

LUCIANA BALBO PORTELLA

Este exemplar corresponde à versão final da **Tese de Doutorado** apresentada ao Programa de Pós-Graduação Ciências Médicas da Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP, para obtenção do título de Doutor em Ciências Médicas, área de Ciências Biomédicas do(a) aluno(a) **Luciana Balbo Portella**.
Campinas, 31 de agosto de 2004.

Prof(a). Dr(a). Mario Eduardo Costa Pereira
Orientador(a)

**A QUESTÃO DA PASSIVIDADE NA MELANCOLIA:
O PARADIGMA DE HAMLET**

CAMPINAS

2004

LUCIANA BALBO PORTELLA

***A QUESTÃO DA PASSIVIDADE NA MELANCOLIA:
O PARADIGMA DE HAMLET***

*Tese de Doutorado apresentada à Pós-Graduação
da Faculdade de Ciências Médicas da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Doutor em Ciências
Médicas, área de Saúde Mental*

***ORIENTADORES: PROF. Dr. MÁRIO EDUARDO COSTA PEREIRA e
PROF. Dr. JACQUES ANDRÉ***

CAMPINAS

2004

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	P832q
V	
	61994
	16.P.0026.05
PREÇO	11,00
DATA	10/02/05
Nº CPD	

lib-id 341451

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DA FACULDADE DE CIÊNCIAS MÉDICAS
UNICAMP**

P832q Portella, Luciana Balbo
 A Questão da passividade na melancolia: o paradigma de Hamlet /
 Luciana Balbo Portella. Campinas, SP : [s.n.], 2004.

 Orientadores : Mário Eduardo Costa Pereira, Jacques André
 Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas. Faculdade
 de Ciências Médicas.

 1. Sadismo. 2. Masoquismo. 3. Psicopatologia. 4. Psicanálise.
 5. Psicoterapia. I. Mário Eduardo Costa Pereira. II. Jacques André.
 III. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Ciências
 Médicas. IV. Título.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Mário Eduardo Costa Pereira e Prof. Dr. Jacques André

Membros:

1. **Prof Dr. Jacques André**
 2. **Prof ° Dr °. Jean-Jacques Rassial**
 3. **Prof.° Dr.° Roland Gori**
 4. **Prof. Dr. Manuel Tosta Berlink**
 5. **Prof.° Dr.° Nélon da Silva Junior**
 6. **Prof. Dr. Mário Eduardo Costa Pereira**
-

Curso de pós-graduação em Ciências Médicas, área de concentração em Saúde Mental da Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas.

Data: 31/08/2004

DEDICATÓRIA

Ao Pedro

Que só no olhar...

Toca fundo em meu coração.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem a colaboração de um grande número de pessoas, sejam familiares, amigos, colegas, professores e alunos que comigo compartilharam as alegrias e as dores da escrita de uma tese de doutoramento: sem poder citá-los um a um, deixo expresso a todos a minha profunda gratidão.

Agradeço a meus pais, sempre presentes em todos os momentos importantes para mim. Especialmente meu pai à quem devo o gosto pela boa leitura e a prática da boa argumentação.

Ao meu marido Renato, pela paciência, pela compreensão com minhas ausências e pela generosidade em me apoiar no sonho de ir para a França, todo meu amor.

Toda minha gratidão ao Prof. Dr. Mário Eduardo Costa Pereira, orientador e amigo pelo generoso compartilhar de seu conhecimento e amparo para tornar este trabalho realidade.

Ao também orientador Prof. Dr. Jacques André que me recebeu calorosamente na França e em seus seminários de estudos. Aos meus colegas franceses, pela solidariedade e companheirismo, agradeço sempre.

Ao Prof. Dr. Néelson da Silva Junior pela generosa leitura e valiosas contribuições a este trabalho

Ao Prof. Dr. Manuel Tosta Berlink e à Prof. Dr^a. Eloísa Elena Valler Céleri, pelo inestimável cuidado na leitura de meu trabalho e excelentes sugestões no exame de qualificação

Aos meus colegas da Universidade Estadual de Campinas, especialmente aos colegas do Laboratório de Psicopatologia Fundamental, pelo debate acadêmico e suporte nos momentos de dúvida.

À minha companheira e comadre Adriana Campos de Cerqueira Leite pela cumplicidade, pela presença constante nos piores e melhores momentos e pelas impagáveis risadas. Às queridas, Tatiana Assadi e Joyce Gonçalves Freire, pela leitura comentada, pela participação e generosidade, agradeço sempre.

Às amigas, Heloisa Sampaio, Ana Cristina Banzato, Maria Emília Nilsen, Kiki Affonso-Ferreira e Meire Teresani agradeço pelo apoio, pelos livros emprestados e pela jovialidade.

Às amigas da França, Maria Luisa Crisóstomo Pereira, Elza Frazão de Assis, Claire Winter, Maria Carolina Loureiro e Carla Vasconcellos agradeço pela oportunidade do tempo passado juntas, pelas dicas em francês, pelos cafés e, acima de tudo, pelo companheirismo e calor humano, agradeço por tudo. Um agradecimento especial a Elza Frazão de Assis por todo o trabalho de me representar legalmente na Université Paris-7.

Agradeço ao amigo e Prof. Dr. Cláudio Eduardo Banzato pelo incansável empenho em tornar a defesa em esquema de co-tutela possível.

Agradeço a paciência do amigo Rogério Coelho de Souza, as sugestões de leitura e o cuidado em corrigir alguns de meus equívocos na teoria freudiana.

À Ana Maria de França Carneiro, pelos anos que passamos juntas no aprendizado da psicanálise, das emoções e da vida.

À minha inesquecível babá, Maria Minora Gobbi, pela paciência e suas inesgotáveis histórias infantis.

Um agradecimento especial ao professor Roberto Pinto de Moura responsável pelo meu primeiro contato com a psicanálise, sua presença, seu calor humano e seu extenso conhecimento em psicanálise, filosofia e literatura sempre foram um exemplo para mim.

Agradeço ao tradutor Alain François que comigo trabalhou durante boa parte da confecção deste manuscrito.

À CAPES, pela bolsa de estudos que permitiu meu período de estudos na França.

Sou infinitamente grata aos meus pacientes, e especialmente a Anna que utilizo na confecção deste doutoramento.

“Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.”

(A Tabacaria – Fernando Pessoa)

	<i>Pág.</i>
RESUMO	<i>xxi</i>
ABSTRACT	<i>xxv</i>
INTRODUÇÃO	29
CAPÍTULO 1 - DA MELANCOLIA TRANSFERENCIAL À CLÍNICA PSICANALÍTICA	41
1.1 - A passividade em ação: o caso clínico de Anna.....	43
CAPÍTULO 2 - DAS PAIXÕES	77
2.1 - Da psiquê à paixão.....	79
2.2 - Da paixão à passividade.....	80
2.3 - A paixão para a psicanálise.....	84
2.4 - Passividade e pulsão.....	90
2.5 - As diferentes passividades.....	92
2.5.1 - O masoquismo na primeira teoria das pulsões.....	93
2.5.2 - Masoquismo e sadismo na nova teoria das pulsões.....	95
2.5.3 - Agressividade e pulsão de morte.....	97
2.5.3a - A feminilidade e a passividade.....	100
2.5.3b - Gozo e passividade.....	102
2.5.3c - Passividade: uma possível definição.....	104
2.6 - A passividade propriamente dita: perspectivas metapsicológicas.....	107
2.6.1 - As fantasias de sedução.....	115

2.7 - A relação da passividade com o tratamento psicanalítico.....	119
CAPÍTULO 3 - DA TRAGÉDIA À MELANCOLIA TRANSFERENCIAL.....	125
3.1 - Da tragédia ao drama.....	129
3.2 - O coro trágico e a relação transferencial.....	134
CAPÍTULO 4 - HAMLET E A PASSIVIDADE.....	139
4.1 - Shakespeare e a tragédia.....	141
4.2 - Hamlet e a passividade.....	144
4.3 - O encontro de Hamlet com o Espectro.....	154
4.4 - Hamlet e Ofélia.....	159
4.5 - A loucura de Hamlet.....	161
4.6 - Hamlet e o teatro dentro do teatro.....	169
4.7 - Hamlet e os outros personagens.....	180
CAPÍTULO 5 - DA PASSIVIDADE À MELANCOLIA OU DA PASSIVIDADE COMO UMA FORMA DE FAZER CERTAS COISAS ACONTECEREM NA MELANCOLIA.....	189
5.1 - Breve histórico sobre a melancolia.....	191
5.2 - A inibição generalizada e a imagem do furo.....	193
5.3 - O rascunho G e Luto e melancolia.....	194
5.4 - O colapso da imagem especular.....	208
CONCLUSÃO.....	213
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	221

NOTAS SOBRE A EDIÇÃO

As referências bibliográficas obedecem às normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) de agosto de 2000¹, conforme as recomendações da Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP. Porém, para tornar a leitura mais agradável, deslocamos as citações, em caixa-alta, sobre o nome do autor, o ano e a página, que deveriam constar entre parênteses no corpo do texto, para a nota de rodapé.

Os textos de Freud, exceto as cartas a Fliess, foram consultados na Edição Standard Brasileira. A referência completa à coleção é feita na primeira vez em que a obra é citada. Nas vezes seguintes, o nome e a data do artigo serão acompanhados da abreviação “ESB” e acrescidos da referência ao volume e página (s) do texto citado.

¹ ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *Informação e Documentação – Referências – Elaboração*. NBR 6023:2000. Rio de Janeiro: ABNT, 2000. p. 22.



RESUMO

A tese de doutoramento intitulada “*A questão da passividade na melancolia: paradigma de Hamlet*” trata de alguns o questionamentos clínicos sobre a ação da passividade e, conseqüente impacto sobre a relação analítica, num caso de melancolia. Sua descrição teórica é feita a partir das noções de paixão encontradas na literatura filosófica até chegar a psicanálise e sua problemática metapsicológica. As diferentes modalidades de passividade são descritas sob a ótica do sadismo e do masoquismo na teoria freudiana para permitir uma articulação com a hipótese argumentativa de que é a passividade que faz certa A tese de doutoramento intitulada “*A questão da passividade na melancolia: paradigma de Hamlet*” trata de alguns o questionamentos clínicos sobre a ação da passividade e, conseqüente impacto sobre a relação analítica, num caso de melancolia. Sua descrição teórica é feita a partir das noções de paixão encontradas na literatura filosófica até chegar a psicanálise e sua problemática metapsicológica. As diferentes modalidades de passividade são descritas sob a ótica do sadismo e do masoquismo na teoria freudiana para permitir uma articulação com a hipótese argumentativa de que é a passividade que faz certas coisas acontecerem na melancolia. A peça shakesperiana de Hamlet fornece uma perspectiva heurística, ficcional na qual o personagem principal atrai sobre si uma sorte de fatalidade que isola-o do contato com o outro e torna-o cada vez mais passivo. Trata-se de uma passividade curiosa, atípica, intrigante. Uma passividade que transporta rapidamente o leitor à clínica psicanalítica e interpela diretamente o papel do analista na relação transferencial.



ABSTRACT

The doctorate thesis entitled “*The issue of passivity in melancholy: the paradigm of Hamlet*” deals with some clinical questionings about the action of passivity and its consequent impact on the analytical relationship in a case of melancholy. Its theoretical description begins from the notions of passion found in the philosophical literature to arrive to psychoanalysis and its metapsychological problematic. The different modalities of passivity are described from the standpoint of sadism and masochism in the Freudian theory to better link them to the argumentative hypothesis that passivity makes certain things happen. The Shakespearean play Hamlet offers a heuristic, fictional perspective in which the main character attracts a kind of fatality that isolates him from the contact to the others and makes him increasingly passive. This is a weird, atypical and amazing passivity, which quickly refers the reader to the psychoanalytical clinic and directly questions the role of the analyst in the transference situation.



INTRODUÇÃO

*A verdade só progride por
uma estrutura de ficção, que é a essência
mesma da linguagem.*
Jacques Lacan

*A ficção pode nos conduzir a uma verdade mais aguda que a realidade
cotidiana e aparente.*
Arnaldo Jabor

As relações da psicanálise com a arte e, em especial, com a literatura são inequívocas e têm sido uma constante desde os primeiros passos das formulações freudianas. Surgem, inicialmente, como um impulso para a construção dos conceitos fundadores da disciplina psicanalítica, como o complexo de Édipo e a noção de inconsciente, podendo ser cotejadas nas correspondências¹ trocadas entre Freud e seu amigo/confidente Wilhelm Fliess. Outros indícios dessa intrincada relação são encontradas nas elaborações, feita pelo psicanalista, das tragédias de Shakespeare², antes mesmo da publicação da obra inaugural da psicanálise, a *Interpretação dos Sonhos* (1900).

Nesses primórdios da construção da teoria freudiana, a obra de arte aparece para afiançar as hipóteses originais criadas com o propósito de garantir a universalidade necessária para os conceitos que o psicanalista vienense postula a partir de seu processo de auto-análise e de sua experiência clínica com o nascente método psicanalítico. Desse modo, num primeiro momento, a apropriação freudiana inicial da obra de arte forneceu-lhe um ancoradouro e, ao mesmo tempo, um terreno seguro para a implantação dos alicerces de seu edifício teórico. A experiência estética e a criação artística formaram, no decorrer de toda a obra freudiana, um pano de fundo contra o qual Freud se debateu, quer para se aliar a elas, na defesa de sua própria teoria, quer para se contrapor a estas. Freud deu razão aos poetas:

¹ As citações de pequenos poemas, falas de peças de teatro ou piada, das obras literárias que chamavam a atenção de Freud podem ser cotejadas por toda a correspondência com Fliess. Por exemplo, no "*Rascunho C. - Uma espécie de exposição de motivos*", Freud faz uma citação de um poema de Thomas Moore – *Irish Melodies*. Outro exemplo é encontrado na carta de 12 de Junho de 1895, Freud faz uma citação de *Don Carlos* de Schiller. E um último exemplo: carta de 2 de novembro de 1895, citação de uma frase de *Fausto* de Goethe. Freud, S. & Fliess, W. (1986) – *Correspondência Completa de 1887-1904*. Editado por Jeffrey Moussaieff Masson, Imago Editora LTDA, Rio de Janeiro, p. 47, p. 132 e p. 150 (respectivamente).

²Rascunho N, anexo à carta de 25 de maio de 1897. Opus. Cit., p. 252.

em muitos de seus textos ele parte de uma espécie de “verdade poética” – cita Goethe, Heine, Schiller, Shakespeare para chegar a uma “verdade psicanalítica”. Em *“Mais além do princípio do prazer”* (1920), ele termina por lamentar as limitações do cientista, que está condenado a trabalhar, pensar e pesquisar tanto para, afinal, chegar a conhecer aquilo que os poetas sempre souberam a partir de seus próprios sentimentos.

É ao longo de toda a construção de sua teoria sobre a psicose que também Freud elaborava o conceito de melancolia. Em *“Luto e melancolia”* (1917) poderemos encontrar mais um dos inúmeros exemplos da aproximação de Freud com a literatura. Nesse texto, Freud se perguntava por que um homem precisava adoecer para ter acesso a sua verdade. Aproveitando o saber poético do bardo inglês que muito o impressionara, Freud utiliza uma citação³ do personagem Hamlet⁴ para ilustrar um dos aspectos mais característicos encontrados nesta patologia, o aspecto das auto-acusações, auto-injúrias e autopunições. Uma das questões que intrigava Freud sobre a inibição melancólica era a diminuição extraordinária da auto-estima do paciente. Ele mencionava o quanto o personagem Hamlet repreendia a si mesmo por não conseguir executar a vingança sugerida pelo fantasma de seu pai⁵. Como se a ignorância e o conhecimento constituíssem indiferentemente a máxima do melancólico cuja conclusão, marcada pela impotência, não cessasse de denunciar um efeito de verdade, dessa verdade a propósito da qual Freud dizia que não se podia dela aproximar-se sem se cair doente. A condição do sujeito melancólico, lembra-nos Lambotte⁶, reside inteiramente neste paradoxo: mais vale ficar ignorante do que aproximar-se muito de uma verdade perniciosa. O conhecido monólogo de Hamlet é revelador dessa oscilação em que se encontra o sofrimento do melancólico:

³ “Dê a cada homem o que merece, e quem escapará do açoite?” (ato II, cena 2). Opus. Cit., p. 252. No original: “Use every man after his desert, and who shall escape whipping?” (act II, scene 2).

⁴ Todas as citações das falas da peça foram retiradas de William Shakespeare: **The complete works**. Oxford University Press, 1991. As respectivas traduções foram retiradas da versão em 2ª edição da editora Nova Fronteira, cujas tradutoras são Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliadora.

⁵ “Com efeito, não pode haver dúvida de que todo aquele que sustenta e comunica a outros uma opinião de si mesmo como esta (opinião que Hamlet tinha a respeito tanto de si quanto de todo mundo), está doente, quer fale a verdade, quer se mostre mais ou menos injusto consigo mesmo.” (Op. Cit., p. 252).

⁶ Lambotte, M. – *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*. Tradução Sandra Regina Felgueiras, Companhia de Freud, 1997.

“To be or not to be, that’s the question / Whether ‘tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them?”⁷.

Além da literatura, a prática clínica freudiana é de extrema significação para que seu autor retire observações relevantes à psicopatologia, evidentemente é também de lá que se pode observar aquilo que Berlink chama de *situação problemática*⁸, o enigma que precisa ser especificado pelo psicanalista se ele recorre a um trabalho teórico ou acadêmico. Tal enigma, ainda segundo Berlink, pode ser traduzido como sendo uma discrepância entre aquilo que é e aquilo que deveria ser. Seria o reconhecimento desse enigma que produziria, então, a situação problemática. Utilizando o princípio da metapsicologia como uma ficção derivada da clínica, observamos que a literatura psicanalítica da melancolia posiciona o suicídio como um aspecto privilegiado da deriva melancólica⁹, o que leva um paciente a tal ato seu esvaziamento libidinal, o corte no investimento operado por esses sujeitos, a total falta de interesse pelo mundo externo, o intenso negativismo do melancólico são também aspectos apontados nas descrições dessa patologia. Essas características já foram exaustivamente desenvolvidas e comentadas por diversos autores psicanalíticos de renome¹⁰; todavia, o que nos interessa nesta pesquisa, o que se constitui como situação problemática do ponto de vista clínico, é investigar o que mantém tais pacientes melancólicos ligados à vida. Essa é uma questão enigmática que acompanha um analista em seu trabalho cotidiano. O que faz com que esses sujeitos sigam vivendo sem passarem ao ato? O que os mantém como mortos-vivos, vagando como fantasmas, em uma existência praticamente sem sentido? Se é verdade que boa parte dos pacientes reconhecidos como melancólicos mantém a vida, outras questões intrigantes se impõem: é da morte dos outros que o melancólico alimenta sua própria vida? O que os mantém vivos é o ódio? O amor? Uma incapacidade de acumular energia libinal suficiente para passarem ao ato? A aparente passividade do comportamento dos melancólicos pode ser tomada como uma forma de fazer certas coisas acontecerem? A questão assim construída torna-se interessante e

⁷ “Ser ou não ser, essa é que é a questão: será mais nobre suportar na mente/ as flechadas da trágica fortuna/ ou tomar armas contra um mar de escolhos/ E enfrentando-os, vencer?” (Hamlet, Ato III, cena 1, p. 89).

⁸ Berlink, M. - Considerações sobre a elaboração de projeto de pesquisa. In: **Psicopatologia Fundamental**. Escuta, São Paulo, 2000, p. 316.

⁹ O que entendemos por deriva melancólica será esclarecido mais à frente no texto, mais especificamente, no capítulo 1 item da discussão do caso clínico.

¹⁰ No que concerne a melancolia, para mencionar os autores clássicos, depois de Freud, poderíamos citar dentre eles: Karl Abraham, Melanie Klein, Jacques Lacan sem, por hora, nos estendermos no desenvolvimento de suas idéias.

relevante pelo modo contrário com que coloca a problemática melancólica: em vez da morte, interessa-nos a vida; em vez do desinvestimento, interessa-nos o tipo de investimento e suas conseqüências. Terreno fértil para explorarmos em termos de conflito entre a passividade e a atividade, no caminho inverso que leva da morte à vida. Recordando Freud nas “*Novas conferências introdutórias*” (1932-33),

“...nós reconhecemos duas pulsões fundamentais e deixamos a cada uma seu próprio objetivo. Saber como essas duas pulsões se misturam no processo da vida, como a pulsão de morte é colocada a serviço de Eros, sobretudo quando ela se volta em direção ao exterior como agressão, essas são tarefas reservadas a pesquisa do futuro”¹¹.

Interessante seria aplicar a essas mesmas questões o par ativo/passivo. Resta-nos o enigma da atividade e da passividade a decifrar, como seus elementos se misturam, se opõem e/ou se combinam para compor as características da forma melancólica, uma passividade que pode fazer certas coisas acontecerem na vida desses indivíduos. Esses questionamentos a partir da clínica da melancolia serão percorridos sob o vértice da passividade. É através da elucidação teórica da questão da passividade que pretendemos avançar na compreensão da clínica da melancolia.

Assim sendo, a noção do acontecer nos leva à teoria do destino em Freud e sua ligação com as imagos parentais. O destino, a própria morte é pensada como um castigo, uma falta de amor parental. Temos aí uma teoria psicanalítica do acontecimento. A melancolia, nesse sentido, nos mostra uma extensa relação com o destino, o destino enquanto uma figura narrativa que descobre a geografia de cada ser humano. O paradoxo da passividade melancólica, apresentado pela expressão “fazer certas coisas acontecerem”, não pode estar indissociado de algo que expresse o seu gozo¹². É uma expressão da fala

¹¹ Freud, S.- (1932-33) – Novas conferências introdutórias. In: *Obras completas*, 2^a ed., Imago, 1988, Vol. XXII, p. 109.

¹² Vale a pena fazer uma discussão sobre a diferenciação entre a noção de desejo e gozo em Freud. Ele utiliza dois termos para designar o desejo: *Wunsch*, que significa voto ou desejo, e *Lust*, que se traduz como apetite e prazer. É na sua teoria do sonho que o desejo tem a melhor definição. Ali, o *Wunsch* é o desejo inconsciente recalçado, e ao mesmo tempo é realização de desejo. Freud usa às vezes o termo *Genuss*, para designar o gozo na sua conotação sexual, mas para ele esse vocábulo é apenas uma palavra da língua, e não um conceito da sua teoria. *Genuss* pode aparecer também no texto de Freud em lugar da palavra *Lust* (também traduzida como apetite, prazer e desejo) tomando assim uma significação próxima da palavra gozo, que é sinônimo de alegria intensa, prazer extremo, êxtase e volúpia. Quando Freud utiliza o termo *Genuss*, não deixa de sublinhar a ênfase particular que ele lhe dá, notadamente no momento em que seu paciente, dito Homem dos Ratos, evoca no seu tratamento o suplício da penetração de um rato no ânus. Maior aprofundamento sobre as noções de desejo e gozo podem ser encontradas na obra de Patrick Valas *As dimensões do gozo*, Jorge Zahar Editor, 1998.

coloquial muito próxima do dizer de nossos pacientes, ela retoma uma tentativa de produção do outro, de produção do gozo do outro. Está aí a passagem entre a alteridade e as coisas, a incidência de um tipo desejo apreendida pelo viés interpretativo do destino. É uma passividade que convoca o outro a agir. Dessa forma, pensamos evidenciar claramente nosso intuito de tratar da melancolia numa perspectiva da passividade. Para tal, introduziremos Catherine Chabert¹³ que tem um argumento extremamente inovador: ela pensa a questão da melancolia como um contra-investimento da passividade. Essa autora francesa precisa que na origem da excitação, os movimentos pulsionais devem ser tomados em sua dupla dimensão: passiva do lado da sensação, da impressão; ativa do lado do exercício, do controle. Nos dois casos, a sensação e o prazer são experimentados do interior com, no entanto, uma diferença: a passividade implica mais que a atividade, no engajamento do outro em sua ação sobre o sujeito. O efeito traumático da sexualidade toma como apoio a passividade desse sujeito.

