, como se verá mais adiante.

E assim estamos de volta ao sonho que ^{que}estrutura a peça. Dizem unanimemente os helenistas que se ocuparam do assunto, que Ésquilo ter-se-ia inspirado, para a construção do sonho de Clitemenestra, no poeta Stesícoro (que viveu entre VII e VI A.A.), que também compusera uma Orestíada em vários cantos, dos quais só nos

restam alguns versos. Pois bem, um dos fragmentos de Stesícoro, de sua *Orestíada*, diz o seguinte, relativo a Clitemnestra:

"Elle crut voir un serpent¹² qui s'avancait sur elle, le haut de la tête ensanglanté, puis il se transforma, et ce fut le roi, le Plisthénide qui apparut." ¹³

O Plistenida é Agamenon, descendente de Plisteno. A rainha assassina vê em sonhos o marido ferido avançar sobre ela, sob a forma de uma serpente com a cabeça ensanguentada; e depois a serpente se transforma no rei. Já falei da associação fundamental, para os gregos clássicos, de "serpente" como animal ctônico, representante do mundo das potências infernais. E já que estamos na metáfora de um sonho, vale recorrer, de novo, à *Oneirocrítica* de Artemidoro:

"Le dragon signifie roi à cause de sa force, temps à cause de sa longueur..." (II, 12-13)

Mas há ainda uma outra interpretação do oneirocrítico, em que o elemento sexual assume o primeiro plano. Falando do sonho de "parir uma serpente", Artemidoro intenta mostrar que o importante é achar analogias¹⁴ (pois o princípio analógico é o que rege a decifração alegórica),

levando em conta o perfil (humano e social) do sonhante. Assim, ele dá várias "interpretações" para esse mesmo sonho, e uma delas nos interessará de perto, por causa das ressonâncias que provoca:

"Une autre (femme) eut le même rêve et son fils devint un débauché plein d'impudence et il viola nombre de femmes en ville: le serpent en effet se fauillant par les trous les plus étroits, cherche à échapper aux regards de ceux qui l'épient. En outre la femme était plutôt lascive et se prostituait." (IV, 67)

Voltemos a Stesícoro, que nos fornece um sonho com uma metáfora decodificada no próprio sonho: a serpente se transforma no rei. Êsquilo, que indubitavelmente aí se inspira para sua metáfora, mantém a polivalência da imagem. Pois no sonho de Êsquilo, a serpente que, parida pela rainha, lhe morde o seio (interpretada por Orestes como sendo ele próprio) na realidade é uma grande condensação. Na medida em que Clitemnestra sonha ter parido a víbora, serpente diz respeito, inegavelmente, a Orestes; mas como serpente é o animal ctônico por excelência, deve referir-se a um morto (e é essa, como já observei, a interpretação da própria Clitemnestra): é Agamenon. Essa identificação de pai e filho faz-se de uma maneira muito forte a nível da imagem: a serpente -- e aqui já se impôs o viés da Psicanálise -- é o pênis de Agamenon penetrando a mulher, ao mesmo tempo que é a criança-falo sendo parida¹⁵; enquanto que sugar / morder o seio é ao mesmo tempo amamentação e coito sádico.¹⁶ Além disso, a ser