Neste caso, Hamlet torna-se um instrumento heurístico privilegiado para ajudar-nos a refletir sobre a questão da passividade e do engajamento do outro numa relação analítica. Em Hamlet observamos alguns elementos intrigantes que nos ajudam a enquadrar uma estranha passividade, levando-nos a levantar a hipótese clínica de que essa passividade é uma forma de fazer certas coisas acontecerem. Estudaremos tal questão na retomada feita pela autora a partir do próprio texto da tragédia shakesperiana e do discurso de seus personagens principais. A noção de passividade que pretendemos desenvolver não aparece propriamente descrita na peça, mas sim na narração de alguns fatos de suma importância para o desenrolar da história construída por Shakespeare. Hamlet é um ser que vive em um movimento pendular entre a dor, a aflição configurada nos seus discursos obscuros e no luto permanente, e a falta de vontade, o que marca sua imagem como personagem principal. Hamlet é marcado por uma profunda falta de vontade, por uma paralisação interior da vontade, porque se sente manietado por uma força estranha que o dirige e lhe subordina a vontade. O protagonista realiza atos que, embora não estejam presentes na encenação, possuem um efeito determinante para o desenlace da obra do príncipe da Dinamarca. Essa atitude de aparente passividade encontrada no personagem que

¹³ Chabert, C. – Les voies intérieures. In: *Les enjeux de la passivité*. No. 5, tome LXIII, Revue Française de Psychanalyse, Puf, 1999, p. 1452.

não toma armas contra si mesmo e diretamente estirpa suas dores, agruras e dúvidas, expõe essa intrigante passividade que leva uma platéia inteira a acompanhar o movimento das aflições hamletianas, culminando na representação da última cena na qual o público acompanha sua trágica morte, sempre observado por Horácio seu fiel amigo. Hamlet não compreende por que não realiza a vingança sugerida pelo fantasma do antigo rei; ele tem motivos, vontade, força e meios de fazê-lo, mas continua a repetir: é preciso agir. O que o retém? Por que ele apenas “*come e dorme*” e não age? Inspirado por uma ambição divina, o príncipe Fórtinbras, por exemplo, vai em busca da morte, de grandes feitos, enquanto Hamlet, que tudo tem, não age. Por quê? Ele mesmo não sabe; e nisso reside seu tormento. No início da peça, ele ainda acreditava que precisava de motivos mais sólidos para agir, precisava desvelar certa verdade sobre a sinistra morte de seu pai, no entanto, mesmo depois que o segredo do velho Hamlet lhe é revelado pelo espectro, ainda assim, não age. Afinal, como distinguir um segredo de um artilho do Demônio? pensava Hamlet. Embora esta situação expresse mais propriamente a dúvida sobre a ação de Hamlet, sua inação ao longo da tragédia convoca o espectador a experimentar a necessidade de que Hamlet faça algo. No entanto, a intrigante pergunta sobre o que impede a ação do jovem príncipe dinamarquês permanece. A observação mais acurada revela que Hamlet não só acaba por vingar seu pai como mata Polônio, Laertes, Guildenstern, Rosencrantz, e destrói a si mesmo. Assim, ao passar o trono a Fórtinbras, Hamlet está destruindo a vitória de seu pai e o ganho de terras acrescentadas à Dinamarca, fatos encontrados no próprio texto da tragédia. O que podemos inferir disso é que Hamlet não faz isso de uma forma imediata, clara, retilínea, porém indireta e atípica. Será esse o modo de agir do melancólico? Será essa aparente passividade uma forma de fazer certas coisas acontecerem? Será necessário passar da melancolia à violência, da passividade à atividade? Uma via mediana entre o sol negro da melancolia¹⁴ e o ódio violento do outro poderia existir? A tragédia de Hamlet nos permite observar um tipo de passividade enigmática que instiga a produção teórica de um outro modelo para pensar a melancolia. Utilizaremos também a tragédia para analisar os tipos de passividades existentes, suas diferenças e características próprias. A partir disso, poderemos ampliar a questão da melancolia sob o vértice da passividade.

¹⁴ Kristeva, J. – *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução Carlota Gomes, 2ª. ed., Rocco, Rio de Janeiro, 1989.

No entanto, antes de prosseguirmos, é necessário clarear um ponto de suma importância: a tragédia Hamlet tem sido objeto de tantos livros, de uma literatura tão vasta em quase todas as línguas, de tantas análises críticas, de ensaios filosóficos, científicos, psicológicos e históricos, que, positivamente, afundam em um mar infinito de interpretações de que é objeto. É por isso que qualquer novo ensaio sobre esse tema necessita forçosamente de explicações prévias, que elucidem tanto os objetivos traçados quanto o próprio objeto da pesquisa. Vale a pena insistir no ponto de que não pretendemos, em hipótese alguma, fazer uso da tragédia shakesperiana de Hamlet para analisar o personagem principal, ou mesmo acrescentar uma interpretação suplementar ao texto literário mais comentado e analisado pela crítica freudiana. Não se trata de estimar a justeza de tal ou tais leituras¹⁵, mas de refletir, a partir da aproximação que o próprio Freud realiza da melancolia e o personagem Hamlet, sobre a forma melancólica e sua curiosa passividade.

Todavia, essa tarefa exige certos cuidados. Pereira¹⁶ elabora um alerta útil e cauteloso para quem recorre a uma abordagem metodológica que aproxima a literatura da psicanálise; ele nos orienta em direção a dois desvios calamitosos: num aspecto, a tentação de utilizar a obra literária como um alibi que confirma com exatidão conceitos psicanalíticos previamente estabelecidos, incorrendo-se no erro de tal interpretação apresentar apenas uma frágil redução da literatura aos pressupostos da psicanálise. Por outro lado, a tentação de se recorrer ao texto literário como uma espécie de caso clínico a ser decifrado, com a desvantagem de que o personagem em questão não pode fornecer associações-livres, nem retificar possíveis interpretações disparatadas. Uma degradação ainda pior consistiria em se procurar inferir elementos de uma constelação inconsciente do autor, retiradas diretamente de sua obra, levando-nos a crer em uma leitura reducionista que sentencia o resultado artístico a um simples sintoma ou formação de compromisso, numa confrontação do texto com dados arbitrariamente retirados da biografia de seu criador.

¹⁵ Pierre Bayard, além de uma discussão profunda sobre o conflito de interpretações existentes entre os psicanalistas sobre a tragédia Hamlet, oferece uma bibliografia extensa sobre os autores psicanalíticos que se dedicaram a tão árdua tarefa da análise dessa peça magistral de Shakespeare. Em: Bayard, P. – Hamlet ou Hamlet: le conflit d'interprétations. In: *La psychanalyse hors cure*. Psa. Univ., 1991, 16, 63, p. 49-66.

¹⁶ Pereira, M. E. – Melancolia e subjetivação em Aurélia, de Gérard de Nerval. In: *Psicanálise, Literatura e Estéticas da Subjetivação*. Org. Bartucci, G., p. 223-247.

O próprio Freud, encantado com a produção artística de Shakespeare, claramente atraído pela trajetória de Hamlet, cai na armadilha que Pereira denuncia ao tentar desvendar o mistério da escrita shakesperiana, transformando Hamlet numa produção estética cujo herói, assombrado por um complexo de Édipo não resolvido, convida à sua própria análise; como uma pista para os complexos de grandes audiências, profundamente comovidas ao reconhecerem na tragédia sua própria história secreta; como um testemunho indireto sobre o drama edipiano do autor, sobre o problema emocional não resolvido com o qual ele ainda se debate.

É necessário acrescentar que os antagonistas da estética de Freud logo objetariam ao fato da crítica psicanalítica normalmente sofrer de uma tendência a negligenciar a habilidade, a forma, o estilo, em favor do conteúdo. A busca deliberada, por parte do psicanalista, de significados ocultos num poema, romance ou quadro provavelmente leva-o a prestar excessiva atenção ao enredo, à narrativa, à metáfora, e ao personagem, e a passar por cima do fato de que os produtos culturais brotam de mãos talentosas e experimentadas e de uma tradição que o artista obedece, modifica ou desafiadoramente deixa de lado. Portanto, uma interpretação satisfatória e acabada de uma obra de arte ou literária, provavelmente, seria muito mais desalinhavada do que sugerem as ordeiras formulações psicanalíticas.

Além disso, uma vez criada, a obra de arte separa-se de seu criador; não existe sem o leitor, é apenas uma possibilidade que o leitor realiza. Na inesgotável diversidade da obra simbólica, isto é, de qualquer obra de arte, está a fonte de suas múltiplas interpretações e enfoques. A essência, a força de uma obra, não reside no que o autor subentendeu por ela, mas na maneira como age sobre o leitor ou espectador. Conseqüentemente, reside no seu conteúdo possível, o que nos permite utilizar a tragédia do príncipe da Dinamarca deixando de lado todo o problema científico e histórico da obra de Shakespeare e, em especial, de Hamlet (época de surgimento, fontes, autor, influências da obra, etc.), todo o problema biográfico de seu criador, e, por último, toda a imensa produção crítica que existe sobre ela. Só uma coisa se exige: o conhecimento do texto da tragédia. Nosso ponto de partida é a estória de Hamlet, a realidade de Hamlet.

“Os poetas e romancistas são preciosos aliados e seu testemunho deve ser considerado bem importante, pois eles conhecem entre o céu e a terra, muitas coisas que nossa sabedoria escolar ainda não pode sonhar. Eles são, no conhecimento da alma, mestres para nós, homens vulgares, pois bebem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência”¹⁷.

Sábias palavras de Freud a respeito da Gradiva de Jensen, justamente ele que se refere ao gênero literário da ficção, para definir o estatuto de sua metapsicologia¹⁸. É nessa perspectiva heurística, ficcional, que nos aproximaremos de Hamlet; é através do fio condutor da tragédia que poderemos perceber como o personagem atrai sobre si uma sorte de fatalidade que o isola do contato com o outro e torna-o cada vez mais passivo. Trataremos de uma passividade curiosa, atípica, intrigante. Uma passividade que nos transportará rapidamente à clínica psicanalítica e interpelará diretamente o papel do analista na transferência.

Nesse sentido, utilizaremos o caso clínico de Anna para corroborar a nossa hipótese de que, no caso dos melancólicos, essa passividade é o que faz certas coisas acontecerem (capítulo 1). O segundo capítulo refere-se às questões engendradas pela passividade, da sua origem na filosofia a uma possível metapsicologia construída a partir de textos freudianos. Os diferentes tipos de passividade também serão contemplados nesse capítulo, sua relação com a clínica analítica também é de importância para o desenvolvimento de nosso argumento teórico e, será retomada em um item específico. O terceiro capítulo trabalha a utilização da tragédia para ampliação da compreensão de um tipo de transferência vivida na relação com pacientes melancólicos; aproveita também as noções da tragédia grega e demonstra a passagem feita por Shakespeare do trágico ao dramático. O quarto capítulo retoma a trajetória de Hamlet, numa tentativa de apontar os aspectos da passividade atípica que pretendemos desenvolver ao longo de nossa argumentação. Tal capítulo tem ligação direta com o desenvolvimento do caso clínico

¹⁷ Freud, S. (1907) – Delírios e sonhos na “Gradiva” de Jensen. In: ESB, 2ª ed., Imago, 1988, Vol. IX, p. 20.

¹⁸ “O que o senhor espera? É uma hipótese como tantas outras nas ciências: as mais antigas sempre foram um tanto toscas. ‘Aberta à revisão’, podemos dizer em tais casos. Parece-me aqui desnecessário recorrer ao ‘como se’ que se tornou tão popular. O valor de uma ‘ficção’ dessa espécie (como o filósofo Vaihinger a denominaria) depende de quanto se pode alcançar com sua ajuda.” Freud, S. (1926) – A questão da análise leiga. In: ESB, 2ª ed., Imago, 1988, Vol. XX, p. 221.

(capítulo 1) e com a teoria sobre a passividade (capítulo 2). O quinto capítulo refere-se às questões da melancolia como constitutiva do sujeito aliadas às construções de Chabert que associa a passividade como um elo inspirador para essa articulação da passividade com a melancolia. Retomamos também o caso clínico discutido no primeiro capítulo com a intenção de demonstrar, na situação psicanalítica, as complicações vividas pela dupla analítica de um tipo de transferência que faz certas coisas acontecerem. Essa questão está intimamente relacionada com o desenvolvimento das noções de passividades relativas ao segundo capítulo. O último tema do trabalho refere-se à conclusão.



CAPÍTULO 1

DA MELANCOLIA TRANSFERENCIAL À CLÍNICA PSICANALÍTICA

*"Oh dreadful is the check – intense the
agony –
When the ears begins to hear, and the eyes
begins to see;
When the pulse begins to throb, the brain
to think again;
The soul to feel the flesh, the flesh to feel
the chain"¹*

1.1 - A PASSIVIDADE EM AÇÃO: O CASO CLÍNICO DE ANNA

A estória de Anna aparece como uma descrição que nos permite refletir clinicamente sobre a questão da melancolia sob o vértice da passividade. Uma das coisas que mais chama atenção em sua fala é o aparente desejo de não viver, de encontrar um lugar onde possa silenciar e calar, onde não seja incomodada pelo aterrador movimento do desejo e da vida. Ela nos fala de um abismo de tristeza, dor incomunicável que às vezes a absorve até fazê-la perder o gosto por qualquer ato, qualquer coisa, o próprio gosto pela vida. Descreve uma existência desvitalizada que, embora exaltada pelo esforço que faz para continuá-la, a cada instante está prestes a oscilar para a morte. Anna não parece encontrar o sentido dessa vida, cujo fardo, muitas vezes, parece-lhe insustentável. Ela vive uma morte viva, sangrante, tornada cadáver, seguindo como um robô a rotina de trabalho, casa, trabalho. Nos finais de semana passa a maior parte do tempo deitada, senão dormindo, dopada pelos remédios psiquiátricos que ingere.

Procurou atendimento psicanalítico após a morte da avó materna quando, depois de resolver questões práticas do funeral e enterro, teve uma crise de choro, da qual não pôde mais parar, chorando por três dias seguidos. Manteve duas sessões semanais, estendidas para três, dois meses após o início do tratamento. Inevitavelmente esbarrávamos na questão do limite, limite do número de sessões semanais, limite da duração das sessões, limite de tempo para o término da análise, interrupção ou não da análise. Anna debatia-se entre aceitar o desejo de empreender um trabalho propriamente analítico e/ou abortar a

¹ Oh terrível é a prova – intensa a agonia –/ Quando o ouvido começa a ouvir, e o olho começa a ver;/ Quando o pulso começa a palpar, o cérebro a pensar novamente;/ A alma a sentir a carne, a carne a sentir os grilhões. (Emily Brontë – The Prisoner); a tradução é de minha autoria.

possibilidade de uma nova compreensão sobre seu sofrimento e comportamento. A análise era experimentada como um movimento de vida e, portanto, arduamente combatida por Anna que, paradoxalmente, comparecia pontualmente às sessões. Sem deixar de considerar a evidente referência a questões transferenciais, desenvolvidas oportunamente, continuo a apresentação do caso clínico.

No início da análise, Anna não conseguia se deitar no divã, ficava absolutamente aterrorizada com a idéia de perder a analista de vista, sentia muita dificuldade em associar livremente, mantinha-se rigidamente sentada e pouco falava. Fazia perguntas e irritava-se se não obtinha respostas. Queixava-se do trabalho e de sua falta de concentração. Afirmava que não tinha amigos, sentia-se diferente de todas as pessoas. Na universidade, achava que as aulas eram um tédio, embora reconhecesse que não se deixava tocar pelo que o professor falava, ora dormia nas aulas, ora folheava revistas que comprava na chegada da faculdade. Dizia que só olhava as fotos, nem mesmo ler conseguia. Acabou por perceber que fazia o mesmo com a análise: a analista só existia enquanto Anna estava em sessão, logo que ia embora esquecia-se de tudo que havia experimentado no encontro. Surpreendia-se consigo própria por comparecer às sessões e, certa feita, deitou-se no divã em caráter experimental. Ficou assustada na medida em que suas idéias começaram a fluir. Em seus relatos começaram a aparecer situações de abandono, tristeza e decepção.

Relembrava-se de um longo relacionamento amoroso que mantivera anos atrás e, ao associar fatos desse namoro, percebeu que, por passar bastante tempo sozinha na casa deste rapaz, já sentia-se muito angustiada desde àquela época. Recuperou a lembrança de sair andando sozinha pela cidade, vagando solitária como que perdida pelo bairro onde morava o namorado, chorando sem saber o porquê. Quando voltava para o apartamento, recompunha-se sem permitir que seu companheiro percebesse o que se passara com ela. Desde aquela época, passa a acalantar a idéia da morte.

Anna percebe que a idéia da morte lhe aparece em pensamentos que ela costumava chamar de “*pensamentos fixos*”, idéias fixas, que a deixavam paralizada, sem conseguir comer, descansar, ou fazer qualquer coisa. Embora esses pensamentos se fixassem em torno de uma pergunta sem resposta – ou de um enigma sem solução – de que maneira iria se matar, onde iria fazê-lo, se de dia ou de noite, ela ficava fixada nesses

“pequenos” detalhes, como os chamava, na tentativa defensiva de se livrar da angústia que tais pensamentos proporcionavam. Anna relatava também uma sensação de que muitas idéias lhe passavam pela cabeça ao mesmo tempo, “*Eu pareço calma, assim por fora, mas, por dentro, minha cabeça não pára, ferve, mil idéias ao mesmo tempo, tenho medo de ficar louca*”. Esse excesso de idéias fazia com que se esquecesse de seu corpo, de suas necessidades, de modo a só conseguir ficar deitada, pensando sempre “*nas mesmas coisas*”, do tipo: como se livrar de uma determinada situação no trabalho, como aceitar ou recusar um convite indesejado, o que fazer de diferente no final de semana. Todavia, já se podia observar um aspecto curioso em sua aparente passividade: se Anna não fazia nada por si mesma, se seus relatos eram de total ausência de movimento, por outro lado, começava a aparecer uma intensa atividade psíquica.

Do ponto de vista transferencial, nossos encontros eram pontuados por um cansaço extremo da parte da analista, uma incapacidade de pensar, uma sensação de amortecimento, de estar pregada à poltrona e de que o tempo passava muito devagar. Tal sensação persistia mesmo quando a sessão já havia terminado. A questão do que seria possível fazer por uma paciente em tal estado de tristeza e aniquilamento mental permanecia na mente da analista. A atitude passiva de Anna trazia um sentimento desestabilizador e complexo na relação analítica.

No final do primeiro ano de tratamento, a analista tira 15 dias de férias, que foram experimentados como uma ruptura por Anna. Tal afastamento operou uma mudança significativa na relação transferencial. Anna não retorna na data combinada. Quando ela o faz, seu comentário era de que não sabia se tinha de fato perdido algumas sessões ou não, pois considerava que sua ausência não era por sua culpa. Ela mesma encontra a resposta para sua dúvida. Anna torna-se extremamente agressiva, ela não iria depender de mim, afinal de contas eu lhe impunha regras que ela não era absolutamente obrigada a cumprir e, mais do que tudo, não iria se responsabilizar financeiramente pelas sessões perdidas. O reinício foi brutal; por parte da analista teve o mérito de introduzir algo de novo na relação, de suscitar uma descontinuidade, de suspender o discurso idealizante que Anna mantinha em relação à análise, cujos efeitos eram experimentados pela analista através de uma espécie de moleza associativa e uma incapacidade de pensar. Anna passou a denegrir o

consultório e considerar a aparência da analista como muito arrumada e que esta sempre levava uma vida privilegiada. Muitos de seus ataques não eram diretos, surgiam no relato que Anna fazia da analista para os outros: “*Ontem fui ao Dr. A. (seu psiquiatra) para verificar a medicação, ele perguntou sobre a análise (Anna dá de ombros e faz um muxoxo) eu respondi que achava que você não entendia de sofrimento, que não adiantava falar de morte com você, pois era óbvio que tudo tinha sido muito fácil na sua vida, uma pessoa assim toda certinha e arrumada não poderia saber de alguém que está no fundo do poço*”. Anna tinha tentado me seduzir, me tornar sua cúmplice, e seu fracasso soava como um transbordamento de raiva e cólera, na medida em que revelava seu sentimento de impotência: Anna não poderia submeter-se a quaisquer regras, a qualquer interdito – nenhum deles poderia constituir-se como a palavra de um terceiro, ambos eram arbitrários e associados a uma lei selvagem..

Apesar de suas queixas, Anna parecia se beneficiar do tratamento, estava conseguindo sair de casa nos finais de semana, ganhara uma cachorrinha, perdera o ar de emagrecimento exagerado em que se encontrava; no entanto, tudo era experimentado como um sofrimento e um peso insuportáveis. Anna se via tomada por uma sensação de “preenchimento psíquico” e “esvaziamento psíquico” – como descreve Marie-Claude Lambotte². “*Estou comendo demais, é uma vontade incontrolável de comer tudo o que vejo*” (preenchimento); “*Gostaria de me arranhar, me cortar toda e deixar todo o sangue sair*” (esvaziamento); ou então: “*Pensar me destrói, me suga, me acaba. Tudo o que eu penso me deixa vazia, como um saco sem nada, vazio, murcho. Quero dormir, dormir, eternamente dormir. Não quero me levantar, nem para pentear o cabelo, trocar de roupa, nada. Não consigo cuidar de minha cachorra, levá-la ao veterinário, nada. Agora, estou engordando feito uma louca, não sei... prefiro aquela magreza de antes..minhas roupas não me servem mais. E agora o que é que eu faço?... E se o regime não der certo?... Tem tanta gente que quer emagrecer e não consegue... eu detesto ter de fazer regime, ginástica. Minha vida só está piorando, à parte o desespero que eu sentia e que passou. Mas, eu não sei o que é pior, se todas essas vontades que eu sinto agora, ou aquele desespero. Só sei que hoje estou triste, sabia? Tô deprimida. Uma coisa que vem vindo... estou de férias da*

² Lambotte, M. – *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*. Trad. de Sandra Regina Felgueiras, Companhia de Freud, 1997, p. 32.

faculdade. Não tem nada para me desviar da minha casa, tenho que ficar fugindo...". Ela oscilava entre o movimento (vida) e a total imobilidade (morte). Anna passa a se queixar constantemente de ter uma verdadeira necessidade de pensar, que é uma espécie de pressão das idéias e, lhe é, ao mesmo tempo, impossível deter-se em uma única concepção e examiná-la bem. Ela se lamentava do vazio de sua consciência, enquanto que esta parecia, ao contrário, preenchida por uma multidão de pensamentos. Isso parece caracterizar o pensamento de Anna e do melancólico: inibição e atividade intelectual ao mesmo tempo. A impressão transferencial deixada é a de que não haveria, propriamente, uma ausência de idéias em Anna, mas sim, uma espécie de estagnação do pensamento. Esses eram os primeiros indícios de sua passividade, sua falta de ação. Conta de uma estagnação familiar, de como a vida de seus familiares não andava, estavam todos "*enterrados naquela casa*", inclusive ela. Começam a surgir o desânimo, a falta de vontade de levantar da cama, o desejo de morrer, que Anna pôde admitir sempre ter estado presente, rondando seus pensamentos.

Examinando o desencanto, mesmo cruel, com que Anna sofre na atualidade, este parece estar em ressonância com traumas antigos, a partir dos quais pode-se perceber que jamais soube realizar o luto. Pode-se, assim, encontrar antecedentes de seu desmoronamento atual numa perda, numa morte ou num luto de alguém ou de alguma coisa que amou outrora. O desaparecimento desse ser indispensável continua a privá-la da parte mais válida de si mesma. Sua depressão atesta que Anna não sabe perder e, como resultado, qualquer perda acarreta a perda do seu ser. De sua infelicidade, indica-nos o quanto está desorientada em relação a seu desejo, perdido de seus ideais. Procura relacionamentos que estimulem a ilusão de completude, mas o resultado não pode ser outro senão a decepção, a tristeza, o tédio ou, como diria Quinet, a nostalgia do Um³, em vão prometido. Anna sentia que vestia inúmeras máscaras para poder se relacionar com o mundo, com os poucos amigos, com a família, com o trabalho, e dizia que isso lhe pesava e que estava infinitamente cansada. Sob todas essas máscaras, jazia a tristeza em que se irradiam o negrume da melancolia, as trevas da apatia, a mortificação da vida, o túmulo da vontade.

³ Quinet, A. – *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Marca d'Água livraria e editora, Rio de Janeiro, 1999.

Experimentamos esse mesmo elemento passivo, desestabilizador e complexo na relação analítica com Anna. Ora era a analista a experimentar um torpor significativo nas sessões, ora Anna. A possibilidade de sua morte, fantasiada, desejada, ou mesmo atuada, em alguns momentos, trazia o gosto amargo da impotência para as sessões, cada encontro poderia ser o último, impondo uma separação nítida entre quem estava do lado da vida e quem estava do lado da morte. A fatalidade desse acontecimento coloria as sessões de um negrume trágico – evento do qual não poderíamos escapar, cantilena repetida, impossível de ser vencida, transposta, rompida, assimilada ou compreendida. Já a analista inseria-se como convidada a fazer parte da assistência passiva de um movimento sem volta e, curiosamente, sendo assolada por uma necessidade de “fazer” algo pela paciente.

Começa a aparecer um elemento constante nas sessões que distoavam da passividade de Anna. Apesar de sua falta de vontade, ela passa a verbalizar seus sentimentos de ódio, muito ódio, por seu pai, sua mãe, seu irmão doente, um passado conturbado no qual Anna sente que lhe foi roubada a ingenuidade e a leveza da infância; apenas um golpe que sofra no trabalho, uma derrota sentimental que experimente, e a lista das desgraças que podem nos oprimir todos os dias se torna infundável, e é, em geral, o gatilho, facilmente localizável, do desespero de Anna. Tudo isso, bruscamente, dá-lhe uma outra vida. Uma vida impossível de ser vivida, carregada de aflições cotidianas, de lágrimas contidas ou derramadas, de desespero sem partilha, às vezes abrasador, às vezes incolor e vazio. Possui de sua depressão uma lucidez profunda, quase metafísica. Nas fronteiras da vida e da morte, às vezes Anna tem o sentimento orgulhoso de ser a testemunha da insensatez da vida, de revelar o aspecto absurdo de alguns laços afetivos do ser humano.

Sobre esse aspecto intrigante do ódio, Catherine Chabert⁴, a propósito dos funcionamentos-limite, faz uma interessante distinção desses sentimentos. Segundo ela, os movimentos pulsionais de ódio evitam o risco de esvaziamento pelo outro, cuja proximidade pode tornar-se ameaçadora, na medida em que cria uma atração e, ao mesmo tempo, uma dependência. Nesses casos, a hostilidade em relação ao outro mascara não o amor por ele, mas o medo da perda, o que pode parecer paradoxal, uma vez que em nível

⁴ Chabert, C. – Les fonctionnements limites: quelles limites? In: *Les états limites: Nouveau paradigme pour la psychanalyse?* (sous la direction de J. André), Puf, 1999, p. 103.

manifesto os objetos são rejeitados, maltratados e desqualificados. Mas, em nível latente, esta negatividade se entende como uma medida de proteção narcísica em relação ao temor de abandono. Quando o ódio é susceptível de retornar em direção ao próprio sujeito, ela reconhece ser este um movimento melancólico. Essa distinção parece oferecer uma clareza penetrante sobre os sentimentos de ódio experimentados por Anna, sentimentos que surgiam e ressurgiam nas sessões, como os movimentos rítmicos das marés. Quer seja porque a analista não soubesse reconhecer alguma de suas demandas prementes, como ficar um pouco a mais na sessão, quer fosse porque teve de aguardar alguns minutos na sala de espera, em vez de encontrar a analista imediatamente disponível para seu atendimento, tudo isso remetia Anna a um silêncio aterrador durante as sessões, um silêncio cheio de angústia e aflição, mesclado a um ódio contido que a impedia de falar. Nas raras vezes em que Anna pôde comentar sobre esse ódio, invariavelmente, recaíamos no discurso do desejo de sua morte. Nesses momentos, Anna me parecia inalcançável, inacessível, como que fixada na idéia de que mais adiante estaria morta, de modo que não haveria nada a fazer por ela.

Kristeva,⁵ quando analisa o poema “*El Desdichado*” de Nerval, elucida uma questão interessante sobre o sentido dos termos “inconsolado” e “inconsolável”. O primeiro sugere uma temporalidade paradoxal: aquele que fala não foi consolado no passado e o efeito dessa frustração dura até o presente. Enquanto “inconsolável” nos colocaria no presente, “inconsolado” torna esse presente o passado onde o trauma ocorreu. Tal diferenciação é de uma perspicácia profundamente interessante, fala de um presente irreparável, sem nenhuma esperança de consolação. Anna é essa mulher sem esperanças de encontrar algum consolo; a tal certeza lhe rouba o sono, a capacidade de ação e a vontade de viver. Todavia, por intermédio do suicídio, Anna parece encontrar uma consolação: somente o suicídio lhe permite reunir-se ao ser perdido, somente o suicídio a pacifica. Uma completude narcísica parece construir-se imaginariamente, suprimindo a angústia catastrófica de perda e satisfazendo assim o sujeito consternado: ele não tem mais razões para se desolar, é consolado pela possibilidade de não encontrar mais o sofrimento na morte. Esta torna-se, então, a experiência fantasmática de um retorno ao paraíso perdido.

⁵ Kristeva, J. – *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução Carlota Gomes, 2ª ed., Rocco, Rio de Janeiro, 1989, p.40.

A compreensão dos movimentos de ódio e do discurso melancólico sobre um suicídio que (não?) acontece podem nos ajudar a desenvolver a idéia de passividade como forma de fazer certas coisas acontecerem, pois coloca o analista numa posição de ser aquele que deve retirar o paciente dessa situação desastrosa. Muitas vezes, o próprio analista pode experimentar o impulso de fazer ou dizer algo, senão o inevitável da morte poderia presentificar-se na sessão. Seria esse sentimento meramente contra-transferencial, fruto dos pontos cegos do inconsciente do analista? Ou, mais do que tudo, uma ação transferencial, proveniente do paciente em tal estado de melancolia e passividade, que acaba invadindo a relação analítica, promovendo alguma ação por parte do analista? Somente o fato do analista se ver impelido a fazer algo, sentimento incômodo para a regra da abstinência, poderia ser considerado como o indício de que algo, de fato, já acontecera?

Anna apresentava uma única ambigüidade significativa sobre a questão de seu suicídio. Ela imaginava algo além de sua morte. Embora pretendesse nos fazer acreditar que seu único desejo era desaparecer da face da terra, ela também imaginava qual seria o impacto de seu desaparecimento sobre alguns de seus conhecidos. Retomando a intrigante pergunta feita por Vitangelo Moscarda, personagem de Pirandello⁶, em *“Um, nenhum e cem mil”*, *“por que é que, quando alguém pensa em se matar, imagina-se morto não para si, mas para os outros?”*⁷ Gengê, como era conhecido o personagem, ao descobrir, por intermédio da esposa, que seu nariz pendia para a direita, entrega-se por inteiro à especulação metafísica de sua própria identidade. Nosso anti-herói, num momento de enorme sofrimento, imagina sua própria morte, quando lhe vem a questão à mente. Vitangelo se dá conta de que entre as diversas imagens de sua morte violenta, ele ficava projetando como cada uma delas poderia se configurar, em meio à consternação e ao espanto de tantos conhecidos seus. Ele dizia para si mesmo *“nada perturba e desconcerta mais do que dois olhos que demonstram não nos ver – ou não ver aquilo que vemos”*⁸. Talvez seja essa a posição “passiva” do analista. Não seria esse o efeito que ele visa com sua passividade?

⁶ Pirandello, L. – *Um, nenhum, cem mil*. Trad. Mauricio Santana Dias, Cosac&Naify Edições, São Paulo, 2001.

⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁸ *Ibid.*, p. 148.

Podemos encontrar em Freud, acerca do suicídio melancólico, a seguinte observação: “*que o sujeito só pode se matar... se puder tratar a si mesmo como um objeto*”⁹. O suicídio tem algo a ver com a paixão, porque em ambas as situações, embora de formas diferentes, “*o eu é dominado pelo objeto*”. Mas é no interior da segunda tópica, com a diferenciação entre as instâncias do eu, ideal do eu e supereu, que ele pôde retomar o tema conferindo-lhe precisão. Freud fala da tirania do supereu e da exacerbação do sentimento de culpa, que consegue, em ambos os casos, encontrar “*apoio na consciência*”. Há um luto do objeto que é constitutivo do desejo, uma perda inaugural que mobiliza o simbólico de forma maciça, como um todo. Lacan¹⁰ exemplifica essa questão observando o momento em que Hamlet se encontra diante do cadáver de Ofélia. Momento da ejeção máxima do objeto, do silêncio que antecede ao luto. Como nos lembra Althusser “*a melhor prova que alguém pode se dar de não existir é, de fato, destruir a si mesmo, destruindo aquela que o ama e, acima de tudo, acredita na sua existência*”¹¹. Durante o período inicial da análise o desejo de interrompê-la perseguia Anna, como o desejo de suicidar-se. Assim como Vitangelo, herói de Pirandello, Anna incluía-me na categoria de “*tantos conhecidos seus que ficariam consternados com sua morte*”, mesmo que fosse sua morte analítica, uma vez que, em vez de matar-se, Anna poderia interromper a análise, como a esfacelar àquela que a escutava e que oferecia concretude a sua própria existência.

Na medida em que o par analítico conseguia sobreviver a esses movimentos destrutivos, ao desejo de interrupção e de morte, Anna passou a relatar as cenas imaginadas para sua própria morte, esse suicídio que mais parecia um assassinato. No entanto, antes de descrevê-las, Anna precisava assegurar-se de que a analista enxergaria exatamente a cena descrita, quase como que através de seus próprios olhos, “*quando a visão dos olhos não nos ajuda a constituir em nós mesmos a realidade daquilo que vemos, nossos olhos não sabem mais aquilo que vêem e a nossa consciência se perde, porque isso que consideramos a nossa coisa mais íntima, a consciência, quer apenas dizer os outros em nós*”¹². Anna chegava a dizer que precisava da garantia de que a analista sobreviveria a esse assassinato

⁹ Freud, S. (1917) – *Luto e melancolia*. In: ESB, 2ª ed., Imago, 1988, Vol. XIV, p. 257.

¹⁰ Lacan, J. – *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Assírio&Alvin, Lisboa, 1989, p. 97-100.

¹¹ Althusser, L. – *O futuro dura muito tempo*, Companhia das letras, 1993, p. 243.

¹² Pirandello, L. – *Um, nenhum, cem mil*. Trad. Maurício Santana Dias, Cosac&Naify Edições, São Paulo, 2001, p. 144.

de si mesma para, talvez, como Horácio¹³ personagem enigmático da tragédia shakesperiana, contar (revelar) sua história, era como se Anna, de alguma forma, compreendesse o esforço das palavras para dar conta, com a maior precisão possível, do aspecto sensível das coisas. No entanto, à medida que Anna percebia, segundo suas próprias palavras, “*a densidade e a continuidade do mundo que nos rodeia*”, a linguagem se revelava lacunosa, fragmentária, dizendo sempre algo *menos* com respeito à totalidade do experimentável.

E assim, prosseguia Anna, descrevendo as cenas imaginadas de seu assassinato/morte. No entanto, tais devaneios não produziam mais a sensação de apaziguamento anterior, eles não pareciam mais oferecer a completude narcísica imaginada, não suprimiam mais a angústia catastrófica da perda. O consolo de não encontrar o sofrimento na morte não lhe permitia mais alcançar a experiência fantasmática de um retorno ao paraíso perdido. Algo tinha mudado. A presença da analista e, seus relatos a ela, pareciam intrometer-se, interpor-se à possibilidade da criação de uma ilusão paradisíaca.

Desse modo, quando fantasiar a própria morte não diminuía sua ansiedade, Anna passava a realizar atos que a aproximassem desse destino. Certa vez encontraram-na sentada no parapeito de uma janela no prédio de apartamentos de um amigo. No décimo andar. Outra vez, Anna consegue surrupiar de seu local de trabalho ampolas contendo uma substância química que, se injetadas, poderiam levá-la, sem sombra de dúvida, à morte.

¹³ Horácio é um caso particular. Está à margem da tragédia, não é seu ator, mas seu contemplador e narrador. Sua imagem é mais importante para o estilo e a narração da tragédia do que para a sua ação. Seu papel efetivo não é muito significativo, mas em termos “estilísticos” é de suma importância. Simboliza o espectador que vê no silêncio toda a tragédia, sua narração, seu sentido aparente. Narrador da tragédia, a impressão que esta lhe produz é tal que ele quer dar cabo de sua vida e continua a viver apenas por Hamlet, atendendo a seu pedido. Hamlet: “Let go. By heaven, I'll ha't./ O God, Horatio, what a wounded name./ Things standing thus unknown, shall live behind me!/ If thou didst ever hold me in thy heart./ Absent thee from felicity a while./ And in this harsh world draw thy breath in pain/ To tell my story.” (“Se és um homem, entrega-me esta taça! Larga-a! Peça-te! Hei de alcançá-la! Ó Deus, Horácio! Que manchado nome/ Se estes fatos não forem conhecidos/ Deixarei eu. Se um dia me estimastes/ Transfere um pouco essa felicidade./ E arrasta o teu talento pelo mundo/ Pra contar a minha estória”). Horácio continua a viver a pedido de Hamlet; se é um homem, que lhe entregue a taça, é preciso coragem para continuar vivendo neste mundo cruel e não abrir de um só golpe as portas da felicidade. Delega a Horácio contar tudo, toda a tragédia que a morte o impede de contar.

“Inquietudes

Maçantes me oprimiam corpo e mente:

Circundavam-me o olhar as cenas rudes

De um coração deserto e descontente;”¹⁴

Anna passa a sentir muita angústia e medo. Pela primeira vez, segundo ela, passa a ter medo de morrer e vive um período de intensa ligação com a analista. Experimentamos momentos de muito silêncio e tensão nas sessões, um silêncio pesado, duro, denso. Anna não chegava a conseguir rompê-lo durante o tempo designado para sua sessão e, ao final desses encontros, experimentávamos um gosto amargo de impotência e de fatalidade.

“A via incerta uma vez mais então

Nos pôs nos labirintos da paixão;

E, ante a carência repetida e forte,

Surge a separação – a própria morte!

Quão terno soa o poeta quando canta,

A ver se a morte e a despedida espanta!”¹⁵

Cabe aqui o diálogo encontrado na primeira parte do Fausto de Goethe, publicada em 1808, entre Mefistófeles e o Altíssimo que poderia servir como uma descrição da insatisfação de Anna com o mundo e a vida, e uma agressividade sem prazer ou objetivo definido:

“O Altíssimo: - Nada mais que dizer-me tens?

Só por queixar-te, sempre vens?

Nada, na terra, achas direito enfim?

Mefistófeles: - Não, Mestre! Acho-o tão ruim quão sempre; vendo-o assim

Coitados! Em seu transe os homens já lamento,

Eu próprio, até, sem gosto os atormento.”¹⁶

¹⁴ Elegia (de Marienbad), p. 23. In: Goethe, J. – *Trilogia da paixão*. Trad. Leonardo Fróes, Rocco, Rio de Janeiro, 1999.

¹⁵ A Werther, Op. Cit., p. 15.

¹⁶ Goethe, J. – *Fausto*. Tradução Jenny Klabin Segall, 4ª ed., Editora Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1997, p. 36/37.

Durante esses períodos de grande mal-estar, Anna enfrentava uma enorme dificuldade em associar livremente, não encontrava nada que pudesse dizer, dizia sentir-se vazia, oca, “*um saco vazio que não pára de pé*”. Anna sabe como ninguém o que é o Nada, esse intangível e assustador Nada. Ainda em Goethe, pode-se observar uma descrição disso numa fala de Fausto, discorrendo sobre o risco:

“De arremessar-se a esta abertura abrupta,

Em cuja estreita boca arde, flamante, o inferno,

De, plácido, empreender esta jornada,

E seja a risco, até, de resvalar no Nada”¹⁷

A análise não parecia encontrar lugar na alma e na vida de Anna, que lutava arduamente para manter longe de si qualquer sonho, qualquer referência de vida, no intuito de impedir a ameaça de dependência, possível perda e conseqüente dor e sofrimento. Parecia criar situações em que testava o interesse do outro por ela. Esperava que a analista dissesse algo, fizesse algo quase mágico, que a tirasse de uma angústia muito intensa, que a impediria de prosseguir com seus pensamentos de morte, que “*retire com a mão essa dor no meu peito, esse peso, essa aflição, espero que você me salve dessa cena onde estou estirada no chão, toda ensangüentada. É verdade, espero isso, sim, de você. Ao mesmo tempo sei que sou eu que tenho que fazer alguma coisa, mas não consigo, não quero, não sei. Tenho ódio, às vezes, quando sinto que começo a querer as coisas, a sonhar, porque isso me dá uma tristeza enorme, vejo que não tenho nada, que nasci numa família de merda e volto a querer morrer. Quero acabar comigo, quero acabar com essa vontade de querer... ”*.

O que fazia, então, com que Anna se mantivesse viva?

Não se pode negar a relação de hostilidade inconsciente, que permeava a relação analítica, por parte da paciente. Uma das formas com que Anna conseguia transmitir essa hostilidade era fazendo com que a analista experimentasse uma firme

¹⁷ Ibid, p. 52.

necessidade de fazer algo, senão Anna seria tragada pelo monstro da inércia, da passividade e da morte. Essa aparente passividade, com que o discurso melancólico de Anna ficava revestido, gerava uma incrível inquietude nas sessões. É possível que o que mantivesse Anna viva fosse esse subliminar movimento de tentar controlar as emoções da analista, uma forma desesperada de fazer com que algo acontecesse, imprimindo essa suposta vontade no analista. A passividade e o ódio aparecem aqui como motores do movimento e da vida. Paradoxalmente, aquilo que implica na falta de ação, numa forte inibição, possui o efeito de uma ação, mesmo que uma ação fadada à ausência de cor, sabor, movimento, uma passividade e um ódio que criam a ilusão de uma união sem um espaço de separação, de angústia, de dúvida ou de perda.

Nesse momento, as observações de Daniel Widlöcher¹⁸ trazem uma possibilidade de manobra numa relação tão obstruída. Ele observa que no curso do tratamento podem ocorrer momentos de gozo real que são provocados pelos efeitos da condensação e do deslocamento e um efeito associado de surpresa. Ele acredita que este insight particular está geralmente ligado ao conteúdo manifesto ou simbólico de uma fantasia sexual infantil inconsciente. Widlöcher¹⁹ considera este processo idêntico àquele do sonho. Poderíamos ligar esse movimento apresentado no tratamento psicanalítico com os devaneios de morte de nossa paciente Anna? Poderiam esses devaneios estar ligados ao sexual infantil?

Widlöcher cita um célebre artigo de Lewin (1954)²⁰, que menciona a existência de um campo dentro da sessão de análise, no qual oscilam um estado próximo ao do sono, produtor de estados mentais comparáveis ao sonho, e um estado de vigília, ligada à realidade da situação. Ele enxergava nisso uma alternância entre uma retirada narcísica induzida pelo enquadre psicanalítico e uma relação com o objeto real. Winnicott (1970)²¹ propôs um modelo comparável, tomando o campo da sessão por um espaço intermediário. Vale lembrar que o mencionado artigo de Winnicott foi escrito na época em que ele tratava

¹⁸ Widlöcher, D. - *Amour primaire et sexualité infantile*. In: *Sexualité infantile et attachement*, (sous la direction de J. André), Puf, 2000, p. 45.

¹⁹ “à certains moments de la cure, le travail associatif est identique à celui du travail du rêve. Et dans le deux cas, il y a production d'un plaisir psychique que l'on doit tenir pour une jouissance sexuelle infantile”. Op. Cit., p. 45.

²⁰ Op. Cit., p. 46.

²¹ Winnicott, D. - (1958) - *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Trad. Irineo Constantino Schuch Ortiz, Porto Alegre, Artes Médicas, 1983.

da teorização da “*capacidade de estar só*”²², condição fortemente ligada a uma certa atitude da mãe, como facilitadora da atividade de fantasiar da criança. Ele fala da capacidade de ficar só em relação a si mesmo e isso nos parece possível somente quando alguém esteve ali antes. Ainda assim, vale a pena insistir que o sujeito se constitui num movimento que o leva a reconhecer e a confrontar-se ao objeto em sua qualidade de objeto perdido. Só assim o objeto transicional poderá cumprir sua função de criar uma área intermediária da experiência²³.

Era antes de cair no sono que Anna criava esses devaneios sobre sua morte. Durante os longos momentos de silêncio em suas sessões, a analista, na tentativa de permitir-lhe uma possibilidade associativa, sonhava histórias lidas em seus tempos de juventude. Como Sherazade²⁴, contava histórias para si mesma, na tentativa de escapar da sensação de morte iminente imposta pelo silêncio da paciente. Silêncio que apontava para o nada, o vazio, uma espécie de buraco negro que tragava todas as possibilidades criadoras da dupla analítica. É nessa condição que surge a tragédia shakesperiana de Hamlet. Poderia Hamlet iluminar esse funcionamento melancólico de Anna?

Seguindo ainda os passos de Widlöcher, ele nos propõe irmos um pouco mais longe. Ele amplia a discussão do auto-erotismo na medida em que este se inscreve numa reprise fantasmática das experiências primárias (no sentido temporal do termo), considerando-o como uma criatividade psíquica primária, que funciona desde sua origem como um par excitação e uma maneira de conter as experiências traumáticas e os conflitos arcaicos²⁵.

Desse modo, podemos inferir junto com Widlöcher, que o auto-erotismo possui um papel importante nas interações transferenciais e contratransferenciais. Widlöcher afirma, ainda, que os conteúdos das fantasias inconscientes e seus derivados conscientes

²² Op. Cit., p. 31-37.

²³ Winnicott, D. – *O brincar e a realidade*. Trad. José Otávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre, Imago editora LTDA, Rio de Janeiro, 1975, p. 13-30.

²⁴ Enganado por sua esposa, o rei da Pérsia, Shahriyar, manda executar sua infiel esposa. A partir daí, decide casar-se, a cada dia, com uma de suas súditas. Elas seriam decapitadas logo após a noite de núpcias. A filha do Vizir, Sherazade, pede para casar-se com o rei e, no curso de sua noite de núpcias, conta uma estória que ela interrompe de maneira a deixar o rei sem folêgo. Durante mil e uma noites – número do absoluto, número do infinito – Sherazade conta suas estórias. O rei termina por apaixonar-se por ela, de modo a renunciar a seu sinistro objetivo.

²⁵ Widlöcher, D. - *Amour primaire et sexualité infantile*. In: *Sexualité infantile et attachement*, (sous la direction de J. André), Puf, 2000, p. 46.

implicam, ao mesmo tempo, em atividades ligadas às relações transferenciais e contratransferenciais (sedução ligada ao enquadre e à presença do psicanalista, em particular) e ao enquadre analítico propriamente dito. Ele salienta que o mecanismo de produção da satisfação auto-erótica psíquica é, em parte, estimulado pela presença e pelo pensamento do psicanalista²⁶. Este último, por sua escuta, sua atividade associativa e suas interpretações, abre espaço para a atividade associativa do analisando, nesse processo de ligação e desligamento que permite o desenvolvimento de uma atividade auto-erótica ligada aos conflitos intra-psíquicos do sujeito.

Talvez por isso, uma fluidez no fluxo das associações de Anna era obtido. De tempos em tempos, parecíamos viver uma espécie de trégua na relação. Os momentos de dor e sofrimento eram amenizados e Anna conseguia uma certa mobilidade em sua vida. Podíamos observar uma diferença significativa desde o início de seu processo analítico. Logo que chegou, Anna parecia como que um cadáver ambulante. Esse corpo que se assemelhava ao de um morto, mas que, na realidade, estava no limiar da morte, tinha a dignidade rígida e mortífera daquele que não perdoa. Seu sofrimento nos conduzia a uma idéia de “excesso”, um poder, uma volúpia. Sua palidez desesperada parecia esconder uma raiva vingadora e inconfessável de si mesma, uma espécie de violência assassina. Será que Anna pretendia atingir somente a si mesma com essa morte? Uma vez, associando seus sentimentos de ódio e o desejo de morrer, lhe é perguntado se não teria vontade de livrar-se de outras pessoas com as quais convivia. Como numa dança macabra, Anna vai se aproximando de um veredicto final: todos da família estariam condenados à morte. Mas, uma mensagem escondida parecia se destacar: o condenado à morte é aquele que não perdo, papel no qual Anna também parecia se enquadrar. Como essa tristeza poderia se transformar em crime? Observando Hamlet e Anna pode-se constatar um aspecto essencial da dinâmica melancólica: a oscilação entre o eu e o outro, a projeção sobre o ego do ódio contra o outro e, vice-versa, o retorno contra o outro da depreciação do ego. O que existe primeiro o ódio ou a depressão? Nessa óptica, o crime imaginado de Anna e o crime de Hamlet podem ser vistos como uma reação de defesa contra a depressão: o assassinato do outro protege contra o próprio suicídio.

²⁶ Ibid., p. 47.

Quando Osrico elogia Laertes, Hamlet diz: «*To know a man well, were to know himself*»²⁷. Seria desse encontro consigo mesma que Anna estaria temerosa? Seria dessa forma sua tentativa de evitar o risco de esvaziamento causado pelo encontro com o outro, cuja proximidade, como já explicitado por Chabert, tornava-se ameaçadora, criando uma atração e, ao mesmo tempo, uma dependência?