pente que, parida pela mulher, lhe morde o seio, é uma representação estilizada do uruboro (serpente que morde a própria cauda), figuração da totalidade. O círculo se fecha, recompondo a unidade mãe-filho. E no momento em que Orestes interpreta o sonho de sua mãe -- o momento de "a serpente sou eu!" -- ele ao mesmo tempo se identifica com seu pai, o morto que surge, armando vingança, e com sua mãe, a víbora pérfida e assassina. Nesse jogo intercambiante de funções, em que em que a serpente, que fora a assassina de Agamenon, agora é o assassino de Clitemnestra (pai e filho ao mesmo tempo), nesse momento em que Orestes endossa o sonho de sua mãe, e que na produção onírica de Clitemnestra ele insere seu próprio desejo -- nesse momento Orestes sonha o sonho de sua mãe. E esse é um sonho edípico. No entanto, o "sonho de Édipo" (é sob essa rubrica que Artemidoro de Daldis dedica um longo capítulo da Oneirocritica aos sonhos de relação sexual com a mãe) não há que ser interpretado, necessariamente -- aqui não há nenhuma blague -- edipianamente. Pois no imaginário clássico relação sexual com a mãe pode ser decodificado como sonho de tomada de poder.¹⁷ A mãe significa "pátria", diz Artemidoro, e sonhar que se possui a mãe significa possuir ou repossuir a pátria. E ainda: "outre celà, après ce rêve, le voyageur sera ramené dans sa patrie et celui qui est en dispute sur les biens de sa mère gagnera son procès, ayant jouissance, non du corps de sa mère, mais de ces biens". (I, 79).¹⁸ Estamos aqui em pleno arquétipo cultural da relação sexual com a mãe enquanto "retomada do poder" -- aliás a interpretação antropológica dos helenistas do ato de Édipo.¹⁹ Dessa perspectiva, o filho exilado e alijado do poder pela mãe assassina do marido volta e se reinveste dos seus direitos. Mas este ato só será passível de ser realizado através da astúcia, de estratégias, pois se trata de um combate desigual: será a luta da "cuvée de l'aigle" contra a serpente. Só através do dolo (o termo é grego: δόλος) Orestes poderá vencer Clitemnestra, por meio de uma armadilha: ele também deverá tornar-se serpente. (E veremos em seguida, em todos os sentidos). O estratagema que ele urdirá para insinuar-se no palácio e poder abordar a rainha e Egisto é apresentar-se como um estrangeiro: ele e seu amigo Pilade disfarçados como hóspedes, imitando o sotaque da Fócida, seriam introduzidos no interior do palácio. Pois este é o plano de Orestes, para Egisto e Clitemnestra:

"Qu'après avoir immolé par la ruse un héros révérent, de la ruse victimes à leur tour, ils soient pris et périssent dans le même filet." (v.556)

Assim, tal^{Orestes} como o "hóspede funesto" consegue através do dolo insinuar-se no palácio, ser hospedado como amigo, penetrando nos aposentos que de outra maneira lhe permaneceriam vedados, e, assim como a serpente, morder o seio que a alimentara.

O termo grego, usado por Orestes ao interpretar o sonho de Clitemnestra foi ἐκδρακονωθεὶς δ' ἐγώ : "eu, transformado em serpente" a matarei. Na firme decisão de realizar o sonho de sua mãe, Orestes diligencia por transformar-se em serpente. A primeira condição para tanto seria pertencer ao mundo subterrâneo, mundo infernal, espaço dos mortos: ele inventará, assim, a mentira da sua morte: contará à rainha que, ao se por a caminho para Argos, fora encarregado por Strophios da Fócida (em casa de quem abrigava-se Orestes) de dizer à família de Orestes que ele morrera:

"A cette heure, les flancs d'une urne d'airain enferment ses cendres pleurées comme il convient." (v. 687).

A notícia da morte do filho de Agamenon faz de Orestes um morto. Identificando-se com seu pai na morte, ele poderá ser simbolizado pelo animal ctônico que é a serpente; utilizando-se do dolo, poderá ser figurado pelo símbolo da perfídia; assumindo o lugar do pai, na sua plena dimensão fálica, ele poderá realizar o coito sádico com a mãe. Aliás, essa identificação de Orestes com o pai na morte já tinha sido indiciada nos versos iniciais da tragédia, na referência ao sonho de Clitemnestra:

"sous terre, les morts âprement se plaignent et s'irritent contre leurs meurtriers". (v. 39). *

E aquele plural, "os mortos", que poderia ter sido lido como Agamenon e Cassandra, assassinados na primeira peça da trilogia, agora pode ser identificado enquanto pai e filho: o pai morto e o filho apresentado como morto e, num^{certo} sentido, "morto para sua mãe".

Mas há ainda uma cena, já posterior ao assassinato de Egisto, em que essa imagem -- e quase a mesma formulação, ao menos no que se refere a esse plural, "os mortos" -- retorna. Atraídas pelos gritos de um escravo, Clitemnestra sai do gineceu:

Clyt. -- "Quest-ce? de quelles clameurs remplis-tu la maison?
Serviteur. -- Je dis que les morts frappent le vivant.