Hamlet poderia confirmar nossa suposição, se observarmos sua atitude em relação a Ofélia. Em linhas gerais, seu comportamento foi sempre muito nebuloso, o amor dos dois foi um aspecto substancial da peça, todavia, não há nela uma única cena de amor entre ambos. Ao contrário, Hamlet, muitas vezes, diz a Ofélia palavras malévolas sobre a virtude e a beleza. Nessas suas palavras existe uma profunda dor e depressão da alma. O amor como afirmação indireta da vida, do princípio da vida, do nascimento, dos casamentos, do mundo, de tudo o que a tragédia rejeita, não tem lugar na alma de Hamlet. E, no entanto, Hamlet ama Ofélia.

Seria o amor como afirmação indireta da vida, do princípio da vida, aquilo que faria de Anna uma prisioneira numa espécie de “*entre duas mortes*”²⁸, como diria Lambotte citando Lacan, no seminário sobre a Ética, persuadida de uma morte já ocorrida, o que tornaria sua própria morte conseqüentemente impossível? O que, muitas vezes, Anna almejava da análise era não sentir mais nada, não mais esperar por nada, suprimir toda a afetividade, “*porque eu a considero como uma fraqueza e porque eu não posso controlá-la*”. Anna pretendia renunciar a todas as possibilidades de vida, sentia uma espécie de asco e horror de si mesma quando se percebia desejando coisas, sonhando um futuro ou devaneando sobre algum relacionamento. O desejo era experimentado como seu grande inimigo, aquele que desfaz a ilusão de uma vida (morte?) sem ligações libidinais. Aqui se presentifica questão do destino como mencionada na introdução deste trabalho, a incidência do desejo já pode ser apreendida pelo viés interpretativo do destino, ou seja, podemos ligar estas questões às modalidades de passividade existentes, trabalhando no sentido dos estilos de convite que o sujeito melancólico propõe ao outro. O que está alojado no coração de Anna é a ausência de certeza sobre o amor do outro, o amor da analista. Esta expressão de

²⁷ “*conhecer um homem seria conhecer-se a si mesmo.*” Shakespeare, W. – Hamlet, ato V, cena 2, p.163.

²⁸ Lambotte, M. – O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia. Tradução Sandra Regina Felgueiras, Companhia de Freud Editora, 1997, p. 100.

amor parece ser sua última aposta, uma última chance que o melancólico dá ao outro. No entanto, a forma como Anna pretende verificar esse amor é passiva, fazendo com que a analista experimente uma necessidade premente de resgatá-la dessa passividade, da morte, ou mesmo de sua identificação com o morto.

É por conta desta aparente contradição de Anna que nos parece interessante seguir o raciocínio de Eduardo Colombo²⁹ em seu artigo sobre a sexualidade e o erotismo. Ele postula que o erotismo é a sexualidade humana liberada de todo projeto da reprodução³⁰, de toda genitalidade obrigatória, o que torna todo o gozo independente da função biológica. No entanto, o que nos interessa para aprofundar a discussão de nossa paciente é que, a partir dessas considerações, Colombo compreende que, se o gozo se torna autônomo, todo prazer relativo ao comer, beber, trabalhar, por exemplo, implicaria numa suspeita de um erotismo escondido. Ele acrescenta que a sexualidade erótica evoca mais do que o simples “*désir de l’autre*”³¹ [“*desejo do outro*”, (o outro compreendido como objeto do desejo)]; ela contém um desejo exacerbado pela morte, a morte como que atormentada pelo interdito. Nesse momento, Colombo faz uma citação de Georges Bataille³², que nos leva a pensar que se há uma interdição, pressupõe-se uma vontade, de onde a interdição emana. Colombo confirma que seria lícito pensar que se uma ação nos é interdita, mesmo sem o saber, teríamos qualquer desejo, ou qualquer prazer em realizá-la – senão por que esta ação nos seria interdita? Ele nos lembra que em alguns contos, narrativas e sonhos míticos a deusa do Amor, a mais adorável e desejável das mulheres, é representada pela deusa da Morte³³ cujo semblante, muitas vezes, era idêntico – morte e vida representadas pela mesma imagem. Esse universo da mitologia vem a calhar com as ambivalências de nossa paciente Anna: morte e vida como o verso e o reverso de uma mesma moeda, de um mesmo movimento psíquico. Para morrer precisa-se viver, em relação à vida só sabemos da certeza da morte.

²⁹ Colombo, E. – Sexualité et érotisme. In: **Sexualité infantile et attachement**. Puf, Paris, 2000, p. 123.

³⁰ Freud, S. (1905) – Três ensaios sobre a sexualidade. In: ESB. Vol. VII, 2ª. Ed., Imago, 1988.

³¹ Op. Cit., p. 123.

³² “*L’interdit, écrit Bataille, donne à ce qu’il frappe un sens qu’en elle-même, l’action interdite n’avait pas*”. Colombo, E. – Sexualité et érotisme. In: **Sexualité infantile et attachement**. Puf, Paris, 2000, p. 123.

³³ “*lui était autrefois identique*”. Op. Cit., p. 124.

Podemos discordar desse autor, na medida em que observamos em nossa paciente muito mais uma relação de identificação com o morto, do que um desejo exacerbado de morte. Essa identificação com o morto naturalmente pode levar o sujeito melancólico à morte, ao suicídio, por exemplo. No entanto, a identificação com o morto nos permite pensar algumas questões superegóicas do melancólico. Perdido o objeto, em vez do trabalho do luto, na melancolia o ego se tornará dividido, prisioneiro de um conflito no qual a instância crítica (que dará, mais tarde, origem ao conceito de superego, na obra freudiana) entra em luta contra a outra parte do ego que, modificada pela identificação, é habitada pelo objeto. O trabalho de desligamento progressivo dos investimentos libidinais do sujeito sobre o objeto não pode se realizar e outro processo toma este lugar; a retirada da libido para o ego arrasta consigo o objeto, pela via da identificação, instalando o conflito com o objeto amado dentro do psiquismo, ou melhor, dentro do ego. É assim que se pode compreender que as auto-acusações do melancólico são, na verdade, acusações dirigidas ao objeto. Outro aspecto a ser salientado e do qual a melancolia nos dá excelente material é a questão da ambivalência nas relações amorosas; é deste lugar que podemos tentar explicar a tendência ao suicídio presente entre as terríveis conseqüências possíveis da melancolia. Se o objeto precisa ser renunciado, o amor dirigido a ele pode não o ser: refugiar-se na identificação narcísica permite que o ódio seja dirigido a um objeto substitutivo e, assim, garante que o substituto possa ser torturado, abusado, degradado, fazendo-o sofrer e oferecendo, ao mesmo tempo, satisfação com esse sofrimento. Isso permite, segundo Freud, atingir a satisfação das tendências do sadismo e do ódio relacionadas a um objeto que retornaram ao próprio ego do sujeito. Pode-se assim, indiretamente, realizar a tão esperada vingança contra o objeto original e torturar o ente amado, através da doença melancólica que evita expressar diretamente a hostilidade contra o objeto. Podemos concluir disso que o investimento erótico do melancólico leva a um duplo destino: parte do investimento retrocedeu à identificação, a outra parte, sob influência do conflito ambivalente, retrocedeu à etapa do sadismo que se achava mais próxima do conflito. É aí que Freud encontra a resposta para o enigma da tendência ao suicídio: o ego só pode se matar precisamente porque, perdido o objeto e retirada a libido para aquele, o objeto torna-se mais poderoso que o próprio ego, instalando-se nele, para atacá-lo, talvez, até a morte do próprio sujeito. Percebemos em ação, na melancolia, o superego agindo como agente da pulsão de morte.

Nesse sentido, é interessante observar o quanto Anna não parecia se dar conta de uma espécie de visgo que se instalava pouco a pouco em sua vida, sua falta de ação – ou poderíamos dizer passividade – que passava a funcionar como algo cada vez mais tentador e fascinante para ela, sendo-lhe necessário fazer esforços terríveis para sair desse estado de inércia, de passividade, de identificação com o já morto. Pergunto-me se não era a isso que Anna queria chegar quando falava em suicídio, como se não quisesse absolutamente morrer, como se quisesse simplesmente dormir profundamente, evaporar e, sobretudo, não ter de fazer esforços monstruosos para executar as menores tarefas cotidianas, até mesmo a ação de se matar parecia, por vezes, um esforço impossível de ser alcançado.

*To die, to sleep, /No more, and by a sleep to say we end /The
heartache, and the thousands natural shocks /That flesh is heir to; 'tis
a consummation /Devoutly to be wish'd. To die, to sleep, /To sleep,
perchance to dream, ay, there's the rub. /For in that sleep of death
what dream may come, / When we have shuffled off this mortal coil,
/Must give us pause. There's the respect /That makes calamity of so
long life. For who would bear the whips and scorns of time, /th'
oppressor's wrong, the proud man contumely. /The pangs of despis'd
love, the law's delay. The insolence of office, and the spurns /That
patient merit of th' unworthy takes /When he himself might his quietus
make /With a bare bodkin? Who would fardels bear, To grunt and
sweat under a weary life, But the dread of something after death, The
undiscover'd country, from whose bourn /No traveler returns, puzzles
the will, And makes us rather bear those ills we have /Than fly to
others that we know not of? /Thus conscience does make cowards of
us all, And thus the native hue of resolution /Is sicklied o'er with the
pale cast of thought, And enterprises of great pitch and moment /With
this regard their currents turn awry, And lose the name of action.³⁴*

³⁴ “Morrer – Dormir: nada mais; e dizer que pelo sono/Findam as dores, como os mil abalos/Inerentes à carne – é a conclusão/ Que devemos buscar. Morrer – Dormir. Dormir! Talvez sonhar – eis o problema, Pois os sonhos que vieram nesse sono/De morte, uma vez livres desse invólucro/Mortal fazem cismar. Esse motivo/Que prolonga a desdita desta vida. Quem suportará os golpes do destino, os erros do opressor, o escárnio alheio, a ingratidão no amor, a lei tardia, o orgulho dos que mandam, o desprezo/Que a paciência atura dos indignos, quando podia procurar repouso/Na ponta de um punhal? Quem carregara/Suando o fardo da pesada vida/Se o medo do que depois da morte – o país ignorado de onde nunca/Ninguém voltou – não nos turbasse a mente/E nos fizesse arcar c’o mal que temos/Em vez de voar para esse que ignoramos? Assim nossa consciência se acovarda/E o instinto que inspira as decisões/Desmaia no indeciso pensamento; E as empresas supremas e oportunas/desviam-se do fio da corrente/E não são mais ação.”

Todavia, é curioso observar que este estado de passividade e inércia fazia com que certas coisas acontecessem na vida de Anna, fazia com que conseqüências significativas tivessem de ser levadas em conta. Suas ausências nas aulas da universidade que cursava, por exemplo, obrigaram-na a constatar que perdia mais uma vez o ano. Anna nunca tomava decisões sobre seu destino ou seu futuro, as coisas simplesmente “aconteciam” com ela, sem que tivesse havido sua participação no evento, como se não houvesse outra alternativa ou solução e, mais do que tudo, tais eventos funcionavam como o desenlace óbvio e último de uma tragédia desde há muito desencadeada. A morte voltava sempre a rondar seus pensamentos depois de situações como essas. Para que se esforçar e cuidar da vida se podemos sempre escolher morrer? *“Estou me sentindo muito mal, sem vontade de fazer nada, até de trabalhar. Passei o último feriado dormindo todas os dias, sem fazer nada. Hoje levantei à força da cama. Só tenho vontade de dormir. Acho que minha depressão está piorando. Estou sem forças até para pentear os cabelos. Não sinto vontade de levantar para trabalhar, sinto muita angústia, muita dor, vontade de morrer e muita raiva. Sinto raiva de mim. É uma raiva das coisas da vida. Estou com muita vontade de morrer. Acho que tenho que decidir o que fazer: viver ou morrer. Não tenho razões para continuar vivendo. Sinto uma voracidade dentro de mim para me matar. Estou começando a ficar agoniada com essa situação. Estou sem vontade de fazer nada. Eu quero dormir, dormir, dormir.”*

Segundo a teoria psicanalítica clássica,³⁵ a melancolia, assim como o luto, esconde a já mencionada agressividade contra o objeto de seu luto. A queixa contra si seria portanto uma queixa contra um outro; e a auto-condenação à morte um disfarce trágico do massacre do outro. Concebemos que tal lógica supõe um supereu severo e toda uma dialética complexa da idealização e da desvalorização do outro e de si, repousando o conjunto desses movimentos no mecanismo de identificação. Pois é identificando-me com o outro amado-odiado, por incorporação-introjeção-projeção, que instalo em mim sua parte, digamos sublime, que se torna meu juiz tirânico e necessário, assim como sua parte abjeta, que me rebaixa e que desejo liquidar. A análise da melancolia passa, por conseqüência, pela

³⁵ Freud, S. – (1917) Deuil et mélancolie. In : *Metapsychologie*, Gallimard, Paris, 1968, p. 147-174. Abraham, K. – Preliminaires à l’investigation et au traitement psychanalytique de la folie maniaco-dépressive et des états voisins. In: *Œuvres complètes*. Payot, Paris, 1965, p. 99-118. Klein, M. – Contribution à l’étude de la psychogenèse des états maniaco-dépressifs 1934 et Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs In : *Essays de Psychanalyse*. Payot, Paris, 1967, p. 311-340 et 341-369.

evidenciação do fato de que a queixa de si é um ódio contra o outro e que este, sem dúvida, é a onda portadora de um desejo sexual insuspeito. Longe de ser um ataque escondido contra um outro imaginado como hostil, porque frustrante, a tristeza seria o sinal de um ego primitivo ferido, incompleto e vazio. Essa tristeza seria antes de mais nada a expressão mais arcaica de um ferimento narcísico não-simbolizável, não-nomeável, tão precoce que nenhum agente externo (sujeito ou objeto) pode ser relacionado com ele. Na realidade para este tipo de sentimento de melancolia narcísica vivida por Anna, a tristeza é o único objeto. Mais exatamente essa tristeza é um sucedâneo do objeto ao qual Anna se prende, que ela domestica e acaricia na falta de um outro. Neste caso, o suicídio não é um ato de guerra camuflado, mas uma reunião com a tristeza e, além dela, com esse impossível amor, jamais tocado, sempre em outro lugar, como as promessas do nada, da morte.

Nerval faz uma metáfora fascinante disto, sugerindo uma insistência sem presença, uma luz sem representação: a Coisa é um sol sonhado, ao mesmo tempo claro e negro “*cada um sabe que no sonho jamais vemos o sol, embora, em geral, tenhamos a percepção de uma claridade muito mais intensa*”³⁶. As identificações primárias do melancólico revelam-se frágeis e lábeis de modo que não asseguram as outras identificações secundárias que constituiriam o objeto a ser desejado. Essa impossibilidade de construção do desejado é que se opõe à elaboração da perda e não permite o luto. “*Estou muito debilitada emocionalmente, pois a cada dia que passa fico mais deprimida e com nenhuma vontade de fazer as coisas naturais (tomar banho, pentear cabelos, lavar o cabelo, essas coisas normais, passar batom, etc...)*.” Ou numa outra versão: “*O que eu faço que não tenho vontade de fazer nada, mas nada mesmo? Eu sempre reclamo da minha vida para você, mas eu não consigo fazer nada para mudar, não estou me agüentando mais, não estou mais me suportando. Estou com muita raiva de mim, raiva dos meus fracassos, da minha vida ser assim, raiva por ter vontade de mudar. É uma raiva latente, fica o tempo todo me instigando para eu me matar, acabar com a minha vida. Não sei até onde vou agüentar mais viver dessa forma. A raiva me deixa mais impotente, mais deprimida, mais amargurada, mais frustada; não agüento mais sentir isso dentro de mim! Preciso morrer, acabar com essa vida, e ver como é depois. Não consigo suportar os meus fracassos,*

³⁶ Nerval, G. – Aurelia. In: *Oeuvres complètes*. La Pléiade, Gallimard, Paris, 1952, p.377.

suportar a dor de viver o presente sem ter conseguido alguma vitória, sem ter conseguido fazer alguma coisa boa em minha vida.”

O postulado freudiano de um masoquismo primário vai ao encontro de certos aspectos da melancolia narcísica, em que a extinção de qualquer laço libidinal parece não ser um simples retorno da agressividade do objeto para com o objeto em animosidade contra si mesmo, mas impõe-se como sendo anterior a qualquer possibilidade de posição do objeto. Suscitada em 1915, a noção de “masoquismo primário”³⁷ afirmava-se após o aparecimento da pulsão de morte na obra de Freud, notadamente em “*O problema econômico do masoquismo*” (1924). Tendo observado que o ser vivo apareceu após o não-vivo, Freud pensa que uma pulsão específica deve habitá-lo, uma pulsão que “*tende ao retorno a um estado anterior*”³⁸. Depois de “*Mais Além do Princípio do prazer*” (1920), que impõe a noção de pulsão de morte como tendência de retorno ao inorgânico e à homeostase, ao contrário do princípio erótico da descarga e da ligação, Freud postula que uma parte da pulsão de morte ou de destruição dirige-se para o mundo externo, notadamente através do sistema muscular, e se transforma em pulsão de destruição, de domínio ou de vontade poderosa. A serviço da sexualidade, ela impõe o sadismo. Entretanto, ele observa que “*uma outra parte não participa desse deslocamento para o exterior: ela permanece no organismo e lá se encontra ligada libidinalmente [...] é nela que devemos reconhecer o masoquismo original, erógeno*”³⁹. Levando em consideração que o ódio pelo outro já era considerado como “*mais antigo que o amor*”⁴⁰, esse refúgio masoquista do ódio indicaria a existência de um ódio ainda mais arcaico? Freud parece supor isso: de fato, ele considera a pulsão de morte como uma manifestação intrapsíquica de uma herança filogenética que remonta até a matéria inorgânica. Freud se refere a ela:

³⁷ nota de rodapé 3 acrescentada em 1924. Freud, S. (1915a) – Os instintos e suas vicissitudes. In: ESB. Vol. XIV, 2^o ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 133.

³⁸ Freud, S. (1940 [1938]) – Esboço de psicanálise. In: ESB. Vol. XXIII, 2^o ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 162.

³⁹ Freud, S. (1924) – O problema econômico do masoquismo. In: ESB. Vol. XIX, 2^o ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 181.

⁴⁰ Freud, S. (1915a) – Os instintos e suas vicissitudes. In: ESB. Vol. XIV, 2^o ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 143.

“Se tomarmos em consideração o quadro total formado pelos fenômenos de masoquismo imanentes em tantas pessoas, a reação terapêutica negativa e o sentimento de culpa encontrados em tantos neuróticos, não mais poderemos aderir à crença de que os eventos mentais são governados exclusivamente pelo desejo de prazer. Estes fenômenos constituem indicações inequívocas da presença de um poder na vida mental que chamamos de instinto de agressividade ou de destruição, segundo seus objetivos, e que remontamos ao instinto de morte original da matéria viva”.⁴¹

A melancolia manifestaria essa pulsão no seu estado de desunião com a pulsão de vida: o supereu do melancólico aparece para Freud como “*uma cultura da pulsão de morte*”⁴². Contudo, a pergunta permanece: esta deserotização melancólica seria oposta ao princípio do prazer? Ou então, pelo contrário, é implicitamente erótica, o que significaria que o refúgio melancólico seria sempre um retorno da relação de objeto, uma metamorfose do ódio pelo outro?

Anna, por exemplo, não parece se defender contra a morte, mas contra a angústia que o objeto erótico provoca. Ao colocar que o inconsciente é regido pelo princípio do prazer, Freud postula, com muita lógica, que não há representação da morte para o inconsciente. Como ignora a negação, o inconsciente ignora a morte. Sinônimo do não-goza, equivalente imaginário da desposse fálica, a morte não poderia se ver. Talvez por isso ela abra espaço para a especulação. Entretanto, quando a experiência clínica conduz Freud ao narcisismo para chegar à descoberta da pulsão de morte e à 2ª. tópica, ele impõe uma visão do aparelho psíquico em que Eros está ameaçado de ser dominado por Tânatos e onde, por conseqüência, a possibilidade de representação da morte coloca-se em outros termos. O medo da castração, até então percebido como subjacente à angústia consciente de morte, não desaparece, mas se tolda diante do medo de perder o objeto ou de se perder como objeto (etiologia da melancolia e das psicoses narcísicas). Esta evolução do pensamento freudiano deixa duas interrogações que foram assinaladas por André Green em “*Narcisismo de vida e Narcisismo de morte*” e que não trataremos nesse momento.

⁴¹ Freud, S. (1937) – Análise terminável e interminável. In: ESB. Vol. XXIII, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 259.

⁴² Freud, S. (1923) – O Ego e o Id. In: ESB. Vol. XIX, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 41.

Conrad Stein⁴³, em seu ensaio sobre o ódio, trata de nos explicar, na tragédia grega, o significado da ação das Erínias⁴⁴, as deusas vingadoras. Na tradição homérica, com efeito, as Erínias, só podem intervir quando são expressamente solicitadas pelo defunto que quer a vingança. Diz-se “as Erínias de Epicasta”, “as Erínias de Clitemnestra”, designando-as assim como um atributo imortal da pessoas em questão. Na verdade, as decisões funestas dos deuses são tais que, faça-se o que for, não se pode escapar às deusas vingadoras. Stein estabelece algumas diferenças entre o ódio e a agressão assassina, afirmando que uma delas é bem ilustrada pelo fato de que Epicasta⁴⁵ “*deixou a Édipo todos os sofrimentos que as Erínias de uma mãe podem infligir*”⁴⁶; seu suicídio é considerado um “*suicídio por vingança*”, porque sua morte é a condição necessária para que ela possa convocar as Erínias – suas próprias Erínias – para perseguirem Édipo. O ódio de uma mãe possui, então, efeitos funestos para o sujeito. O ódio nasce com o objeto, e “*a sombra do objeto caiu sobre o ego*”, de onde vem a depreciação de si. Desde o dia de meu nascimento, o ódio de minha mãe caiu sobre mim; eu me odeio. Ou dito de outro modo, estou sendo perseguida pelas Erínias de uma mãe. Estaria nossa Anna sendo perseguida pelas Erínias de uma mãe? Desejando matar-se como uma vingança para convocar suas próprias Erínias que perseguiriam sua mãe pelo resto dos tempos de sua existência? Para vingar-se de sua indiferença, de sua depressão e desinteresse? É curioso notar que as Erínias são forças primitivas que não reconhecem a autoridade dos deuses da geração mais jovem. São análogas às Parcas ou aos Destinos, que só obedecem às suas próprias leis, a que até Zeus tem de se submeter. Elas são representadas como três gênios alados, com os cabelos mesclados de serpentes e tochas ou chicotes nas mãos. Quando se apoderam de uma vítima, enlouquecem-na, torturando-a de todas as maneiras. Desde os Poemas Homéricos, a sua função essencial é a vingança do crime. Castigam particularmente as faltas cometidas contra a família. Protetoras da ordem social, castigam todos os crimes passíveis de as

⁴³ Stein, C. – *As Erínias de uma mãe: ensaio sobre o ódio*. Tradução de Nelson da Silva Junior, Editora Escuta, São Paulo, 1988, p. 33-65.

⁴⁴ As Erínias, também chamadas de Euménides (isto é, “Benevolentes” nome que tem o intuito de as lisonjear e de evitar, por conseguinte, a sua cólera temível, chamando-lhes de um nome odioso) são as violentas deusas que os Romanos identificavam com as Fúrias. Nasceram das gotas de sangue de Urano, que impregnaram a terra, quando o Deus foi mutilado. Pertencem, portanto, ao grupo das mais antigas divindades do panteão helênico. Proíbem os adivinhos e os profetas de revelarem o futuro com demasia precisão, impedindo-os assim de tirar o homem da incerteza em que se encontra para que ele não se assemelhe demais aos deuses. Grimal, P. – *Dicionário da mitologia Grega e Romana*. 3ª ed., Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1997, p. 146.

⁴⁵ Jocasta no poema homérico chama-se Epicasta.

⁴⁶ Opus. Cit., p. 43.

perturbar, punindo também o excesso, a *hybris*, que tende a levar o homem a esquecer-se da sua condição de mortal. Vejamos a fala de Anna:

“Chegando na casa da minha amiga a mãe dela já tinha preparado o jantar como de costume. Eu fiquei abismada e chocada com o jantar. Nada de anormal, mas como minha mãe não faz nada, tudo o que vejo se torna impossível para mim. Ela fez sopa de brócolis e uma salada, simples né? O que me chocou foi o preparo do jantar e os cuidados com os filhos. Logo que chegamos a L. foi beijá-la, já achei super estranho - não estou acostumada a minha mãe me beijar; depois ela chamou a gente pra jantar e quando vi tudo estava pronto, a mesa posta, os talheres da salada, o talher da sopa, o recipiente da sopa, o prato da salada, o suco, o molho da salada, os copos, os guardanapos, tudo perfeito para um simples jantar como eles estão acostumados. Fiquei tão chocada com isso que nem consegui comer direito, disse que estava sem fome. Eu fico pensando que eu nunca tive isso em casa, sentar à mesa para comer. Fiquei impressionada pelo amor que a mãe da L. sente por ela, por ela ter feito o jantar, colocado a mesa, e estava esperando a filha para jantar. Me senti um peixe fora d’água na mesa, sentada com elas, jantando. Depois desse baque, fui pro quarto da L., de novo fiquei chocada com o que vi. Vi fotos dela com a mãe, com os irmãos, com os sobrinhos, com amigas da faculdade, a mesa dela, a cama dela, o computador dela, tudo dela dentro do quarto dela e o telefone dela. Fiquei observando a foto com as amigas da faculdade, uma foto envelhecida e muito bonita. Senti naquela hora que não tinha passado, não tinha vivido a época da faculdade, que não curti minhas amigas, pois há muito tempo estou nesse estado depressivo. Sinto que minha vida está escorrendo pelas frestas da minha mão e eu nunca aproveitei época nenhuma, infância, adolescência, faculdade, namoro, vida social com amigos, enfim, não vivo a vida como as pessoas normais. Não consigo aproveitar e não tenho vontade de fazer nada. Sinto que não tenho passado e com isso nunca vou ter futuro. No quarto da L. senti um vazio enorme a ponto de perder a vontade de sair. Saí da casa da L. arrasada com as coisas que observei e que nunca tive e que agora nunca mais vou ter, pois minha adolescência, minha vida na faculdade já passaram, meu namoro também passou, a época de tirar fotos com minhas amigas na faculdade já passou; sinto que não tenho lembranças vivas dentro de mim; e as fotos, nunca tirei para ter alguma lembrança. Me senti um lixo por não ter uma família unida, uma mãe que preparasse o jantar para mim e um irmão que pudesse ser um

amigo também. Só queria ir para casa, deitar e dormir. Como sempre cheguei em casa e dormi o dia inteiro". É possível que o ato assassino extraia o melancólico da passividade e do abatimento, confrontando-o com um único objeto desejável, que para ele é o proibido encarnado pela lei. Na hora da morte, Anna queixa-se tanto de sua mãe, amaldiçoa seu tirano com uma intensidade passional tal que, no limiar da própria morte, fica evidenciado que é o perseguidor que é o desejado.

É a angústia que parece manter Anna viva. Certamente dolorosa e insuportável, a angústia, contudo, dá-lhe acesso a uma certa realidade. Confrontada então com os outros, sem contudo vê-los como tal, Anna parece projetar-se no outro. Tal como uma Alice no país das dores, Anna não suporta o espelho. Sua imagem e a dos outros suscitam, no seu narcisismo ferido, a violência e o desejo de matar, do qual ela se protege atravessando o espelho e instalando-se no outro mundo onde, pela exposição sem limites do seu pesar congelado, ela reencontra uma completude alucinada. Já além-túmulo, Anna parece sobreviver como uma sombra cega. O seu corpo já está em outro lugar, ausente, cadáver vivo. Em geral, ocorre-lhe não nutri-lo para melhor afastar-se dele. A onipotência de Anna transparece através da máscara da agressividade e sustenta a inexistência do outro, assim como a dificuldade que ela sente de se colocar face a uma pessoa diferente dela, separada dela, na vida real. Lambotte nos leva também a pensar que, frente à falta de um primeiro olhar e de um movimento de desejo dirigido para si, o sujeito melancólico não pôde identificar-se ao reflexo de sua imagem corporal. Ela lembra-nos de que a ausência de um olhar constituinte torna impossível a identificação do sujeito à imagem especular que, em virtude disto, apresenta a aparência de uma moldura vazia e localiza aí a verdade de que o sujeito melancólico, para seguir Freud, se aproximou muito, a ponto de ficar doente com isso – a verdade do logro egóico, ou seja, a ilusão de identidade, esta irredutível ficção que define o sujeito.

Conscientes de estarmos destinados a perder nossos amores, ficamos talvez ainda mais enlutados ao perceber no amante a sombra de um objeto amado, outrora perdido. A melancolia é o rosto escondido de Narciso, o que vai levá-lo para a morte, mas que ele ignora enquanto se admira numa miragem. A criança-rainha torna-se irremediavelmente triste antes de proferir suas primeiras palavras: é a tristeza de ser

separada de sua mãe, sem retorno, desesperadamente, que a faz decidir-se a tentar reencontrá-la, da mesma forma que os outros objetos de amor, primeiro na sua imaginação e depois nas palavras.

Kristeva⁴⁷ faz uma pequena recuperação histórica do termo melancolia a partir de Aristóteles para fazer uma reflexão completa sobre as relações que os filósofos mantinham com a melancolia. É de lá que encontramos a menção a bÍlis negra que determinaria os grandes homens. Aristóteles associa exposição científica e referências míticas, ligando a melancolia à espuma espermática e ao erotismo, e referindo-se explicitamente a Dionísio e Afrodite. Esta visão da melancolia, como estado-limite e como excepcionalidade reveladora da verdadeira natureza do Ser, sofreu uma profunda mutação na Idade Média⁴⁸. Por um lado, o pensamento medieval volta às cosmogonias da Antiguidade tardia e liga a melancolia a Saturno, planeta do espírito e do pensamento. Por outro lado, faz da tristeza um pecado. Ter um “coração taciturno” significa ter perdido Deus, e os melancólicos formam “*uma seita de fracos, importunos ante Deus e seus inimigos*”⁴⁹. Curiosamente, a mãe de nossa paciente acusa a filha de estar triste e arredia por não ter “Deus no coração”, afirmação que enfurece Anna suscitando o desejo desesperado de cometer uma violência contra si mesma, talvez, no intuito de não esbofetear a mãe ou mesmo matá-la.

Para o homem e para a mulher, a separação da mãe é uma necessidade biológica e psíquica, o primeiro marco de uma autonomização. O matricídio é nossa necessidade vital, condição *sine qua non* de nossa individuação, contanto que ocorra de maneira otimizada e que possa ser erotizado: quer o objeto perdido possa ser reencontrado como objeto erótico (é o caso da heterossexualidade masculina e da homossexualidade feminina), quer seja transposto por um incrível esforço simbólico – e cujo advento só poderíamos admirar –, que erotiza o outro (o outro sexo, no caso da mulher heterossexual) ou então que se metamorfoseia em objeto erótico “sublimado”, as construções culturais (para os homens e para as mulheres, pensamos nos investimentos dos laços sociais, das produções intelectuais e estéticas, dentre outras). Para proteger a mamãe, eu me mato, ao

⁴⁷ Kristeva, J. – *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução Carlota Gomes, 2^a ed., Rocco, Rio de Janeiro, 1989, p.15.

⁴⁸ Opus. Cit., p. 14.

⁴⁹ Ibidem, p. 15.

mesmo tempo que sei – saber fantasmático e protetor – que é dela que vem isso. Assim meu ódio está salvo e minha culpabilidade matricida está apagada. Faço d’Ela uma imagem da Morte para impedir que eu me quebre em pedaços pelo ódio que tenho por mim quando me identifico com Ela, pois, em princípio, essa aversão lhe é dirigida como barreira individuante contra o amor e a confusão. Assim, portanto, o feminino – imagem da morte é não somente uma tela do meu medo da castração, mas também um freio imaginário contra a pulsão matricida que, sem esta representação, me pulveriza em melancolia, se não me impelisse ao crime. Não é Ela que é mortífera; portanto, não me mato para matá-la, mas agrido-a, atormento-a, represento-a....

Como Anna pode ser essa Erínia sedenta de sangue? Nas palavras de Anna, pois sou Ela (sexualmente e narcisicamente). Ela sou eu? Em consequência, o ódio que Anna tem por essa imagem não se exerce para fora, mas se fecha nela. Não há ódio, somente um humor que a empareda e que a mata escondido, em fogo brando, em amargura permanente, em acessos de tristeza ou até o sonífero letal que utiliza em maiores ou menores doses, na negra esperança de encontrar... ninguém, senão uma completude imaginária, aumentada por sua morte que a realiza.

Embora Freud descreva como a característica mais notável da melancolia a tendência a se transformar em mania, isso não acontece a toda melancolia. Com Anna, observamos uma alteração em seu estado geral, que pensamos em definir como mania em seu aspecto mais leve, um estado que se caracteriza pelo oposto dos sintomas descritos até então nos parágrafos anteriores; essa manifestação costumava ocorrer nas ausências do objeto desejado. A mania ilustra o que poderíamos chamar como Freud, de uma imagem de triunfo do eu. Segundo Freud, na mania, o ego deve ter superado a perda do objeto (ou seu luto pela perda, ou talvez o próprio objeto), e, conseqüentemente, toda a quota de anticatexia, que o penoso sofrimento da melancolia tinha atraído para si vindo do ego, torna-se disponível. Citando Freud, “o indivíduo maniaco demonstra claramente sua libertação do objeto que causou seu sofrimento, procurando, como um homem vorazmente faminto, novas catexias objetais”⁵⁰. Nos períodos que antecediam as eventuais ausências da analista, nas férias da análise ou nos feriados, Anna entrava em tal estado de angústia e

⁵⁰ Freud, S. (1915) – Luto e melancolia. In: ESB. Vol. XIV, 2ª. Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 260.

aflição que, invariavelmente, envolvia-se em algum tipo de relacionamento amoroso passageiro. Relatava conhecer alguns rapazes pela internet, acabava por encontrar-se pessoalmente com eles, iniciava um relacionamento fugaz que culminava num encontro sexual. Trocava compulsivamente de parceiro, repetindo sempre o mesmo procedimento. Anna não parecia manter qualquer relação verdadeira com o objeto, a não ser uma espécie de compulsão por contatos entre os quais um não se distinguia bem dos outros. Enquanto na melancolia o eu, recoberto pela sombra do objeto perdido, permanece submetido às críticas implacáveis do supereu, na mania o eu parece estar reconciliado com o supereu, a tal ponto que nenhuma crítica pode mais atingi-lo, nenhum freio pode deter elãs incessantemente móveis e renováveis.

Em “*Psicologia de grupo e análise do ego*”(1921), Freud escreve:

“cria-se sempre uma sensação de triunfo quando alguma coisa no eu coincide com o ideal do eu (Ichideal). Do mesmo modo, o sentimento de culpa (e o sentimento de inferioridade) pode ser compreendido como expressão da tensão entre eu e o ideal”⁵¹.

Essa dedução metapsicológica invocada por Freud na tentativa de explicar as oscilações de humor na melancolia e na mania aparece como a pedra angular de todas as patologias narcísicas na medida em que, desde 1914 com “*Uma introdução ao narcisismo*”, a instância ideal do eu provém da necessidade em que se encontrou a criança de renunciar à onipotência narcísica de que até então desfrutava. Assim, o amor que a criança dedicava a si mesma como a seu próprio ideal, antes que o julgamento dos outros interviesse, deslocou-se para um modelo derivado das representações parentais (ideal do eu), a que doravante a criança não cessará de querer se assemelhar. Nesse mesmo movimento, Freud atribui então ao supereu a função de zelar para que o eu não se afaste demais de seu modelo ideal. Essa construção metapsicológica da gênese da instância ideal do eu e da função específica do supereu permitiria assim compreender as inversões de humor na medida em que o supereu exerceria uma maior ou menor severidade em relação ao eu. Nos casos em que justificam a mania, o da reconciliação do eu com o supereu e o da coincidência do eu

⁵¹ Freud, S. (1921) – *Psicologia de grupo e análise do ego*. In: ESB. Vol. XVIII, 2^a ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 124.

com sua instância ideal (sendo que supereu e ideal do eu nem sempre são explicitamente distinguidos por Freud), resulta para o sujeito uma liberação da energia anteriormente investida no conflito intenso entre as duas instâncias psíquicas. E a conseqüência do fim do conflito se traduz por um afluxo de libido novamente disponível, que incita o sujeito maníaco a erotizar toda a impressão nova para imediatamente rejeitá-la e passar a uma outra.

É evidente que não se pode conceber o processo maníaco sem fazer apelo às características da organização psíquica que remetem, em particular, à fixação no estágio oral-canibalístico, segundo o qual a relação com o objeto se opera no modo da incorporação, assim como à ambivalência fundamental que está a ela associada e que possibilita as mudanças de sentimento do sujeito em face de seu próprio eu. Vejamos a fala de Anna:

“Estou com um impulso enorme de ligar para ele e dizer como estou me sentindo. Parece que quero pedir ajuda para ele. Pedir que ele me tire dessa vida, dessa situação. Estou aqui falando com você, mas estou com uma vontade louca, voraz, de ligar para ele. A sensação que tenho é que quero estar com ele. Não sei se fico fantasiando muito as histórias com ele, mas parece que quero ligar toda hora. Não estou mais agüentando minha vida, minhas decepções, meus fracassos e minhas derrotas. Queria dizer que me sinto muito deprimida sobre a minha vida. Acredito que estou sem forças para continuar vivendo. Tenho vontade de jogar tudo para o ar e falar “chega”!!! Acho que além de estar deprimida estou estressada com tudo. Me sinto impotente diante das situações da vida. Estou cansada!!! Queria dar um tempo de tudo e de todos. Gostaria muito de aprender a viver novamente. Tenho raramente alguns sonhos, mas logo o desânimo se encarrega de levá-los embora. Me sinto diante de uma parede, não tenho saída a não ser bater e ficar. Gostaria muito de poder encontrar uma saída rápida para me aliviar. Queria tirar todos os fantasmas da minha cabeça. Às vezes penso em abraçar o mundo mas o impulso do fracasso se encarrega novamente de acabar com tudo. Já tentei me animar com os prazeres da vida, comer, beber, sair, me divertir, mas não me encontro. Percorro vários caminhos e no final não encontro nada concreto; apenas decepções e derrotas... Sei que a vida é curta, que devemos viver os momentos, que temos que

aproveitar as oportunidades, entre tudo isso não encontro forças para ao menos sentir vontade de abrir os olhos. A desilusão com o viver é sobretudo de uma força violenta. A desilusão contagia todo o meu corpo e invade meu coração apertado de tanta angústia. Sinto a desilusão no meu dia-a-dia. Ela paira em todos os momentos do meu dia. É muito ruim viver desiludida, viver sem objetivos, viver na espera da morte. O tempo é ingrato, pois ele passa devagar como se fosse um torturador à espera da morte. A solidão também é uma péssima companhia nessas horas. Sabe L., acho que estou desanimando da vida novamente. Queria tanto acordar e sentir vontade de levantar e trabalhar. Sentir ao menos um gosto doce da vida. Um gosto com gosto de alguma coisa, mas só sinto vontade de morrer, de acabar com todo esse sofrimento. Sabe, a solidão é muito ruim. Quando você é feliz na sua família, tem amigos, sai sempre com eles, tem uma vida normal e está sem namorado é diferente. Na minha situação que não tenho ninguém pra conversar, como uma mãe por exemplo, ou um pai, ou até mesmo um namorado, aí a situação é bem diferente. Me sinto sem ninguém mesmo, um vazio emocional e também material ou real. Fico perambulando pelas ruas pra conseguir ficar num lugar tranquilo. Fico zanzando por aí, andando a esmo, sempre à procura de algo, de alguém, mas nunca encontro. Chega uma hora que a gente cansa de ficar procurando, procurando por todas as partes. Não agüento mais essa busca desenfreada para minimizar minha dor, minha angústia. Estou de saco cheio de ficar fugindo da vida, mas também não tenho coragem de enfrentá-la. Não sei mais o que pensar pra poder me acalmar. Cansei de tudo e de todos! Cansei de ficar ouvindo as pessoas falarem, cansei de olhar as pessoas, cansei de ficar engolindo gente chata, cansei de tudo. Estou estressada, cansada; o pior de tudo isso é que não tenho vontade de fazer nada. Pra mim é muito difícil chegar a minha idade e não ter ninguém da minha família próximo de mim, uma mãe legal, atenciosa, meiga, que me dá carinho, que diz que estou melhorando, que fica junto comigo, que pensa em mim. Eu só tenho você e você está presente em tudo o que eu faço”.

Aqui vale mencionar o mito canibal introduzido Fédida em seu livro sobre a depressão⁵²: o paciente coloca em marcha seu desejo, muitas vezes desenfreado, de viver tudo o que se encontra sob o poder da pulsão de morte. A revelação dos conteúdos

⁵² Fédida, P. – O canibal melancólico. In: *Depressão*. Tradução Marta Gambini, Editora Escuta, São Paulo, 1999.

inconscientes de tais comportamentos, segundo Fédida, faz precisamente aparecer a angústia canibal de ser aniquilado pela fascinação exercida pelo objeto. Esse autor se propõe a analisar justamente a renovação teórica que a análise de um tal “*sonho canibal*”⁵³ pode conduzir. Este sonho esconde e revela, ao mesmo tempo, o desejo de anular o que separa e distingue. Em nome de uma identidade ilusória, esse sonho tem a vocação imaginária de nunca perder o outro, ou seja, aquele a quem somente uma destruição por devoração poderia impedir, para sempre, que nos abandone. Apropriar-se das qualidades do outro (proposta de como se passam as coisas no festim canibal resolutivo do luto, como o descreve Fédida) não constitui de forma alguma uma resposta para a questão colocada pela angústia da perda. Ao contrário, seguindo o raciocínio preciso de Fédida, vemos aqui se confirmar a função de ilusão contida pelo mito canibal – quer seja ele sonho, fantasma ou delírio. O canibalismo deriva de uma verdadeira transgressão imaginária de uma falta (privação, perda, abandono, separação, dentre outras) cujo desconhecimento assume a figura de desmentido do próprio real. Não há margem para engano, o canibalismo compreende essa agressividade presente na própria angústia de perder o objeto de amor e de aniquilá-lo em lugar de a ele renunciar, destacando-se dele. O luto canibal é claramente essa solução incestuosa da união alimentar ao objeto de amor cujo desaparecimento pode entrar em um saber, mas – segundo a lei de uma clivagem – permanece decididamente fora do alcance de um crer.

A incorporação canibal não é de forma alguma o ato simbólico da resolução da perda. Ela é a satisfação imaginária da angústia alimentando-se do objeto perdido – objeto cuja “perda” foi de algum modo necessária para que ele permanecesse vivo e presente em sua realidade primitiva alucinatoriamente conservada. O canibalismo seria, então, segundo Fédida, a expressão mítica de um luto melancólico – espécie de assassinato – de um objeto sob o encanto⁵⁴ do qual o eu foi colocado e do qual ele não consegue resolver-se a se separar, como mostra a angústia de mantê-lo presente a partir de sua ausência. O canibalismo encontra, na angústia, a violência de um desamparo que permite ao eu sobreviver com a aparência do objeto perdido, ou seja, com as suas qualidades, que o fantasma transforma em realidade primeira pelo efeito de sua ausência.

⁵³ Opus Cit., p. 65.

⁵⁴ Poderíamos mencionar a questão da sedução do objeto perdido.

Assim, para concluir, Fédida menciona as auto-acusações das quais o melancólico se faz objeto. Ele reintera que essas auto-acusações são expressões – por assim dizer moralizadas – de um canibalismo cuja significação é a de um luto possível e impossível, segundo a tradição de um mito que conta como, ao se devorar, cumpre-se o incesto alimentar com o objeto de amor.

Quanto a autodepreciação bastante conhecida dos sujeitos melancólicos, este aspecto nos impele a explorar a formação de instâncias ideais do eu e nos faz descobrir a fragilidade de uma imagem singular definida com dificuldade e a rigidez de um modelo ideal inteiramente exterior. Lambotte esclarece que é na direção de um tempo pré-especular, tempo significativo da gênese da melancolia, que somos levados a encontrar uma explicação de uma tal patologia. A imagem da moldura vazia traduz bem o cenário em que devemos tentar elaborar a constituição da estrutura melancólica, na reação primária de defesa contra os efeitos de uma catástrofe: a da desapareção do desejo no outro, já que é este outro quem deveria iniciar o sujeito na dialética do desejo.



CAPÍTULO 2
DAS PAIXÕES

*Deus e o Diabo estão lutando ali;
e o campo de batalha é o coração do homem.
(Dostoiévski – “Os irmãos Karamázov”)*

É importante que tracemos um contorno a respeito da questão da passividade, vértice pelo qual observaremos a melancolia utilizando como paradigma a tragédia shakesperiana de Hamlet. O caso clínico de Anna descrito no capítulo anterior serviu para introduzir uma discussão sobre a ação da passividade e conseqüente impacto sobre a relação analítica num caso de melancolia. De agora em diante, partiremos das noções de paixão encontradas na literatura filosófica até chegarmos mais próximos da psicanálise e de sua problemática metapsicológica. Faremos uma discussão sobre as diferentes modalidades de passividade sob a óptica do sadismo e do masoquismo na teoria freudiana na medida em que a passividade possa ser caracterizada, diferenciada e permita uma articulação com nossa hipótese argumentativa de que é a passividade que faz certas coisas acontecerem na melancolia.

2.1 - DA PSIQUÊ À PAIXÃO

A psiquê ou *anima* designa um lugar interior, invisível, a ser distinguido do somático grego ou do corporal latino, que ela anima e ao qual dá vida e forma. A esse lugar íntimo está ligada a sede das faculdades (pensamento e vontade), dos sentimentos e até das sensações. Pode um corpo sem psiquismo sentir algum prazer ou dor? Na origem da cultura grega, como de muitas outras, a psiquê tinha uma função totalmente diversa. Freud comentou nas “*Considerações atuais sobre a guerra e a morte*”¹ (1915), que a noção de psiquê nascera do aparecimento dos espíritos, fantasmas e sombras (*Schatten*) dos defuntos. Com efeito, para o homem, o problema suscitado pela morte não concerne primeiramente à sua própria morte, mas à de seus entes queridos. Como fazer para que essa imago não venha assombrar nossas noites e perturbar nossos sonhos com suas censuras, como fazia o fantasma do rei Hamlet com seu único filho, já completamente desajustado depois dessas aparições?

¹ Freud, S. (1915) – “Reflexões para os tempos de guerra e morte”. In: *Obras completas*, 2ª ed., Imago, 1988, Vol XIV, p. 304.

A ética greco-latina determinou nossa concepção da loucura, definida como uma perturbação da alma, se falarmos latim, ou da *psykhé*, se falarmos grego. Seja qual for a localização da causa invocada (orgânica, hereditária, social, religiosa, sagrada, dentre outras), existe uma concordância de que a loucura é, de qualquer modo, um efeito de ordem psíquica. É um distúrbio da alma; mais precisamente, uma reação passional, não racional, a um acontecimento (seja ele feliz ou infeliz). É aí que a língua vem nos socorrer; há nela um saber a ser colhido: *pathos*, em grego, *passio*, em latim, ou *passion* em francês, é o fato de padecer, de ser afetado... por alguma coisa. Além de “sofrimento”, de *pathos* também derivam-se as palavras “paixão” e “passividade”. Assim a Psicopatologia Fundamental está interessada num sujeito trágico que é constituído e coincide com o *pathos*, o sofrimento, a paixão, a passividade e, como explicitado por Berlink, “quando *pathos* acontece, algo da ordem do excesso, da desmesura se põe em marcha sem que o eu possa se assenhorar desse acontecimento, a não ser como paciente, como ator”². Citando Decartes, que recorda a definição aristotélica do *agir* e do *padecer*, Berlink faz uma distinção desses conceitos aparentemente inseparáveis. Ele esclarece que padecer é inferior a agir na medida em que a potência passiva está, então, em receber a forma. Padecer consiste essencialmente em ser movido, ao passo que o agente, à medida que sua atividade própria está em comunicar uma forma, não é essencialmente mutável. A potência que caracteriza o paciente não é um poder operar, mas um poder tornar-se, ou seja, a possibilidade de tornar-se uma forma nova.