Clyt. -- Malheur sur moi! Je comprends le mot de l'énigme.
Nous allons périr par la ruse, ainsi que nous avons tué." (v. 885-889)

A ambiguidade aqui é instigante, pois o enigma a que se refere Clitemnestra (τοῦτος ἐξ κρυμμάτων : to epos ainigmáton) pode

dizer respeito à última fala do servo, "os mortos abatem o vivo" (na situação em que Agamenon assassinado e Orestes dado como morto matam Egisto; ou melhor, Orestes é o braço armado de seu pai assassinado) ou pode referir-se a seu sonho (não foi Freud que chamou o sonho de um rebus, um enigma?). As palavras da rainha podem significar que ela teve, naquele exato momento, o "insight" a respeito da interpretação exata de seu sonho, do "enigma" de uma serpente que, parida por ela, lhe morde o seio. Em outras palavras, é como se só então ela adquirisse a percepção da gama de significações daquela metáfora: o símbolo da perfídia (em que provavelmente sua consciência culpada se reconheceria com facilidade) aplicado ao próprio Orestes; a identificação do marido e do filho no animal que representa o mundo dos mortos; e o assassinato dela própria, numa relação de correspondência com seu próprio crime, numa armadilha. A serpente que ela fora matando o próprio marido, agora perecerá, "por dolo", à mão do filho transformado em serpente. (Estamos aqui em plena encruzilhada da cadeia de significantes.) É esse o "mot de l'énigme" que, no entanto, deverá esperar ainda alguns versos para ser cabalmente explicado.

Pois a cena mais patetética ainda está por vir. A porta central se abre, e mãe e filho se defrontam, Orestes com a espada na mão; Clitemnestra lamenta-se pela morte de Egisto. E à alusão feita por Orestes do amor que ela devota a seu amante, Clitemnestra, rasgando suas vestes, lhe mostrará o seio: ²⁰

"Arrête, ô mon fils! respecte, enfant, ce sein, sur lequel, souvent, endormi, tu suças de tes lèvres le lait nourricier".
(v.896)

É esse o momento em que o matricida deixa cair sua espada; mas após a intervenção do amigo Pilade, que lhe rememora os oráculos de Apolo, a lealdade, os juramentos, Orestes se recupera da hesitação, insiste em pontuar a ligação erótica ^{da mãe} com Egisto, ²¹ e trava com a ^{rainha} mãe um diálogo tenso e crispado, que culminará com o matricídio:

Clyt.-- Veux-tu vraiment tuer ta mère, ô mon enfant?

Oreste. -- Ce n'est pas moi, c'est toi qui te tueras toi-même. ²²

Clyt.-- Prends garde: songe bien aux chiennes de ta mère.

Oreste. -- Et celles de mon père, où les fuir, si j'hésite?

Clyt. Ah! je suis là, vivante, à prier un tombeau!

Oreste. -- Le sort fait à mon père te condamne à la mort.

Clyt.-- J'aurai donc enfanté et nourri ce serpent!

Oreste. -- La terreur de tes songes fut un devin sincère.
Tu tuas ton époux, meurs sous le fer d'un fils."

As palavras absolutamente finais de Clitemnestra nessa tragédia são a sua interpretação cabal do sonho que ela tivera, e que vê realizando-se:

"J'aurai donc enfanté et nourri ce serpent!" (v. 928).

O sonho de Clitemnestra, sonhado por Orestes, é por ele concretizado. E no momento mesmo dessa ato, ele tem a consciência de estar concretizando o sonho: "O terror dos teus sonhos foi um adivinho sincero"..

Mas, se pensávamos que com a compreensão do "enigma", por parte de Clitemnestra, a metáfora da serpente já se teria expandido em sua plena medida, estávamos enganados. Pois se continuarmos a rastrear essa imagem, vemos que após esse momento decisivo que é a realização do matricídio e a interpretação do sonho pela rainha no instante mesmo que tal sonho se realizava, em passagens posteriores ^{portanto,} Va essa cena, voltam ainda as imagens de serpente -- mas com uma nova possibilidade de significação.