2.2 - DA PAIXÃO À PASSIVIDADE

Sem remontar à pré-história da filosofia, podemos ainda assim nos aprofundarmos nos sentidos do termo “paixão”. Por paixão o pensamento ocidental designa um conjunto de sentimentos variados, ambíguos, mais ou menos contraditórios, que afetam um indivíduo (ou um coletivo) de um modo agudo, intenso e freqüentemente incontrolável. A própria reputação do termo já é ambígua em si mesma: ela tanto pode ser duvidosa quanto inspiradora. Pela etimologia da palavra em grego *pathein* que significa “sofrer”, o *pathos* grego tem um sentido mais amplo, nos permite apreender o significado do patético da tragédia, também inclui o derisório, o insignificante do *pathos*. A partir do mesmo

² Berlink, M. – O que é psicopatologia fundamental. Rev. Latinoam. Psicopat. Fund., São Paulo, Escuta, Vol. I, no. 1, 1998, p. 53.

“sofrer”, também compreendido pelo termo “suportar”, podemos designar as paixões carnis claramente condenadas pelos padres da Igreja e, ao mesmo tempo, a “Paixão de Cristo” indicada por um maiúsculo triunfante e salvador. Podemos observar tanto do maléfico, quanto do romântico e do imoral. As paixões que pervertem a alma do ser humano (a cólera, a luxúria, a cupidez – a gama dos pecados capitais) são todas paixões consideradas como pecados passionais. Infelizmente, no decorrer do curso histórico dos significados da palavra “paixão”, relativas ao sentido do grego *pathos*, termo do qual a paixão se originou, observou-se uma perda significativa da riqueza cumulativa de seus significados distintos e correlatos.

Filosoficamente a paixão está ligada à passividade do sujeito, a uma experiência inflingida, sofrida, dominadora e irracional – por oposição a *logos* que significa pensamento lúcido e conduta esclarecida. Esses significados variaram das posições problematizantes dos filósofos gregos da época clássica – Sócrates, Platão e Aristóteles – à posição negativa dos filósofos estóicos e de seus descendentes no início da época moderna, Descartes e Espinoza. Mesmo nos tratados filosóficos de um dualista como Descartes (“*O Tratado das Paixões*” – 1649) ou monista como Espinoza (“*A Ética*” – 1677), encontraremos a mesma ambigüidade de sentidos induzidas pela palavra paixão. Nas discussões desses autores, ou a paixão é produzida por um mal funcionamento do corpo, ou é produzida por um desregramento da alma, ou ainda é produzida por um desequilíbrio desse conjunto. A paixão deixa cego o sujeito, que não é mais senhor de si mesmo, não é mais guiado por sua razão. A paixão é essencialmente escandalosa, para o pior e, às vezes, para o melhor; ela tanto pode causar o crime passionai quanto um ato heróico, pois é a consequência de uma espécie de desregulamento interno do sujeito ou de eventos externos surpreendentes que, como se diz, fazem com que o sujeito fique “fora de si”; é uma loucura estúpida, como a de Ajax, ou sublime, como a encontrada no amor cortês dos românticos; é Deus, que inspira os santos venerados e é também o diabo que habita as feitiçeiias que foram queimadas na época da Inquisição. Em suma, a paixão vem do corpo e devasta a alma, ou vem da alma e aflige o corpo, mortificando-o. Em todo caso, podemos concluir que para esses filósofos, a paixão é um sofrimento que causa mal-estar ou bem-estar, que *des-possui* o sujeito – quer seja pela perda de seu juízo, situação na qual a paixão obstrui seu julgamento, quer seja por prestar-lhe mais alto serviço, gerando uma descoberta

luminosa. A paixão é o excesso em estado puro. Por vezes, ela pode ser contida – então conhecida como “fria” e, talvez, pior por essa contenção da força do sofrimento, indutora de um vazio afetivo paroxístico. Ela é tudo ou nada.

Não podemos deixar de observar que esta é uma visão um tanto quanto racionalista da paixão que privilegia seu aspecto “perigoso”, que deve, portanto, ser dominado e subordinado ao bom senso e à razão. Queremos, no entanto, salientar o aspecto de arrebatamento erótico e o excesso pulsional presentes no fato de ser afetado ou padecer da paixão; nesse sentido, essas considerações filosóficas iniciais nos ajudam a compreender a bela discussão realizada por Gérard Lebrun no livro *“Os sentidos da paixão”*, no qual ele afirma que a paixão é sinônimo de tendência³, uma tendência bastante forte e duradoura para dominar a vida mental. Como esclarecemos anteriormente e Lebrun confirma, a palavra “paixão” traz em seu bojo o sentido etimológico de passividade (*paschein, pathos*), sentido apontado por ele como tendo sido mencionado por Descartes, no começo de seu tratado: *“tudo o que se faz ou acontece de novo é geralmente chamado pelos filósofos de paixão relativamente ao sujeito a quem isso acontece, e de ação relativamente àquele que faz com que aconteça”*⁴. Na experiência de uma paixão há algo de misterioso e assustador, a experiência de uma força que está dentro do sujeito, mas que o possui em lugar de ser possuída por ele. A própria palavra *pathos* o testemunha, do mesmo modo que seu equivalente latino *passio* significa aquilo que acontece a *“um homem, aquilo de que ele é a vítima passiva”*⁵, de modo que a paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que leva o sujeito a reagir, geralmente de improviso. Ela é, então, o sinal de que se vive na dependência permanente do Outro. Sendo assim, devemos tirar proveito de *pathos*, como nos ensina Berlink⁶, *“tirar proveito de pathos significa transformá-lo em experiência, ou seja, não só considerar pathos como um estado transitório, mas também como algo que alarga e enriquece o pensamento”*. Quando isso acontece, *pathos* transforma-se num discurso sobre o sofrimento, as paixões, a passividade, e estamos no âmbito da Psicopatologia Fundamental. É desse lugar que se insere este trabalho: perseguir o discurso

³ Lebrun, G. - O conceito de paixão. In: *Os sentidos da Paixão*. Tradução Mônica Fuchs, Companhia das Letras, São Paulo, 1987, p. 17.

⁴ *Idid.*, p. 17.

⁵ Nunes, B. – A paixão de Clarice Lispector. In: *Os sentidos da Paixão*. Companhia das Letras, São Paulo, 1987, p. 270.

⁶ Berlink, M. – O que é psicopatologia fundamental. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, Escuta, Vol. I, no. 1, 1998, p. 54.

de um sofrimento, uma paixão, uma passividade que porta em si mesma a possibilidade de um ensinamento interno, ocorrendo pela presença de um médico. Tal condição traz em si a possibilidade de cura e presentifica a posição do analista.

Philippe Julien,⁷ em seu livro “*O estranho gozo do próximo*”, faz ainda uma digressão sobre Cícero, tratando da loucura através da eliminação de toda a paixão: *a-patia*. O curioso de observar é a descrição das 4 paixões essenciais apresentadas por Cícero e mencionadas por Julien neste texto. Elas seriam:

- a aflição (*aegritudo*), isto é, a opinião recente que temos de um mal atual (a melancolia faz parte dela);
- o medo (*metus*), isto é, a opinião que temos de um mal eventual;
- a alegria exaltada (*laetitia gestiens*), a mania, que vem da opinião que temos de um bem presente;
- e por fim, a *libido*, que se transpõe para o que a opinião nos faz esperar como um bem futuro.

Convém assinalar que o patológico nas quatro paixões, segundo Cícero, é a opinião que se tem do mal ou do bem que acontecem ou podem acontecer com o sujeito. Cícero é muito claro quanto a isso: o doentio vem da mente, do mental, que traumatiza a si mesmo. A forma de se tentar eliminar a loucura da vida de cada indivíduo, portanto, é não se deixar surpreender por nada, eliminar o fator surpresa das relações pessoais. Isso pode ser conseguido através de um exercício simples de premeditação – se não nos surpreendermos com coisa alguma, não mergulharemos na loucura, segundo Cícero. Os sujeitos que assim procederem atingirão um contentamento permanente e tranqüilo, sem exaltação e depressão, um padrão constante, não lamentando nada, nem o bem nem o mal que tenham acontecido, pois tudo será a mesma coisa...

Com essas considerações, naturalmente, Julien não pôde se furtar de questionar se a psicanálise não é uma forma moderna do exercício estoico, desse exercício de premeditação que nos prepara para todos os acontecimentos em relação aos quais a paixão

⁷ Julien, P. – *O estranho gozo do próximo*. Trad. Vera Ribeiro, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1996, p. 36.

pode causar um sofrimento. Acaso a regra fundamental da psicanálise não consiste em deixar advir o que ocorrer ao espírito, em igualdade de valor, sem privilegiar este ou aquele pensamento, este ou aquele elemento do sonho como essencial e, sem afastar outro, como detalhe insignificante? Colocar diante dos próprios olhos toda representação e lhe conferir um nome através da fala, não será isso uma retomada do exercício estóico, pergunta-se Julien, para se chegar à apatia estóica?

Está claro que a discussão estóica sobre a paixão é muito ampla e importante para ser referida apenas através do ponto de vista de Philippe Julien, mas não nos cabe, neste momento, aprofundá-la pelo vértice estóico; no entanto vale apontar que o caso clínico apresentado no capítulo 3 retrata as frágeis tentativas da paciente Anna em conter os excessos de sua dor ou, poderíamos dizer, paixão, através do exercício brutal de desligamento das relações pessoais e afetivas. *Pathos* nada pode ensinar se não for ouvido por aquele que está fora, “*por aquele que, na condição de espectador no teatro grego do tempo de Péricles, se inclina sobre o paciente e escuta esta voz única se dispondo a ter, assim, junto com o paciente, uma experiência que pertence aos dois*”⁸. Concluindo ainda com Berlink, desde que a posição da Psicopatologia Fundamental é tal que se dispõe sempre a escutar um sujeito cuja única voz fala do *pathos* que é somático e vem de longe e de fora – ela é sempre objeto da transferência, isto é, de um discurso que narra o sofrimento, as paixões, a passividade possuindo um corpo onde brota para um interlocutor que, por suposição, seja capaz de transformar, com o sujeito, essa narrativa numa experiência.

2.3 - A PAIXÃO PARA A PSICANÁLISE

A partir do momento em que se constitui o corpo psicanalítico, é essencialmente sob a forma de histeria que aparece a paixão, sob a forma de uma loucura do corpo, na qual a origem sexual é pressentida mas não explicitada. É o que constata Freud com Charcot na Salpêtrière. O que interessava a Charcot, no entanto, era a possibilidade de

⁸ Berlink, M. – O que é psicopatologia fundamental. Rev. Latinoam. Psicopat. Fund., São Paulo, Escuta, Vol. I, no. 1, 1998, p. 55.

produzir e conter uma crise histórica. Freud, todavia, observava que durante uma crise, a jovem rapariga histórica segurava seu vestido com uma mão, como se um homem procurasse levantá-lo, enquanto que com a outra mão, rasgava seu vestido, como teria feito esse homem se procurasse violentá-la. A partir da compreensão dessa intensidade e dessa dualidade de sentimentos da histórica, não somente a franca coloração sexual da histeria foi apreendida como também mais largamente a dimensão sexual da condição humana foi colocada à mostra, através de suas manifestações passionais.

Freud descobriu que os sintomas constituem a maneira de amar do neurótico, e como nos lembra Rolland Gori⁹, o sentido etimológico da palavra “patologia” é empregado primeiramente como um estudo (*logos*) das paixões (*pathos*). Dizer-se “apaixonado”, ele esclarece, é confessar, sem perceber, uma disposição para o sofrimento. Porém, a “paixão” não é um termo metapsicológico, mas somente descritivo. Freud emprega-o com excassez, embora forneça algumas indicações interessantes, notadamente quando ele marca as afinidades entre o estado amoroso e a psicose – desequilíbrio libidinal objetual e narcísico, trabalho do objeto que Freud, em 1914, explicita ao referir-se aos riscos da aventura amorosa: “a paixão amorosa consiste num transbordamento da libido do ego sobre o objeto”¹⁰. Segundo Freud, esse transbordamento da libido tem a força de suprimir o recalque e restabelecer as pulsões parciais.

Freud, ao posicionar a relação sujeito-objeto e seus meandros objetais e narcísicos dessa forma, deixa evidente que o acento está sobre a ligação, sobre o que une esses dois elementos; a ênfase está colocada no tipo de investimento, isto é, o que deve ser acentuado diz respeito aos fluxos libidinais, tais como Freud os designava, em sua primeira aproximação da questão feita em termos de libido objetual e libido narcísica. Com efeito, se para explorar as paixões nos apoiamos na teoria das pulsões e, dentro de seus parâmetros, no objetivo, na fonte e na força como proposto por Freud, é evidente que o objeto será o primeiro a ser levado em conta.

Quanto ao objeto de uma paixão, ele pode ser único ou variável, encantador ou atemorizante, encontrado fortuitamente ou obstinadamente procurado, amorosamente idealizado ou raivosamente rejeitado. Resta que o móbil depende da identificação do que

⁹ Gori, R. – *Logique des passions*. Éditions Denoël, Paris, 2002, p. 27.

¹⁰ Freud, S. (1914) – Introdução ao narcisismo. In: _____. *Obras completas*. Vol. XIII, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 107.

poderia preencher a falta ou garantir a existência do desejo do Outro. Assim, a paixão é a própria certeza do desejo, o que não impede que ela possa resultar de uma recusa de saber concernente à falha subjetiva que essa necessidade encobre.

Esse último aspecto fica particularmente ressaltado nas formas patológicas do passional, em que o ser atormentado pelo vazio se consome na destrutividade. Aqui, a falha é sentida como humilhação narcísica e há a tentativa de anulação da perda. Um vínculo fusional se impõe como necessário, ainda que se possa fugir dele ou atacá-lo quando a angústia persecutória intervém. O amor se entretém então da rivalidade ciumenta, procura se fixar no ideal, mas só se mantém finalmente no ódio. De fato, se a alteridade é insuportável e a confusão perigosa, só é possível reencontrar o outro na violência. No limite, o desconhecimento das fontes incestuosas ou agressivas de uma paixão pode se transformar assim numa certeza em que a prova está no fato de que alguém tem de ser sacrificado.

Na perspectiva da paixão amorosa e também transferencial, não devemos levar em conta somente o objeto, mas também a força da pulsão. Em relação ao objeto, contudo, o que resume ainda mais o passional de uma relação é a presença ou a ausência do outro: prazer na presença e desprazer na ausência, obrigando-nos a elaborar essa perda intrínseca do objeto. Aqui, os psicanalistas encontram-se em terreno conhecido, a paixão revela-se na ausência e na dificuldade do sujeito de elaborar esta perda. A paixão, nesta perspectiva, seria a dificuldade, ou mesmo impossibilidade de, obstinada e cegamente, fazer um trabalho de luto. Na negação, fora do tempo, fora do luto, fora da razão, fora do processo secundário, a paixão poderia ser considerada como uma neurose narcísica, uma melancolia: o sujeito – provável personalidade narcísica – , invadido pelo objeto de sua paixão, se vê pego e preso como objeto para si-mesmo. Uma perda de si pela identificação narcísica.

Todavia, na paixão, o objeto não está sempre ausente, longe disso. Se, indiscutivelmente, a paixão é uma não-elaboração da ausência do objeto, ela é também uma dificuldade de elaboração da presença do objeto. Não há nada de incompreensível e paradoxal se pensarmos na questão da mãe como primeira sedutora. Objeto interno, objeto personificado, representação que se faz da pessoa do outro. Esse contato é sempre difícil, objeto que perturba o narcisismo, um apoio indispensável e vital que, como diria Freud,

devemos amar para não cairmos doentes. A mãe é excitante, portanto, ela pode portar o *excesso*. Do aporte da sedução generalizada de Jean Laplanche, não se exclui o excesso e a dinâmica passional. Se, no entanto, estimarmos que as raízes da pulsão são essencialmente biológicas, a questão do eventual excesso se coloca, no final das contas, nos mesmos termos, na questão do excesso de excitação. O que importa na exploração do campo passional passa obrigatoriamente pelas relações de objeto e pela sensibilidade narcísica.

Pensando no personagem shakesperiano, observamos que o conflito experimentado por Hamlet lhe parece insolúvel e os únicos passos que ele pode dar são os que o aproximam, inexoravelmente, mais e mais, de um destino trágico. Em Hamlet, como em todas as vítimas de um poderoso conflito interior, o excesso da pulsão de morte é fundamentalmente mais forte do que a pulsão de vida, e a sua luta é, em última análise, uma longa e desesperada batalha contra os impulsos suicidas – a menos intolerável solução para o problema. Hamlet é colhido pelo destino num dilema tão tragicamente dilacerante que a morte torna-se preferível à vida. Impotente para libertar-se do predomínio de seu passado, Hamlet é necessariamente impelido para o único caminho que pode percorrer: o caminho para a Morte. Este também parece ser o caso de nossa paciente Anna; vejamos sua fala: *“Nada me interessa, seria preciso quase que eu me fizesse mal para sentir alguma coisa. Mas mal fisicamente; já me aconteceu de me arranhar até que estivesse sangrando para me fazer reagir. E nem mesmo percebo isso; é uma espécie de casulo, de visgo que se instala pouco a pouco. É cada vez mais tentador, mais fascinante, preciso fazer esforços terríveis para tentar sair disso. É a isso que quero chegar quando pensei em suicídio. Eu não sei se queria morrer, eu queria simplesmente dormir profundamente, e sobretudo não ter de fazer esses esforços sobre-humanos para as mínimas coisas cotidianas...”*

Nesse sentido, a questão da paixão como passividade é um tema que dá o que pensar e deixa transparecer em seu próprio enunciado uma sorte de contradição: não seria a passividade, com efeito, a arte de nada colocar em jogo pelo sujeito, de não se submeter aos desejos do outro e aos destinos contraditórios da própria pulsão, a fim de preservar sua integridade narcísica e de permanecer, em definitivo, como mestre do jogo? Seria possível comparar o sujeito passivo a um jogador que deixa passar sua vez de modo a não revelar suas cartas? Hegel, a quem também não podemos deixar de pensar quando se trata de opor

atividade e passividade, mostrou-nos, notadamente a propósito do “Mestre e o Escravo”, que os pares de opostos são momentos dialéticos de uma mesma realidade, tendendo a afirmar-se como totalidade, através de seu próprio ultrapassamento. Paixão e razão são inseparáveis, assim como a matéria é inseparável da obra, assim como o mármore, da estátua, por exemplo. Desse ponto de vista, ninguém é mais aristotélico do que Hegel, na Estética, quando ele se esforça por distinguir o que os gregos entendiam por *pathos* e os modernos entendem por paixão. Lebrun é perspicaz ao relatar que “*a palavra pathos é de difícil tradução, pois paixão implica algo de insignificante, baixo – como quando dizemos que um homem não deve sucumbir às paixões. Aqui tomamos o termo pathos em plano mais elevado, sem qualquer nuance de censura ou de egoísmo*”¹¹.

Devemos compreender então a paixão como uma tendência que deve ser domada? Ou como um mal a ser extirpado? Não seria mais razoável tolerar as paixões, nas quais ocorre a junção da alma e do corpo, e incorporá-las à nossa vida, em nosso dia-a-dia? Se minhas paixões são elementos constitutivos de minha “saúde mental”, contrariamente ao que pensavam os estóicos, e se visamos integrá-las ao nosso comportamento em vez de aniquilá-las, então é necessário admitir que o adulto tido como normal, de agora em diante, é responsável por suas paixões e pelo mau uso que delas venha a fazer. Essa asserção é importante para compreendermos o comportamento e o desenvolvimento da análise da paciente Anna, em nossa discussão (apresentada no capítulo 1). Lebrun conclui que não há razão para que o sujeito não se responsabilize por suas próprias paixões, mesmo quando “*atenua-se a paixão – essa passividade que não exclui a responsabilidade*”¹².

Não terá sido isso mesmo que Freud retomou com o princípio do prazer-desprazer? Este, longe de se opor ao princípio de realidade, prolonga-se nele e conduz a ele, na medida em que se respeita a lei da constância, da menor tensão, ou seja, aquilo que impede de desembocar no desprazer e no excesso de padecimento? Do prazer, que não haja um excesso, caso contrário, começa o sofrimento. Assim os dois princípios combinam-se num só: evitar o desprazer.

¹¹ Opus. Cit., p. 22.

¹² Opus. Cit., p. 32.

No sentido do *pathos*, a paixão é no entanto mais subitamente sofrida do que deliberadamente atuada. De fato, é por não se possuir a si mesmo que um sujeito pode ser capturado por uma paixão que, se transborda os limites do eu, ou o leva à expansão narcísica ou o ameaça de dissolução. Em qualquer caso, o sujeito atravessa a cada vez um momento de fascinação em que é seduzido e em que o destino parece lhe acenar. Esse é o traço comum que permite identificar como paixão uma série de fenômenos: o enamoramento, a entrada em transe, a crença num oráculo, o encontro siderante, a excitação súbita, mas também a aposta do jogador, a obstinação do colecionador e assim por diante.

Como a pulsão, a paixão pode ser situada no limite entre o somático e o psíquico. Como estado do corpo, ela é a reativação de experiências primordiais em que aquilo que causa o desejo e a angústia dá lugar a uma ligação vital marcada pela avidez dos primeiros vínculos. Ao mesmo tempo, porém, esse sujeito padece em seu corpo *“quando está sob o império de um discurso que o aliena: é “a paixão do significante” segundo Lacan*¹³ - ou seja, a inscrição no inconsciente da parte de gozo perdida. Nisso, cada paixão atesta o intrincamento da vida e da morte, uma mesma figura podendo representar os dois.

A paixão não é mortífera quando não procede de um fascínio em que o sujeito se entrega a uma figura do destino que o condena ao trágico. A partir disso, a análise pode ser, em vez de anulação das paixões, sua pacificação, na medida em que permite elucidar o que é do domínio do impasse repetitivo e o que abre para novas possibilidades de realização. Pois, como Freud o enuncia em *“A questão da análise leiga”* (1926), *“decidir quando é mais oportuno dominar as próprias paixões e curvar-se à realidade ou, ao contrário, aceitá-las e preparar-se para defendê-las contra o mundo externo constitui o alfa e o ômega da experiência da vida”*¹⁴.

¹³ Kaufmann, P. – *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1993, p. 390.

¹⁴ Freud, S. - (1926) – *A questão da análise leiga*. In: *ESB*. Vol. XX, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 196.

2.4 – PASSIVIDADE E PULSÃO

A palavra *Trieb*, pulsão, segundo a definição de Freud, é considerada como uma força constante. Jean Cournut¹⁵ lembra que os estudiosos da psicanálise têm a tendência de negligenciar a importância da intensidade quantitativa da pulsão, elemento por nós também evidenciado no item anterior. Ele nos relembra que Freud, à propósito do fator quantitativo e do ponto de vista econômico, ainda em 1937, afirmava que para o sintoma, em última análise, tudo dependia das quantidades em jogo. Desde as “*Neuropsicoses de defesa*” (1896), o sintoma já era uma questão de acumulação de excitação para a etiologia das neuroses. Podemos seguir, ao longo da obra freudiana, essa preocupação energética, inspirada nos modelos termodinâmicos, que concretiza-se em 1915 sob o termo de “*ponto de vista econômico*” vindo a completar na metapsicologia a tríade tópica, dinâmica e econômica.

Na prática clínica, então, essa questão se amplia. A pulsão é uma força constante. Certo. Ela pode ser mais ou menos forte. Mas, a partir de qual intensidade a coloração afetiva se transforma? A partir de qual intensidade a capacidade de representação se modifica? O recalque e seus meios de defesa se recrudescem ou tornam-se mais amenos? A partir de que e de quando um pensamento torna-se obsedante? A contar de qual grau, o terror pode tornar uma fobia invalidante? Qual a qualidade mais intensa de uma fantasia que poderá produzir uma ruptura somática? E a qual aumento de intensidade afetiva a transferência tornar-se-á passional ou negativizante?

As excitações do corpo são representadas, traduzidas e integradas por e no aparelho psíquico, constituído por esta mesma operação de integração. É assim que pode-se dizer que as excitações do corpo transformam-se nas pulsões. A partir disso, o jogo pulsional no qual referimos os parâmetros levantados acima – o objetivo, a fonte, o objeto e a força precisam ser descarregados. A excitação busca essa descarga, o objetivo pulsional procura processos de satisfação. Se as fontes de excitação estão no corpo, a pulsão nasce das zonas erógenas. Quanto à força das excitações, encontramos-la evidentemente num jogo de quantidades pulsionais que deverão buscar representantes psíquicos, agora impregnados de qualidades que serão susceptíveis de serem recalçadas, tomando uma forma de simbolização que permitirá sua comunicação dentro da convenção coletiva da linguagem.

¹⁵ Cournut, J. – L'énergie de la passion. In: *De la passion*. (sous la direction de J. André), Puf, Paris, 1999, p. 15.

Freud, ao apoiar seu ponto de vista econômico nas fundações das excitações somáticas, não pôde se furtar do princípio da constância: a idéia de manter a excitação o mais baixo e constante possível. Nessa perspectiva, podemos dizer que toda a excitação incomoda e que toda a pulsão é em *excesso*. É o que faz Freud constatar o verdadeiro e grave perigo pulsional, tensão intrapsíquica que os meios de defesa tentam a todo custo conter. A excitação exige um trabalho de integração e esse excesso pulsional nos faz compreender que estamos no terreno das paixões.

Os estímulos do corpo dão lugar e vida ao trabalho pulsional; todavia, este último se efetua dentro de um aparelho psíquico que o constituiu, mas que é dotado de organizadores e instâncias. Um desses organizadores, por exemplo, pode ser considerado como o *Complexo de Édipo* que dá conta do reconhecimento, próprio do humano, da diferença dos sexos e das gerações; e o *Complexo de Castração* que dramatiza a situação triangular. As instâncias psíquicas: o *Isso*, reservatório das pulsões, ligado diretamente aos estímulos do corpo; o *Supereu* interiorização dos interditos e das prescrições parentais, familiares e culturais humanas; e o *Eu*, que negocia como pode uma situação obrigatoriamente conflituosa. Não podemos deixar de lembrar da realidade exterior. Em 1923, em “*O Ego e o Id*”, Freud expõe muito claramente a situação do *Eu* – servidor de três senhores, ele deve também prestar contas à realidade exterior. O *Eu* está exposto aos perigos desses três senhores, da parte da realidade externa, da libido do *Isso* e da severidade do *Supereu*. Do ponto de vista clínico, podemos verificar essas questões através dos sentimentos de aniquilamento e/ou transbordamento relatados pelos pacientes.

O transbordamento são amplificações dos movimentos de um aparelho psíquico que devemos representar precisamente como estando em movimento perpétuo, de investimento e desinvestimento (ou contra-investimento), de progressão e de regressão, de carga e descarga energética. O excesso de excitação, o excesso pulsional sideram o aparelho psíquico e este, em estado de estresse, em estado de *Hilflosigkeit*, incapaz de ajudar-se a si mesmo, não pode mais, mesmo que provisoriamente, assegurar um trabalho psíquico de representações afetivas, recaláveis, simbolizáveis e encontra-se, momentaneamente, sem ligação possível com sua história e seu funcionamento habitual.

Em alguns casos, o aumento pulsional, detona um movimento de contra-investimento: toda a energia do aparelho psíquico parece estar nas bordas de uma efração quantitativa, nas bordas de, como diz Freud, um furo no psiquismo, pelo qual se esvai toda a energia psíquica, gerando uma sensação de aniquilamento. Esse aniquilamento refere-se a um sujeito aparentemente morno, sem reação, sem emoção, sem pensamento; mas, sob as cinzas desse aniquilamento, sabemos pela transferência que existe uma brasa que, desde que trabalhada, pode voltar a reacender, a queimar.

2.5 – AS DIFERENTES PASSIVIDADES

A passividade, ao longo de toda a obra de Freud, e sua antagonista, a atividade, residem ligadas ao desenvolvimento libidinal e às pulsões sexuais. Em sua origem, a passividade remete à *Hilflosigkeit*, depois à analidade e enfim à homossexualidade (notadamente no “Homem dos Lobos” e o “Presidente Schreber”). A passividade na primeira parte da obra freudiana está exclusivamente referida à questão da perversão e do prazer que se tem em assumir uma posição sádica. Evidentemente, a questão da passividade também passa pelo masoquismo e pela própria noção de prazer. No trabalho sobre o masoquismo de Freud não encontraremos uma discussão explícita sobre a noção de prazer, pelo menos não com esse nome; a questão do prazer estará presente sob a forma de uma questão sexual, da passividade que dá prazer ao sofrer. À partir de 1920, com sua nova teoria das pulsões, Freud aproxima a questão da passividade à questão da pulsão de morte. Esse é um dos aspectos interessantes para pensarmos a melancolia. Nos próximos parágrafos faremos um percurso na teoria freudiana do sadismo e do masoquismo no intuito de trabalhar as diferentes noções sobre a passividade.

Quando Krafft-Ebing propôs, em 1886, o termo masoquismo para caracterizar uma conduta sistemática de busca do prazer na condição de vítima sofredora, não pretendia que se visse no próprio Sacher-Masoch a imagem exemplar dessa perversão (como tampouco em Sade a do sadismo), mas apenas aquele que preconizou o ideal dessa conduta em suas obras, e, de maneira condensada, em seus sucessivos contratos com as mulheres – particularmente aquela chamada de Wanda – a cuja escravidão se entregava. De

fato, o autor de “*A Vênus das peles*” escreve muito explicitamente: “*encontro uma estranha atração na dor, e nada pode aticar minha paixão mais que a tirania, a crueldade e sobretudo a infidelidade de uma bela mulher,*”, ou então “*que felicidade e que infelicidade... assim sou feliz de verdade... mas isso eu nunca conseguirei dizer a ela... no fundo... qual de nós dois é que manda?*”¹⁶. Freud não tardou a adotar, acompanhado por toda a literatura psicanalítica, o neologismo da *Psychopathia sexualis* para qualificar esse estranho desejo de sofrer do qual, no entanto, um dos mais importantes avatares lhe parecia ser antes específico da posição feminina. Sobretudo, porém, parecia-lhe extremamente paradoxal o fato de semelhante conduta pôr em xeque, aparentemente, a tendência profunda da vida pulsional à obtenção de satisfação. Escreve ele em 1924, logo no início de seu texto, sobre “*O problema econômico do masoquismo*”:

*“De fato, se o princípio de prazer domina os processos psíquicos de tal modo que o fim imediato destes é evitar o desprazer e obter o prazer, o masoquismo torna-se então ininteligível. Se a dor e o desprazer podem ser fins em si mesmos, e não meros sinais de advertência, o princípio do prazer fica paralisado, o guardião de nossa vida psíquica fica como que sob o efeito de um narcótico”*¹⁷.

Assim, para Freud, o masoquismo aparece sob a luz de um grande perigo, o que de modo algum procede para o seu correspondente, o sadismo.

2.5.1 – O masoquismo na primeira teoria das pulsões

Podemos nos perguntar em que medida a conduta masoquista é perversão, que tipo de gozo ela proporciona, qual é o papel da fantasia e da realidade respectivamente, se a relação que a conduta masoquista estabelece entre a vítima e seu algoz é verdadeiramente de natureza sexual, dentre outras. Seja como for, por consistir em buscar a dor e a humilhação junto a um outro, ou em infligi-las a si mesmo, ela se revela como perfeitamente simétrica de um sadismo, quer se trate do sadismo do parceiro ou daquele

¹⁶ Crepax, G. – *A Vênus das peles*. Trad. Luis Lorenzo Rivera, Livraria Martins Fontes Editora LTDA, São Paulo, 1988, p. 68-69.

¹⁷ Freud, S. (1924) – *O problema econômico do masoquismo*. In: ESB. 2ª ed., Vol. XIX, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 177.

que a pessoa encontra em si e usa contra si. Resta saber se, no par formado por essas duas condutas necessárias uma a outra, e que designamos com o nome de sado-masquismo, não seria sobre o masquismo que tudo repousa, dado que o sadismo (do parceiro ou do próprio sujeito) parece sustentar-se apenas numa identificação com essa parte da massa humana que tanto gosta de sofrer.

No texto de 1915, *“Os instintos e suas vicissitudes”*, em que apresenta a pulsão como um dos “conceitos fundamentais convencionais” do saber analítico e em que define o “fim” desta como sendo, em todas as circunstâncias, a satisfação, Freud expõe uma primeira teoria que sua nova tópica o levará a reformular 5 anos mais tarde: começa por negar a existência de um *“masquismo originário, que não teria origem no sadismo”*¹⁸. Este é então considerado como primeiro no par de opostos que forma com aquele. É uma agressividade que se exerce *“contra uma pessoa tomada como objeto”*¹⁹. Depois, *“esse objeto é substituído pela própria pessoa”*²⁰. E, *“ao mesmo tempo que o retorno sobre a própria pessoa se dá, opera-se uma transformação do fim pulsional ativo em fim passivo”*²¹. Finalmente, num terceiro momento, *“novamente se busca como objeto uma pessoa estranha que, em razão da transformação de fim ocorrida, deve assumir o papel de sujeito”*²². Tal é a situação comum do masquismo, a satisfação passando nesse caso *“pela via do sadismo originário, na medida em que o eu passivo retoma, no modo da fantasia, seu lugar anterior, que é agora cedido ao sujeito estranho”*²³.

Assim, segundo a primeira tópica freudiana, o comportamento sádico-masquista repousa num sadismo originário ativo, que investe normalmente um objeto externo, mas que pode sofrer, por um lado, uma inversão da atividade do sujeito em passividade, e por outro uma transformação da agressividade contra o objeto em uma agressividade contra o próprio sujeito. Desse modo o masquismo não passaria, constitutivamente, de uma “sadização de si mesmo”. Essa concepção de Freud – que voltará a encontrar um lugar na segunda tópica sob a forma de um “masquismo secundário” – tem por corolário uma interpretação particular do comportamento da pulsão

¹⁸ Freud, S. (1915) – O instinto e suas vicissitudes. In: ESB. 2ª ed., Vol. XIV Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 133.

¹⁹ Opus Cit., p. 133.

²⁰ Ibidem, p. 133.

²¹ Ibidem, p. 133.

²² Ibid., p. 133.

²³ Ibid., p. 133.

sádica na neurose obsessiva: “*Encontramos aí o retorno sobre a própria pessoa sem que haja passividade em face de uma outra pessoa [...]. A necessidade de atormentar torna-se tormento infligido a si mesmo, autopunição e não masoquismo. Da voz ativa o verbo passa não à voz passiva, mas à voz média reflexiva*”²⁴.

2.5.2 – Masoquismo e sadismo na nova teoria das pulsões

Embora no texto intitulado “*Uma criança é espancada*” (1919) se anunciem profundas reformulações da teoria das pulsões, Freud ainda declara que “*parece ser preciso confirmar que o masoquismo não é uma manifestação pulsional primária, mas que provém de um retorno do sadismo contra a própria pessoa*”²⁵. A segunda tópica, introduzida explicitamente com “*Mais além do princípio do prazer*” (1920) não confere grande espaço à questão do masoquismo, mas ela figura aí, no entanto, com a correção a que é submetida, como se constituísse a prova da nova teoria das pulsões. O masoquismo, declara Freud agora, “*pode em especial ser primário, possibilidade que anteriormente julguei dever contestar*”. De fato, o dualismo pulsional transformou-se radicalmente: o conflito entre pulsões sexuais e pulsões do eu (ou de auto-conservação) se vê substituído por aquele em que se opõem a pulsão de vida e a pulsão de morte. Disso decorre que a relação entre sadismo e masoquismo já não tem origem no primeiro, mas no segundo: a pulsão de morte se exerce de maneira imediata em direção ao sujeito; depois, encontrando a libido por ocasião da organização sexual deste último, ela determina duas espécies de atitudes agressivas-ativas, uma voltada para o objeto externo (no sadismo originário), a outra voltada para o sujeito (no masoquismo erógeno ou primário); é somente então que o sadismo primário pode vir a se voltar contra o sujeito (no masoquismo secundário). Os principais efeitos da nova teoria das pulsões sobre essa questão são claramente desenvolvidos na breve comunicação intitulada “*O problema econômico do masoquismo*” (1924). É sobre o masoquismo primário, concebido como resultante da fusão das pulsões eróticas e de parte das pulsões agressivas e destrutivas dirigidas para o eu, que se encontram apoiados os três modos denominados de masoquismo erógeno, masoquismo

²⁴ Ibid., p. 133.

²⁵ Freud, S. (1919) – Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: ESB. 2ª ed., Vol. XVII, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 209.

feminino e masoquismo moral. O primeiro, que consiste no “*prazer da dor*” e representa “*um modo da excitação sexual*”, acompanha o desenvolvimento da libido e assume formas específicas nos diferentes estádios desta: a organização oral é a fonte de uma “*angústia de ser devorado pelo animal totêmico*”, o pai; a fase sádico-anal engendra o desejo de ser surrado por este; o estágio fálico introduz a fantasia da castração, e o estágio genital “*as situações características da feminilidade, sofrer o coito e parir*”²⁶. Com isso se vêm reunidas as condições necessárias para o aparecimento dos dois outros modos – feminino e moral – do masoquismo.

O masoquismo “feminino”, que não deve ser entendido como uma conduta específica da própria mulher, define na realidade a posição feminina tal como ela se manifesta na fantasia dos homens masoquistas perversos. Sobre a exata pertinência dessa atitude – de que Sacher-Masoch é pessoalmente uma excelente prova – Freud já se explicara claramente em “*Uma criança é espancada*”: “*Revela-se de fato*”, escreve ele:

*“que, tanto em suas fantasias masoquistas como em suas encenações que permitem que elas se realizem, eles [os homens masoquistas] adotam regularmente papéis de mulheres, em outras palavras, seu masoquismo coincide com uma posição feminina [...] as pessoas que seviciam são sempre, tanto nas fantasias como nas encenações, mulheres”*²⁷.

O terceiro modo sob o qual o masoquismo se manifesta, e que Freud considera de certo ponto de vista o mais importante, desempenha um papel essencial no sentimento, geralmente inconsciente, de culpa. Esse masoquismo, chamado “moral”, se caracteriza sobretudo por uma relação aparentemente frouxa com a sexualidade e por indiferença pela causa do sofrimento: importa somente a intensidade deste, quer venha de uma pessoa amada ou de uma força impessoal. O masoquismo moral, cujo processo Freud estudou particularmente na reação terapêutica negativa, pode ser analisado como uma agressividade feroz do supereu em face do eu: eu e supereu formando então um verdadeiro par sado-masoquista em que, mediante o sentimento inconsciente de culpa, a moral se vê,

²⁶ Freud, S. (1924) – “O problema econômico do masoquismo”. In: ___ *Obras completas*, 2^a ed., Vol. XIX, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, , p. 180.

²⁷ Freud, S. (1919) – “Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais”. In: ___ *Obras completas*, 2^a ed., Vol. XVII, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, , p. 212.

observa Freud, “ressexualizada”, quando ela só pudera surgir depois que o Complexo de Édipo fora superado, isto é, dessexualizado. Assim, sob a ação de uma força auto-erótica que consiste em saborear a tortura interior, o sujeito se vê recolocado aquém do complexo de Édipo, numa posição pré-genital em que a pulsão de morte trabalha ao mesmo tempo do lado do supereu, que agride o eu, e do lado deste último, que se deleita com a própria destruição, enquanto Eros, também ele, desfruta da satisfação libidinal proporcionada ao eu. É paradoxal, aliás, que, pela consciência de culpa tão típica da neurose obsessiva, o masoquista moral adquira, na qualidade de vítima, uma tal força narcísica que chega a se imaginar perfeito e inatacável. Com isso, por causa dessa tortura narcisante, o masoquismo volta a ser um aliado desse “guardião da vida” que é o princípio de prazer e ao qual, à primeira vista, só era possível opô-lo.

Segundo Freud, podemos traduzir a expressão do “sentimento inconsciente de culpa” como significando uma necessidade de punição às mãos de um poder paterno. O desejo, tão freqüente em fantasias, de ser espancado pelo pai se situa muito próximo de outro desejo, o de ter uma relação sexual passiva (feminina) com ele, e constitui apenas uma deformação regressiva deste último.

O masoquismo cria a tentação de efetuar ações, ditas “pecaminosas” por Freud, que devem então ser expiadas pelas censuras da consciência sádica – como é exemplificado em tantos tipos caracteriológicos russos – ou pelo castigo do grande poder parental do Destino. A fim de provocar a punição deste último representante dos pais, o masoquista deve fazer o que é desaconselhável, agir contra seus próprios interesses, arruinar as perspectivas que se abrem para ele no mundo real e, talvez, destruir sua própria existência real.

2.5.3 – Agressividade e pulsão de morte

O advento da segunda tópica se caracterizou também pela novidade da noção de pulsão de morte – essencial para a concepção do sadismo – em relação à agressividade. De fato, tende-se freqüentemente a identificar uma a outra – como o faz precisamente Melanie Klein – e a pensar que Freud não possuía uma teoria da agressividade antes de 1920. Na

realidade, desde a época em que rejeitou a autonomia da “pulsão de agressão” segundo Adler, Freud conferiu um bom lugar às tendências agressivas, fossem “hostis” ou mesmo “sádicas”, especialmente em suas análises do pequeno Hans e do “Homem dos ratos”. A pulsão de agressão própria à teorização de 1920 se definia – em oposição à concepção nietzschiana da agressividade – como vontade de poder, isto é, de auto-conservação ilimitada – esta especificidade de seu fim, concebido de maneira radical como destruição. Assim, longe de ter uma função de vida, ela pertence ao domínio das pulsões de morte. Essa importante reformulação permite, por um lado, compreender o sadismo ao associar a excitação sexual e a violência exercida sobre outrem, e, por outro lado, a economia da gênese do supereu, essa instância que volta contra o eu uma agressividade impedida de se manifestar contra o mundo externo. Nesse sentido, a noção de agressividade e de sadismo inscrita na segunda tópica é, como observa Lacan²⁸, inteiramente diversa da “agressão que se imagina na raiz de toda uma luta vital”. Ela corresponde, acrescenta ele, do mesmo modo que as noções de “masoquismo primordial” ou de instinto de morte, à imagem de um eu despedaçado,

“ao dilaceramento do sujeito contra si mesmo, dilaceramento cujo momento primordial ele conheceu ao ver a imagem do outro, apreendido na totalidade de sua gestalt, antecipar o sentimento de sua discordância motora, que ela estrutura retroativamente em imagens de despedaçamento”.

Que a dor possa ser sentida como prazer se explica pelo fato de que as pulsões de morte nunca se manifestam em estado puro, pois estão estreitamente atadas às pulsões de vida. Elas se combinam em proporções variáveis; entretanto há casos em que a “soma” das pulsões de morte pela libido é incompleta. Daí resulta que a dor e o desprazer podem tomar uma conotação de prazer. O masoquismo erógeno, por um lado, tornou-se um componente da libido e, por outro lado, sempre conserva como objeto o ser próprio da pessoa. Esse masoquismo seria pois uma testemunha e um vestígio da fase de formação, durante a qual se cumpriu essa “liga”, tão importante para a vida, entre a pulsão de morte (tânatos) e a libido (eros). O masoquismo erógeno participa de todas as fases do desenvolvimento da libido e, com isso, até o sofrimento neurótico aparentemente mais

²⁸ Lacan, J. – “L’agressivité en psychanalyse ». In : *Écrits*. Paris, Seuil, 1966.

destacado da sexualidade é investido libidinalmente. Esse sofrimento dá satisfação ao sentimento de culpa inconsciente e representa, assim, o benefício mais importante da neurose, que se origina do desejo recalçado, inconfessável, e do qual a tendência masoquista é a expressão mais tangível. Certos sujeitos, que não podem renunciar à satisfação masoquista do sentimento de culpa inconsciente, acabam opondo as mais vivas resistências ao tratamento psicanalítico; acusam-no de acentuar seu sentimento de infelicidade e o interrompem, naquilo que Freud qualifica de “reação terapêutica negativa”. Segundo Freud, nem mesmo a autodestruição da pessoa que tem sua origem na pulsão de morte pode ocorrer sem satisfação libidinal. Nesse aspecto, a pulsão de morte, que Freud diz estar estreitamente ligada ao Eros, não pode se reduzir ao desejo de morrer. Aliás, isso seria uma aberração no plano biológico, pois a vida não quer morrer. O desejo de morte, que põe em cena a fantasia de morrer do sujeito, é na verdade a sua vontade de abolir-se para eternizar-se no ser, para passar para a memória, para ser amado e desejado, como pretenderia fazer nossa paciente Anna apresentada no primeiro capítulo. É isso que a clínica encontra no testemunho daqueles que, felizmente até agora, conseguiram fracassar na sua tentativa de suicídio.

Ao longo de sua obra, Freud mostra como são complexas as relações entre a satisfação (*Befriedigung*), o prazer (*Lust*) e outras sensações que os excedem em força e em intensidade; são os prazeres extremos, a alegria intensa, o júbilo, o êxtase ou a volúpia, para os quais ele usa em geral o termo *Genuss* (traduzido como gozo), mais do que *Lust* (prazer), e sublinha seu caráter de excesso em relação ao princípio do prazer, cuja barreira é atravessada, nesses casos. Essas manifestações podem ser sentidas como dolorosas, indo até à repulsa, ao asco ou ao horror, na medida em que o sujeito não consegue destacar-se delas. Sem dúvida alguma, há na elaboração da pulsão de morte uma abordagem do gozo que Freud não conceitua, mas cujo campo ele delineia, traçando a fronteira que o situa mais-além do prazer. É isso que constituirá o ponto de partida de Lacan para definir o gozo.

O retorno do sadismo contra o eu no masoquismo secundário nos reconduz, portanto, incessantemente, do jogo intersubjetivo do sadomasoquismo a seus avatares intra-subjetivos. Mas a reação entre os dois perversos que são o sádico e o masoquista possui sua própria complexidade fenomenológica. Afinal o sádico não exerce sobre sua parceira/o uma verdadeira coerção para impedi-la de uma prática perversa que ela não

escolheu por si mesma? Quanto ao masoquista, que em geral conhece tão bem a falha em que se situa a vulnerabilidade do outro, poderia ele se entregar às sevícias que o excitam sem se identificar de alguma maneira com sua vítima? Na realidade, mesmo que seus respectivos papéis não sejam fundamentalmente intercambiáveis, o sádico e o masoquista atormentam ambos o parceiro sob a pressão de uma demanda, exorbitante em sua perversidade, que põe tanto um como o outro na posição conflitiva de um perpétuo perseguidor-perseguido.

2.5.3a – A feminilidade e a passividade

Aqui vale a pena uma reflexão sobre a feminilidade na medida em que esta pode nos aproximar das questões da passividade. Poder-se-ia esperar da psicanálise uma definição sobre a feminilidade. Ora, a posição de Freud a esse respeito é clara: a ausência dessa representação psíquica do feminino não é uma das menores surpresas proporcionadas pela investigação do inconsciente. Em seu lugar, não encontramos mais do que duas equivalências, cujo caráter aproximativo e inadequado é patente: por um lado, a assimilação da feminilidade à passividade e, por outro, a equação inconsciente: ser mulher = ser castrado, encontrada na “*Organização genital infantil da libido*” (1923). Sem entrarmos nas controvérsias teóricas que uma discussão sobre a feminilidade engendra, pretendemos retomá-la somente na perspectiva da passividade.

Entender que a descoberta da castração e a inveja do pênis, dela decorrente, sejam os motivos essenciais que condicionam o abandono pela menina de seu vínculo libidinal com a mãe, favorecendo sua orientação para o pai, não parece bastar a Freud como explicação para a hostilidade para com a figura materna que acompanha essa passagem. O texto freudiano retorna várias vezes a essa questão, em busca das razões dessa singular animosidade, enumerando as recriminações inconscientes feitas à mãe pela filha: queixas ligadas à frustração oral, ao nascimento de irmãos, à interdição da masturbação e, por último mas não menos importante, à ausência do pênis, pela qual a mãe é responsabilizada²⁹. Mas é sobretudo a descoberta de que a própria mãe não possui o

²⁹ Um aprofundamento sobre essa questão pode ser conseguida com a leitura das “Novas conferências introdutórias sobre a psicanálise” – conferência V – A feminilidade.

pênis – descoberta que não coincide com a própria “castração” pela menina, sendo em geral muito mais tardia – que conduz a filha a se afastar da mãe. A descoberta da castração materna, que desvaloriza a mulher aos olhos da menina, como aliás aos olhos do menino, vai impor à menina um problema particular no tocante à sua relação com a própria feminilidade. Enquanto o menino, tendo reconhecido no pai a potência fálica, pode a partir de então se identificar com ele e constituir com isso sua própria identidade viril, a menina não pode realizar essa identificação com a mãe, uma vez que esta está privada dos atributos da potência. É particularmente difícil para a menina, portanto, constituir para si uma identidade feminina positiva, uma vez que a feminilidade está inconscientemente ligada à privação.

A idéia de que a inveja do pênis é a mola da evolução da menina para a feminilidade foi vivamente contestada, mesmo enquanto Freud vivia, por um bom número de psicanalistas mulheres, que buscaram dar uma definição da feminilidade não redutível à privação do órgão masculino.