No primeiro surgimento dessa imagem após a cena central do crime, nos versos 991 ss, quando Orestes mostra ao povo os dois cadáveres, nada se inova na metáfora; apenas retoma-se o tema da perfídia e da "ávida maldade" que serpente -- aqui aferida a Clitemnestra -- representa: "Mais celle qui imagine telle horreur contre un homme dont elle avait porté les enfants sous sa ceinture -- fardeau d'amour jadis, de haine aujourd'hui, il le prouve lui-même! -- que te semble-t-elle? Murène ou serpent?²³ un être en tout cas capable d'infecter sans morsure, au simple contact, par le seul effet de son audace et de son orgueil naturels..."

Mas nas duas passagens seguintes -- e últimas -- em que essa metáfora se fará presente, um novo sentido começará a impor-se. É a figura da serpente -- com a exceção que passo a desenvolver -- que será o verdadeiro gatilho para a loucura de Orestes:

Diz o corifeu:

"Tu as triomphé: ne mets pas tes lèvres au service d'un langage amer: ne te maudis pas toi-même, le jour où tu as délivré le pays argien, en tranchant d'un coup heureux la tête de ces deux serpents."²⁴
(v. 1044)

Aproximamo-nos dos versos finais da peça, chegando ao fim do rastreamento da imagem da serpente, que eu me tinha proposto. Pois bem: à evocação das cabeças cortadas das duas serpentes, o delírio de Orestes irrompe. E à indicação cênica "Oreste, qui se dirigeait vers la sortie de gauche, recule tout à coup épouvanté", seguem-se as falas

absolutamente finais do matricida:

"-- Ah! ah! captives... là, là... des femmes, vêtues de noir, enlacées de serpents sans nombre... Je ne puis plus rester."

...

Vous ne les voyez pas, vous, mais, moi, je les vois. Elles me pourchassent, je ne puis plus rester." (v. 1049 ss).

Assim, ao término da tragédia, será a serpente -- de um lado, na alusão do corifeu às serpentes de cabeças decepadas (imagem iniequívoca de castração); de outro lado, na visão das eríneas (mulheres que têm serpentes em lugar dos cabelos) -- que desencadeará a loucura final de Orestes.

É estranhíssimo que o tradutor francês do texto da Belles Lettres que venho compulsando, Paul Mazon, tenha, relativamente aos 1049 ss, vertido para o francês, como citei, "... des femmes, vêtues de noir, enlacées de serpents sans nombre..." e tenha deixado de explicitar aquilo que, no grego, é absolutamente explícito, ou melhor, literal: a referência às Gorgonas. Faltou, no texto francês, inexplicavelmente, a tradução dos termos Γοργόνων δίκην (Gorgónon diken), à maneira das Gorgonas.¹⁵ Mas na realidade essa tradução literal apenas explicitaria (e, para os meus propósitos, reforçaria) uma alusão que a imagem das Eríneas sozinha já comporta. Há analogias figurativas evidentes entre as Eríneas e a Gorgona Meudusa¹⁶, a partir de sua característica básica de terem a cabeça enlaçada de serpentes. Aliás, a identificação das Eríneas, divindades vingadoras, com as Gorgonas é feita pelo próprio Êsquilo,^{16b} na peça seguinte da trilogia, as Eumênides. Com efeito, nos versos iniciais dessa tragédia, a Pítia de Delfos, diante do templo de Apolo depara-se com Orestes, o matricida suplicante, acompanhado de um bando de Eríneas:

"En face de l'homme, une troupe étrange de femmes dort, assise sur les /isèges. Mais que dis-je, des femmes? Des Gorgones plutôt..." (As Eumênides, v. 370)

Jean Pierre Vernant,

Ora, um helenista acima de qualquer suspeita de delírios interpretativos psicanalíticos não deixou de apontar na máscara da Gorgona uma "representação crua e brutal" do sexo feminino. Em seu instigante livrinho La Mort dans les yeux, em que se propõe a estudar a Alteridade, a experiência do Outro na Grécia Antiga, Vernant reserva um grande espaço ao estudo dessa máscara de horror, a Gorgona Medusa -- que, na Ilíada, figura na égide de Atena e no escudo de Agamenon: "Mais cette terreur dont elle incarne la présence,

qu'elle mobilise en quelque sorte, n'est pas "normale": elle tient^{ne} pas à la situation particulière de danger dans laquelle on se trouverait. C'est l'effroi à l'état pur, la Terreur comme dimension du surnaturel. En effet cette peur n'est pas seconde ni motivée, comme celle que provoquerait la conscience d'un péril. Elle est première".²⁷

É muitíssimo curioso que Vernant, que insiste na irracionalidade desse terror, que cita "aspects marqués d'insolite et d'étrangeté" (p. 79); que fala, literalmente, em "inquiétante étrangeté" (p. 32), em nenhum momento endosse as conclusões de Freud sobre as raízes do intenso pavor que a visão de Gorgô propicia, e não confirme a interpretação psicanalítica do terror de castração ligado à visão da cabeça da Medusa.

Mas antes de referir essa última interpretação (presente no texto de Freud "A Cabeça da Medusa", de 1922, talvez seja o caso de me deter na idéia correlata de estranheza -- que não poderia deixar de remeter ao "Unheimlich". Com efeito, no famoso texto de 1919, Das Unheimlich, Freud fornece subsídios para que possamos conjugar, num mesmo olhar, o estranho, insólito (mas, ao mesmo tempo, extremamente familiar) e o duplo. O estranho, diz Freud, é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. Sendo a palavra alemã unheimlich o oposto de heimlich (Heim = lar), seríamos tentados a concluir que aquilo que é "estranho" é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Mas Freud chega -- através do estudo de uma série de casos -- à conclusão (confirmada, mais tarde, por um exame do uso linguístico) de que, por vezes, instaura-se uma ambivalência, e unheimlich coincide com o seu oposto, "heimlich", sendo que o estranho pode provir de algo familiar que foi reprimido, ou, para se tomar a definição de Schelling, o estranho é "algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz". Freud: "Acontece com frequência que os neuróticos do sexo masculino declaram que sentem haver algo de estranho no órgão genital feminino. Esse lugar unheimlich, no entanto, é a entrada para o antigo Heim (lar) de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio. [...] Nesse caso, também, o unheimlich é o que uma vez foi heimlich, familiar; o prefixo un ["in"] é o sinal da repressão." ²⁸

Assim, desse viés, explicar-se-ia o desencadear da loucura de Crestes, quando o coro alude às serpentes de cabeças decepadas e quando vê as Eríneas, mulheres "semelhantes às Gorgonas", com cabe-

leiras de serpentes.

Apesar de já no texto sobre o "Unheimlich" Freud ter tratado da "estranheza" que membros arrancados, cabeça decepada, mão cortada pelo pulso, etc, apresentam, concluindo daí que "essa espécie de estranheza origina-se de sua proximidade com o complexo de castração",²⁹ será no pequeno texto "A Cabeça de Medusa" (1922) que ele desenvolverá mais completamente o tema em questão. Propondo-se aí a uma interpretação da horripilante cabeça decapitada, diz Freud:

"Decapitar = castrar. O terror da Medusa é assim um terror de castração ligado à visão de alguma coisa. Numerosas análises familiarizam-nos com a ocasião para isso: ocorre quando um menino, que até então não estava disposto a acreditar na ameaça de castração, tem a visão dos órgãos genitais femininos, provavelmente os de uma pessoa adulta, rodeados por cabelos, e, essencialmente, os de sua mãe.

Os cabelos da cabeça da Medusa são frequentemente representados nas obras de arte sob a forma de serpentes e estas, mais uma vez, derivam-se do complexo de castração. Constitui fato digno de nota que, por assustadoras que possam ser em si mesmas, na realidade, porém, servem como mitigação do horror por substituírem o pênis, cuja ausência é a causa do horror. Isso é uma confirmação da regra técnica segundo a qual uma multiplicação de símbolos do pênis significa castração." ³⁰

Mas eu havia dito que era extremamente curioso que Vernant -- que fala literalmente em "inquiétante étrangeté" (o termo da tradução francesa para "Das Unheimlich")-- não endosse a interpretação freudiana para o horror provocado pela máscara da Gorgona.³¹ Tanto mais curioso quanto o próprio Vernant alude a razões infantis desse pavor, citando um interessantíssimo texto do Fedon de Platão, para quem terrores desse tipo brotam, no homem, da criança que ele foi. Refere Vernant que Platão, evocando o medo infantil de que o vento muito forte possa dispersar a alma à saída do corpo, diz:

"il y a au-dedans de nous je ne sais quel enfant à qui ces sortes de choses font peur. Cet-enfant-là, tâche que, dissuadé par toi, il n'ait pas de la mort la même crainte que des mormolúkeia, des croquemitaines." (Fedon, 77, 2)³²

Para escorraçar tais temores, observa então o Sócrates do diálogo platônico referido por Vernant,³³ "é preciso um encantador bem sucedido e uma encantação quotidiana até que a criança seja acalmada pelos encantamentos." (O que não deixa de ter ressonâncias significativas junto àqueles que "confessam" a Psicanálise...)

Da perspectiva do Fedon de Platão, então, esses medos irracionais poderiam radicar naquilo que, em nós, subsiste de infatigável. Não seria essa uma explicação para o inenarrável terror de Orestes -- terror de castração -- após ter matado Clitemenestra, diante da evocação das cabeças decepadas das serpentes, e da visão alucinada das Eríneas, Γοργόνων δέκυ, cabeças de mulher com cabeleiras de serpentes?

Assim, creio que se pode apontar, em As Coéforas, que o rastreamento da metáfora fundamental que é aí agenciada -- a serpente, núcleo do sonho de Clitemenestra, mas figura presente do início ao fim da tragédia-- mostra que seu leque de significações vai-se desdobrando e ampliando, numa riqueza insuspeitada de significados. E aqui como nunca, fica provado que metáfora é condensação. Condensação: um dos processos fundamentais de elaboração onírica... e poética.

NOTAS

- 1) Eschyle: Les Choéphores, Paris. Les Belles Lettres, 1949, 4ª éd. Para evitar os inconvenientes de tradução de tradução, cito diretamente o texto francês de Paul Mazon, sendo que nas passagens analisadas cotejei com o original grego (o que é imensamente facilitado pela edição bilingue da Les Belles Lettres).
- 2) Cf Jacqueline Romilly: La Crainte et l'Angoisse dans le Théâtre d'Eschyle, Paris, Les Belles Lettres, 1971, 2ª éd., p. 82, nota.
- 3) "Centro" no que diz respeito também à estrutura física da tragédia, quanto ao número de versos: a peça tem 1076 versos, e o sonho é narrado dos versos 523 a 540.
- 4) Serpente: o termo original aqui é $\delta\rho\acute{\alpha}\kappa\omega\nu$: drakon
- 6) Para o exame desse sonho de uma perspectiva ortodoxamente psicanalítica, remeto ao estudo bastante completo de André Green, "Oreste et Oedipe -- de l'oracle à la loi", in Un Oeil en trop - Le Complexe d'Oedipe dans la Tragédie. Paris, Les Éditions de Minuit, 1969. Sem querer entrar no absolutamente estéril procedimento dos "diagnósticos" de personagens literário, é curioso observar que para A. Green Orestes seria psicótico, enquanto para Melanie Klein ("Algumas Reflexões sobre A Oréstia, in O Sentimento de Solidão. Rio de Janeiro, Imago, 1925) trata-se de um caso de transição entre a fase esquizo-paranóide e a fase depressiva do neurótico.
- 5) Serpente: o termo original aqui é $\phi\acute{\upsilon}\lambda\iota\varsigma$: ophis.
- 5b) O original é $\epsilon\kappa\delta\rho\acute{\alpha}\kappa\omega\nu\tau\omicron\theta\epsilon\iota\varsigma\ \delta'\epsilon\gamma\omega$: ekdrakontotheis d'ego = literalmente, "eu, transformado em serpente".
- 7) Cf Nota do Tradutor in Artemidoro de Daldis: Oneirocritica, trad. francesa de J. Festugière, Libr. Philosophique J. Vrin, Paris, 1975, p.
- 8) Diz Aristóteles, em seu Tratado Da adivinhação através do sonho que os sonhos têm uma natureza demoníaca, e não divina.
- 9) Karl Reinhardt: Eschyle - Euripide, Paris, Ed. Minuit, trad. E. Martineau, 1927, p. 141.
- 9b) Serpente: o termo grego aqui é $\epsilon\chi\iota\delta\upsilon\nu\alpha$.
- 9c) Jean Dumortier: Les Images dans La Poésie d'Eschyle, Paris, Les Belles Lettres, 1935.
- 10) Aristóteles: História Natural dos Animais, apud J. Dumortier, op. cit., p. 89 - 90.
- 11) Apud J. Dumortier, op. cit., p. 89.
- 12) Serpente: o termo aqui é $\delta\rho\acute{\alpha}\kappa\omega\nu$: drakon.
- 13) Cf Bergk: Poet. Lyrici Graeci, t. III, fr. 42 -- apud Maurice Croiset: Eschyle - Études sur l'Invention dramatique dans son Théâtre, Paris, Les Belles Lettres, 1928, p. 170.
- 14) Artemidoro: "Pois a interpretação dos sonhos não é nada senão uma aproximação do semelhante com o semelhante". (II, 25). E aqui encontramos um eco da intuição fecunda de Aristóteles, que termina seu estudo sobre a "Adivinhação através do sonho" com a afirmação

de que "o mais hábil intérprete dos sonhos é aquele que pode ob-
servar as analogias" (De Divinatione per Somnum, Belles Lettres,
Paris, trad. R. Mugnier, 1965).

- 15) Nesse momento, Clitemnestra é a mulher fálica por excelência, os-
tentando o brasão de ter um falo.
- 16) Cf. A. Green, op. cit., p.69, nota c).
- 17) Cf Marie Delcourt: Oedipe ou la Légende du Conquérant, Paris-Liè-
ge, Dorz, 1944.
- 18) Artemidoro de Daldis, op. cit. p.89.
- 19) Cf Vernant; Marie Delcourt.
- 20) Cena em que André Green, como não poderia deixar de ser, vê, mais
que uma tentativa de provocar piedade, um ato de sedução da rainha,
"où elle s'offre en fait aux tentations sexuelles". (op. cit., p.66)
- 21) Numa cena posterior, após o duplo assassinato, Orestes mostra
ao povo os dois cadáveres e insiste, mais uma vez, nessa morte con-
junta, uma espécie de "pacto de fidelidade" que fora assim selado,
prolongando a união de Egisto e Clitemnestra, perpetuando-a.
- 22) Fala em que se pode vislumbrar a reversibilidade do referente da
metáfora da serpente. Moi / toi : quem vai matar é a serpente,
e serpente fora Clitemnestra.
"La métaphore, bien plus précisément, est le surgissement dans une
chaîne signifiante donnée d'un signifiant venu d'une autre chaîne,
ce signifiant franchissant la barre ("résistante") de l'algorithme
pour troubler, de sa "disruption", le signifié de la première chaî-
ne, où il produit un effet de non sens." -- dizem Todorov - Ducrot
relando Jakobson à luz de Lacan. (Dictionnaire encyclopédique des
sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, p.442).
- 23) Serpente: o termo original aqui é ἔχιδνα : echidna.
- 24) Serpente: o termo aqui é δράκων : drakon.
- 25) Vejamos o texto original:
Ἀῖ, ἄλλοι γυναῖκες, ἄλλοι, Γοργόνων δίκην,
βαλοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναι
πυκνοῖς δράκουσιν
A tradução integral seria -- acompanhando o texto de Paul Mazon:
"Ah! ah! cativas, ... ali, ali... mulheres, semelhantes às Gorgo-
nas, vestidas de negro,..."
- 26) Das três Gorgonas, Stheno, Euryale e Medusa, geralmente dá-se o
nome de Gorgona a esta última, sendo Medusa considerada a Gorgona
por excelência. Nascida do sangue com que a mutilação de Urano
impregnou a terra, a Gorgona tem ainda a característica de parir
pelo pescoço.
- 26b) Como bem observou Maurice Croiset, em seu ensaio "Les Euménides",
de Eschyle - Études sur l'invention dramatique dans son théâtre,
Paris, Belles Lettres, 1928, p.243.
- 27) Jean Pierre Vernant: La Mort dans les yeux - Figures de l'Autre
en Grèce Ancienne - Artémis, Gorgô. Paris, Hachette, 1985, p. 39.

28) Freud: "O Estranho" ("Das Unheimlich"), vol. XVII da Obras Completas, Rio de Janeiro, Imago, p. 305.

29) Freud: "O Estranho", op. cit., p. 304.

30) Freud: "A Cabeça de Medusa", vol. XVIII das Obras Completas, Rio de Janeiro, Imago, p. 329.

31) Para Vernant, o que aterroriza em Gorgô é a alteridade absoluta, é o radicalmente "outro" que ela representa, é o duplo:
 "La face de Gorgô est un masque; mais au lieu qu'on le porte sur soi pour mimer le dieu, cette figure produit l'effet de masque simplement en vous regardant dans les yeux. Comme si ce masque n'avait quitté votre visage, ne s'était séparé de vous que pour se fixer en face de vous, comme votre ombre ou votre reflet, sans que vous puissiez vous en détacher. C'est votre regard qui est pris dans le masque. La face de Gorgô est l'Autre, le double de vous-même, l'Étrange, en réciprocité avec votre figure comme une image dans le miroir (ce miroir où les Grecs ne pouvaient se voir que de face et sous forme d'une simple tête), mais une image qui serait à la fois moins et plus que vous-même, simple reflet et réalité d'au-delà, une image qui vous happerait parce qu'au lieu de vous renvoyer seulement l'apparence de votre propre figure, de réfracter votre regard, elle représenterait, dans sa grimace, l'horreur terrifiante d'une altérité radicale, à laquelle vous allez vous-même vous identifier, en devenant pierre.

Régarder Gorgô dans les yeux, c'est se trouver nez à nez avec l'au-delà dans sa dimension de terreur, croiser le regard avec l'oeil qui ne cessant de vous fixer est la négation du regard, accueillir une lumière dont l'éclat aveuglant est celui de la nuit. Quand vous dévisagez Gorgô, c'est elle qui fait de vous ce miroir où en vous transformant en pierre elle mire sa terrible face et se reconnaît elle-même dans le double, le fantôme que vous êtes devenu dès lors que vous affrontiez son oeil. Ou, pour exprimer en d'autres termes, cette réciprocité, cette symétrie étrangement inégale de l'homme et du dieu, ce que vous donne à voir le masque de Gorgô, quand vous en êtes fasciné, c'est vous-même, vous-même dans l'au-delà, cette tête vêtue de nuit, cette face masquée d'invisible qui, dans l'oeil de Gorgô, se révèle la vérité de votre propre figure." (J.P.Vernant, op. cit., p.82)

32) Apud J.P.Vernant, op. cit., p. 61.

33) Instigado por essa idéia de enraizar terrores irracionais num resíduo infantil, Vernant vai retomar o dossier de Erwin Rohde (Psyché. Le Culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité. Paris., 1928, app.5., p607-611) procurando ao nível das expressões populares e do universo infantil a expressão da mesma potência de Terror que a máscara de Gorgona parece encarnar, em outras figuras atormentadoras da infância. É uma dessas figuras é Mormô, também uma máscara, que, em Teócrito, evoca a cabeça de um cavalo. Vejamos o próprio Vernant: "A son enfant, pour l'effrayer, et le faire taire, la mère lance: 'Mormô, le cheval mord!' (dáknei híppos). Ces monstres terrifiants, qui ont figure du Cyclope ou du cheval, sont censés s'emparer des enfants, les ravir, les dévorer, les vouer à la mort." (Vernant: La mort dans les yeux, op. cit., p. 61). É pouco provável que leitores afeitos aos textos da Psicanálise não se lembrem do Pequeno Hans e de seus medos.