Algumas dessas psicanalistas como Helen Deutch, por exemplo, propõe que a inveja do pênis, que Freud considerava o pivô da posição feminina, encontra uma satisfação substitutiva na relação com o homem e na maternidade, e se vê assim relegada a segundo plano pela satisfação masoquista, herdeira da relação original de passividade com a mãe.

O gozo ligado à passividade, levado até a erotização da dor, em contradição com o narcisismo de um lado e o princípio do prazer de outro, não deixa de constituir um enigma psicológico ainda mais obscuro que a afirmação da inveja do pênis como pivô da evolução para a posição feminina. A feminilidade aparece para a psicanálise como o próprio lugar do paradoxo.

Reencontramos aqui, no cerne do debate que divide os psicanalistas, os dois termos que Freud assinalou muito cedo como caracterizando a feminilidade para o inconsciente, segundo as teorias sexuais infantis: passividade e castração. Termos que, por inadequados que sejam para qualificar a essência da feminilidade, refletem a especificidade do gozo feminino, espartilhado entre dois pólos, e a divisão que lhe é própria.

2.5.3b – Gozo e passividade

A polaridade ativo/passivo, convém lembrar, ganha todo o seu relevo no quadro da organização sexual infantil correspondente à fase sádico-anal, caracterizada pela predominância dos dois tipos de pulsões correspondentes (pulsões anais e sadomasoquistas), e recobre a polaridade sexual masculino/feminino, em particular na concepção sádica do coito que prevalece neste estágio. No entanto, esta polaridade está presente em todos os outros registros pulsionais (oral ou escopofílico, por exemplo) e especifica os dois tipos de fins pulsionais que encontramos em cada um deles (devorar/ser devorado, ver/ser visto). Lacan pôde mostrar o caráter dissimétrico dessa oposição no seminário 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise – uma vez que o fim passivo supõe a existência de um Outro (um outro sujeito, segundo os termos de Freud) do qual o sujeito se faz o objeto. É por essa atividade do sujeito, que consiste em se fazer o objeto de um outro sujeito, que se atinge a realização do fim passivo da pulsão, a saber, o gozo que lhe é próprio. Gozo que, como o demonstra a clínica psicanalítica, não deixa de suscitar a angústia. Ora, essa posição de objeto em relação ao Outro corresponde à relação primitiva da criança com a mãe, na medida em que está entregue a seus cuidados e, conseqüentemente, à “sedução” sexual que estes cuidados envolvem. A criança se defende muito cedo dessa passividade inicial, em particular pelo jogo, em que inverte os papéis, e pela aquisição de sua autonomia, que implica também a atividade, a qual surge assim como uma defesa contra a passividade inicial. Por que essa passividade é fonte de angústia? É que ela implica o ficar à mercê da onipotência do Outro, cujo caráter ilimitado suscita no sujeito a fantasia de sua própria destruição (por exemplo, ser devorado, espancado, castrado) como termo último do gozo pulsional.

É em relação a esse perigo supremo que o pai aparecerá como o “salvador”. Devemos a Lacan a plena valorização dessa dimensão fundamental da função paterna. A interdição do incesto significa menos a privação do objeto materno imposta à criança que o limite imposto à mãe na sua relação com o infante e que vem a frear seu gozo potencialmente destrutivo. Somente esse limite imposto à onipotência materna permite ao bebê libertar-se de sua dependência para com a mãe e pôe fim à fantasia de onipotência desta, permitindo à criança separar-se dela.

Freud fazia da descoberta da castração o pivô do complexo de Édipo nos dois sexos. A distinção da castração imaginária/castração simbólica introduzida por Lacan permite precisar essa articulação e situar a inveja do pênis na menina em sua verdadeira perspectiva. A criança, primitivamente à mercê da boa vontade da mãe, é confrontada com a eventualidade de ser objeto tanto de um gozo devorador quanto de um abandono que a exporia à morte, por falta de cuidados. Vendo-se entre esses dois perigos a criança é levada a perguntar a si mesma o que a mãe deseja, segundo Lacan. Mas, seja ela o objeto próprio para saciar esse desejo ou não, nos dois casos ela corre o risco de desaparecer. A descoberta de que a mãe não possui pênis, descoberta que permite responder à pergunta sobre o que ela quer, não resolve muito as coisas, pois o esforço que a criança dos dois sexos faz para ser o que falta à mãe, isto é, o falo, não a arranca de sua dependência. A questão de ter ou não ela mesma um falo permanece subordinada à questão de ser um falo para a mãe. A inveja do pênis na menina corresponde aqui ao desejo de tê-lo para ser o que falta à mãe, segundo a vertente imaginária da castração. A dimensão simbólica só é atingida com a limitação imposta ao gozo da mãe pela lei paterna, que ao mesmo tempo a faz decair de sua onipotência: ela se mostra submetida a uma instância que a ultrapassa, e que lhe proíbe tanto gozar de seu filho como abandoná-lo. Somente então o pai pode aparecer como aquele que possui o que a mãe deseja, a saber, o falo, liberando assim a criança da missão de assegurar o gozo da mãe. Essa função de “salvador” é o que condiciona, nos dois sexos, a passagem do amor à mãe para o amor ao pai. E é aqui que os destinos do menino e da menina se separam.

De fato, a partir do momento que aparece como o dono do falo que falta à mãe, o pai se torna herdeiro da onipotência de que esta fora primitivamente investida e da fantasia que a acompanha de um gozo ilimitado, capaz de subjugar por sua vez a criança que lhe deve sua salvação. Lembremos que, segundo Freud, o menino é conduzido, para preservar sua virilidade, a renunciar, mais uma vez, a se tornar o objeto do gozo, nesse caso do pai. Quanto à menina, não tendo nada dessa ordem para salvar, ela é ao contrário mantida em sua aspiração de se fazer amar pelo pai na esperança de obter dele a compensação de sua falta. Ora, fazer-se o objeto de um Outro fantasiado como o todo-poderoso e (o que dá no mesmo) cujo gozo se supõe ilimitado, é a própria definição do masoquismo. Assim, o que a menina fez foi apenas deslocar para o pai os fins passivos

de sua ligação libidinal com a mãe, ligação que a expunha a todos os perigos pulsionais. Enquanto o menino, por ter (o falo) tem de deixar de ser (o objeto do gozo do Outro), a menina é levada a sê-lo para tê-lo. No entanto, suas tendências ativas, isto é, fáticas, vêm impor um limite, ou mesmo fazer contrapeso a uma passividade cujos riscos para a autoconservação foram destacados como riscos que motivam o recuo diante da feminilidade tantas vezes constatados nas análises das mulheres, e que não é senão o recuo ante o gozo do Outro. Sob este aspecto, a identificação masculina resultante da formação de um ideal do eu paterno, tão freqüentemente encontrada nas mulheres, comporta uma dimensão de salvaguarda.

A posição feminina se vê, pois, esquatejada entre dois modos de gozo: gozo do Outro/gozo fálico, divisão expressa nas fórmulas da sexuação estabelecidas por Lacan (Seminário 20 – *Mais ainda*) e que não nos cabe aqui discutir. O que vale acrescentar é que a divisão do gozo feminino entre passividade e castração ocorre no lugar de uma essência inencontrável da feminilidade. A mulher não existe, enuncia Lacan. As mulheres são “não-todas”, não totalmente inteiras, ao contrário dos homens, do lado do falicismo, mas igualmente não sem ter relação com o falo. A isso corresponde a dualidade de seu gozo, orientado por um lado para o falo e, por outro, para o que Lacan nota com o significante da “falta no Outro”, que corresponde ao que ele chama de Outro gozo ou gozo suplementar. O Outro gozo não é, contudo, equivalente ao gozo do Outro.

2.5.3c – Passividade: uma possível definição

Definir a passividade pulsional não é fácil; ela está ligada à situação inicial de desamparo da criança e à sedução inerente aos cuidados maternos. Existe uma aproximação quase natural nas discussões atuais entre a passividade e a feminilidade, uma vez que Freud nas “*Novas conferências introdutórias*” (1932) fez justamente o contrário, tratando da tese da masculinidade originária da criança e uma identificação implicitamente mantida entre o ativo e o masculino.

Podemos sustentar que os desejos da menina a respeito de seus primeiros objetos não são mais desprovidos de moções ativas que os do menino, que “*os impulsos agressivos das meninas nada deixam a desejar, em matéria de riqueza e violência*”³⁰ em

³⁰ Freud, S. (1931) – A sexualidade feminina. In: ESB. 2ª ed., Vol. XXI, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 244.

relação aos do menino. Mas se é assim, se a menina nada deve em termos de atividade ao menino, não é por ela ser um homenzinho. Antes, é porque a identificação com o pólo ativo lhe permite, como ao menino, dominar, ligar aquilo que constitui excesso na posição passiva, aquilo que ultrapassa as capacidades integradoras do eu. Um excesso como já dissemos através de Jacques André, que reside na conjunção da passividade pulsional com o indivíduo seduzido.

Podemos nos aproximar das primeiras formulações de Freud, em 1896, quando ele procurava precisar a distância entre a histeria e a neurose obsessiva. Na base da etiologia da histérica encontramos um acontecimento de passividade sexual, “*uma experiência sofrida com indiferença ou com um pouco de irritação ou pavor*”³¹. Essa passividade faz eco à passividade estupefata que Jacques André menciona nas origens femininas da sexualidade³² - a criança-espectadora, invadida pelo excesso da fantasia da cena originária; de maneira geral, segundo André, ela evoca a passividade da criança terna que a paixão do adulto torna precocemente erotizada.

Na neurose obsessiva, prossegue Freud, trata-se, ao contrário, de um acontecimento que deu prazer, de uma agressão sexual inspirada no desejo (no caso do menino), ou de uma participação com gozo nas relações sexuais (no caso da menina). Existem, portanto, dois trajetos: um leva da passividade horrorizada a uma manifestação ativa, entre desejo e prazer; essa via, Freud designa de masculina. O outro conduz dessa mesma passividade assustada a uma participação com gozo, de modo a indicar que não saímos da passividade elementar, quando muito deslizamos do horror para o desfalecimento do gozo.

A via masculina é de uma dupla transformação: da passividade primária em atividade e do pavor ao prazer. A via feminina permanece no terreno da passividade, o da interrupção sedutora do sexual, mas transita do pavor para o gozo – para o excesso do prazer. Se recorrermos mais uma vez ao texto sobre a feminilidade na teoria freudiana encontraremos uma relação da atividade com a passividade que é especialmente

³¹ Freud, S. (1896) – A hereditariedade na etiologia das neuroses. In: ESB. 2ª ed., Vol. III, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 154.

³² André, J. – *As origens femininas da sexualidade*. Tradução Vera Ribeiro, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1995, p. 107.

interessante: Freud afirma que as primeiras experiências sexuais e sexualmente coloridas que uma criança tem em relação à mãe são, naturalmente, de caráter passivo. Ela é amamentada, alimentada, limpa e vestida por esta última, e ensinada a desempenhar todas as suas funções. Uma parte de sua libido continua aferrando-se a essas experiências e desfruta das satisfações a elas relacionadas: outra parte, porém, esforça-se por transformá-las em atividade. Segundo Freud³³, em primeiro lugar, a amamentação ao seio dá lugar ao sugamento ativo. Quanto às outras experiências, a criança contenta-se quer em se tornar auto-suficiente, isto é, executando ela própria com sucesso o que até então era executado por ela, quer em repetir suas experiências passivas, sob forma ativa, no brinquedo, ou, então, transforma realmente a mãe em objeto e comporta-se para com ela como sujeito ativo. O que parece curioso é que Freud não encontra uma forma de descrever esses impulsos,

“é difícil fornecer uma descrição pormenorizada dessas inclinações, porque freqüentemente elas constituem impulsos instintuais obscuros que era impossível à criança apreender psiquicamente por ocasião de sua ocorrência, e que, portanto, só foram por ela interpretados posteriormente, aparecendo na análise sob formas de expressão que decerto não foram as originais. (...) Encontramos os desejos orais agressivos e sádicos da menina sob uma forma a eles forçada pela repressão precoce, como um temor de ser morta pela mãe, temor que, por sua vez, justifica seu desejo de morte contra a mãe, se este se torna consciente”³⁴.

A partir das distinções entre a via masculina (atividade/passividade; pavor/prazer), e a via feminina (permanece na passividade; transita do pavor para o gozo/excesso do prazer) Jacques André³⁵ faz a seguinte formulação para a passividade pulsional: “*gozar com o que (nos) sucede, participar com gozo daquilo que penetra, que se intromete (em nós)*”, propondo uma ligação íntima entre passividade e interior numa tautologia que não é vazia. Sejam quais forem os transbordamentos de atividade previamente durante o ato sexual, todo mundo é passivo diante do gozo, diante do orgasmo.

³³ Freud, S. (1932) – “Sexualidade feminina”. In: __ *Obras completas*, 2^a ed., Vol. XXI, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 244.

³⁴ Opus. Cit., p. 245.

³⁵ André, J. – *As origens femininas da sexualidade*. Tradução Vera Ribeiro, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, p. 108.

As inversões em seu contrário de que é susceptível a pulsão, da atividade em passividade e vice-versa, criam a ilusão de uma simetria dessas duas posições. Segundo Jacques André, a mobilidade da vida sexual mascara uma ordem antiga, na qual a passividade constituía um termo primário, arcaico, e a atividade, uma elaboração-distanciamento dessa passividade nuclear. A passividade como alvo pulsional substitui, então, a passividade do eu diante do ataque pulsional, que sucede, por sua vez, à passividade traumática do recém-nascido diante do mundo adulto.

É importante salientar que, na medida em que Jacques André sublinha que a posição passiva da criança perante o adulto não é apenas de passividade no comportamento em relação à fantasia do adulto que a invade; ele afirma que a teoria da sedução efetivamente leva a reconhecer no masoquismo um caráter privilegiado na constituição da sexualidade humana. O masoquismo supõe a conjunção de uma dor física ou psíquica (nascida de uma efração: do limite corporal, do limite do eu) com uma excitação sexual. Por ultrapassar necessariamente a capacidade da criança pequena de assimilação, a intervenção sedutora do adulto comporta, obrigatoriamente, o elemento de efração característico de uma dor. O estado de desespero se mistura com a impotência da criança pequena, com a dependência que ela acarreta, mas também com a satisfação – contraditoriamente excessiva e insuficiente – da qual a criança tem uma experiência passiva. Desse processo, o excesso perverso evidentemente fornece a versão patológica.

2.6 - A PASSIVIDADE PROPRIAMENTE DITA: PERSPECTIVAS METAPSICOLÓGICAS

A questão da passividade, assim como numerosos outros conceitos complexos utilizados em psicanálise (narcisismo, identificação), envia-nos a uma discussão de suas origens. A oposição atividade/passividade, explicitada em “*Os instintos e suas vicissitudes*”, parece responder *a priori* esta questão das origens: a pulsão é em sua essência ativa, e a passividade é já um retorno “sobre a própria pessoa”, uma transformação de objetivo. No entanto, do ponto de vista histórico, Freud já mencionava a passividade muito antes de 1915.

Em 1905, encontraremos nos trabalhos freudianos a descrição de movimentos passivos que engendram um certo prazer. Podemos verificar isso, retomando a obra a partir dos “*Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*”, em que Freud menciona que alguns pais têm o hábito de brincar com seus filhos pequenos, atirando-os para cima e agarrando-os de volta. Ele observava que as crianças adoravam esses jogos e toma isso como prova do prazer engendrado por certos tremores mecânicos do corpo, caracterizando-os como “*movimentos passivos*”³⁶. É fato conhecido de todos que as atividades físicas são uma necessidade constante para as crianças, a energia muscular desprendida é fonte de um prazer extraordinário. Freud se ocupava, nessa época, em pesquisar se esse prazer remetia às questões da sexualidade e da satisfação sexual. Saber se o prazer tem qualquer coisa a ver com a sexualidade, principalmente no que concerne a uma satisfação sexual, dá material a críticas que se endereçam, sem dúvida, à tese exposta por Freud e citada acima de que o prazer engendrado por sensações de movimentos passivos é de natureza sexual ou provoca a excitação sexual. Aquilo que primeiramente é excitante, explica Freud, são as superfícies sensíveis (a pele e os órgãos dos sentidos), a excitação depende da intensidade das estimulações externas, mas sobretudo, Freud insiste³⁷, a excitação surge como efeito secundário de um grande número de processos internos – as pulsões derivam diretamente dessas fontes interiores e se associam a partir das zonas erógenas³⁸. Assim, a qualidade do estímulo, mais do que a natureza das partes do corpo, é que tem a ver com a produção da sensação prazerosa.

Como já mencionamos na introdução, Catherine Chabert especifica que na origem da excitação, os movimentos pulsionais devem ser tomados em sua dupla dimensão: passiva do lado da sensação, da impressão; ativa do lado do exercício, do controle. Nos dois casos, a sensação e o prazer são experimentados do interior com, no entanto, uma diferença: a passividade implica mais que a atividade, no engajamento do outro em sua ação sobre o sujeito. Devemos acrescentar que, a passividade não é somente e, nem sempre, sinônimo de imobilidade; esta equivalência corrente pode ocorrer, muitas vezes, por uma generalização de comportamentos relativa ao aspecto manifesto da observação.

³⁶ “...o prazer extraído das sensações de movimento passivo é de natureza sexual ou produz excitação sexual”. Freud, S. (1905) – “Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. In: ESB. 2ª ed., Vol. VII, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 190.

³⁷ “Na promoção da excitação sexual através da atividade muscular caberia reconhecer uma das raízes da pulsão sádica”. Opus. Cit., p. 191.

³⁸ Opus. Cit., p. 161-162.

Ainda nos “*Três ensaios*”³⁹, Freud retoma a oposição atividade/passividade a propósito da diferenciação do homem e da mulher, em sua nota de rodapé de 1915:

*“é indispensável deixar claro que os conceitos de “masculino” e “feminino”, cujo conteúdo parece tão inambíguo à opinião corriqueira, figuram entre os mais confusos da ciência e se decompõem em pelo menos três sentidos. Ora se empregam “masculino” e “feminino” no sentido de atividade e passividade, ora no sentido biológico, ora ainda no sentido sociológico. O primeiro desses sentidos é o essencial, assim como o mais utilizável em psicanálise. A isso se deve que a libido seja descrita no texto como masculina, pois a pulsão é sempre ativa, mesmo quando estabelece para si um alvo passivo”*⁴⁰.

A atividade e suas manifestações concomitantes são, em regra geral, soldadas à masculinidade biológica mas não são, necessariamente, associadas a ela.⁴¹ Isso tem como resultado, para o ser humano, de que não se encontra uma pura masculinidade ou feminilidade, nem no sentido psicológico nem no sentido biológico. Cada indivíduo apresenta uma mescla de seus caracteres sexuais biológicos, com os traços biológicos do sexo oposto, e ainda, uma conjugação de atividade e passividade, mesmo que esses traços psíquicos dependam ou independam do biológico.

Esta posição freudiana se confirma em “*O mal-estar na civilização*” (1930): o indivíduo é constituído de duas partes simétricas, nas quais uma é “*puramente*” masculina e a outra é “*puramente*” feminina⁴². Se a anatomia pode colocar claramente em evidência essas características, para a psicologia essas questões não se apresentam da mesma forma. A psicologia prefere substituir, a esta oposição “masculino/feminino”, a posição da “atividade/passividade”⁴³.

³⁹ Opus. Cit., P. 196.

⁴⁰ Opus. Cit., p. 207.

⁴¹ “*o desenvolvimento muscular mais vigoroso, agressividade, maior intensidade da libido – costumam ser vinculadas à masculinidade biológica, embora essa não seja uma associação necessária*”. Freud, S. (1905) – “Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. In: ESB. 2ª ed., Vol. VII, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

⁴² Freud, S. (1930) – “O mal-estar na civilização”. In: *Obras completas*, 2ª ed., Vol. XXI, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 111.

⁴³ “*O sexo constitui um fato biológico que, embora de extrema importância na vida mental, é difícil de apreender psicologicamente. Acostumamo-nos a dizer que todo ser humano apresenta impulsos, necessidades e atributos instintivos tanto masculinos como femininos e, ainda que a anatomia, é verdade, possa indicar as características de masculinidade e feminilidade, a psicologia não pode. Para esta, o contraste entre os sexos se desvanece num contraste entre atividade e passividade, no qual identificamos, de forma excessivamente imediata, a atividade com a masculinidade e a passividade com a feminilidade...*” Opus. Cit., p. 111.

Escolhemos estas passagens conhecidas da teoria freudiana não com o intuito de retomar todas as ocorrências de atividade/passividade na sua obra, mas porque elas se inscrevem nos dois tempos da sexualidade freudiana: aquele do infantil e aquele da puberdade. Para irmos mais além, seria interessante nos desprendermos da associação feita por Freud, do feminino com o passivo e do masculino com o ativo, evidentemente não por um desinteresse e discordância teórica da questão, mas para irmos mais longe, para além da afirmação consensual da bissexualidade proposta por Freud. Catherine Chabert propõe que seria interessante nos apoiarmos nas diferenças dos sexos (sem levarmos em conta aqui seus conseqüentes desenvolvimentos clínicos e teóricos), pois essa diferença nos oferece, em figuras e em imagens, uma passividade manifesta (e seu contrário) e seus cenários concomitantes. Poderíamos pensar se a essência da passividade e seus desenvolvimentos originários não estaria a serviço do recalque?

Teríamos de pensar no tratamento psicanalítico para obtermos uma tentativa de resposta. O início de qualquer trabalho analítico implica numa ambigüidade fundamental representada por aquilo que chamamos de demanda de análise. As oscilações contidas nessa demanda revelam o desejo de um controle ativo daquilo que escapa pela fonte do mal viver e, pelo temor de uma dependência que a relação analítica pode incitar. Segundo Chabert⁴⁴, essas são ressonâncias, espécies de sombra, contidas na atração exercida pela passividade, resistências inaugurais frente a intuição de uma sedução e de um sofrimento originários que buscam asilo sem o saber.

Nesse sentido, a confiança ou o ceticismo no tratamento pouco importam face à comparação com “*as resistências internas que mantêm a neurose firmemente no lugar*”, como escreve Freud⁴⁵ (1913). Chabert se pergunta como poderemos nos ocupar de tais movimentos psíquicos se admitirmos que “*não temos outro meio para dominar nossa vida pulsional que nossa inteligência*”;⁴⁶ e ela mesma responde: é pela via do amor transferencial que essa tarefa poderá eventualmente se realizar. Todavia, como conciliar a racionalidade com a paixão? Em outros termos, como satisfazer o desejo de controle ativo e o desejo, tão forte quanto este, de abandonar-se a um amor irracional?

⁴⁴ Chabert, C. – «Les voix intérieures». In: *Enjeux de la passivité*. Revue Française de Psychanalyse, Puf, tome LXIII (numéro spécial congrès), 1999, p. 1447.

⁴⁵ Freud, S. – (1913) – “O início do tratamento”. In: ESB. 2ª ed., Vol. XII, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 141.

⁴⁶ Freud, S. – (1927) – “O futuro de uma ilusão”. In: ESB. 2ª ed., Vol. XXI, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 17.

Devemos considerar também a intensidade da estimulação interna experimentada pelos indivíduos sustentada por pulsões determinantes da atividade psíquica. O bebê vive essa intensidade pulsional especialmente por conta da fragilidade de um psiquismo a se constituir. Essa organização leva em conta as fantasias originárias que compõem a noção de realidade psíquica construída passo a passo pela criança em suas relações objetais. Naturalmente não se pode contestar a posição passiva implícita nesse modelo neurótico de construção. Anna se vê completamente invadida pela angústia e pelo desespero, como se fosse a vítima passiva de um confronto pulsional que desde o início estaria fadada a perder. Ela não sente que pode fazer algo sobre isso, que possa controlar este estado interno. Vejamos sua fala: *“Sinto que algo ruim vai me acontecer a qualquer tempo. Os desesperos estão cada vez mais presentes. Tenho vontade de morrer por completo. Não agüento mais essa agonia de viver assim, ou melhor de não viver e estar morrendo aos poucos. Estou tentando perceber como funcionam esses desesperos. Começo a pensar em coisas ruins, tipo perder o controle da minha consciência, depois começo a ficar nervosa e a sentir coisas fisicamente, nisso a minha ansiedade está a mil por hora, o que faz eu só ter pensamentos ruins, tragédias. Sinto uma falta de auto-controle imensa e aí começo a ficar mais desesperada, pois tenho medo de enlouquecer e não conseguir me matar. Se eu conseguisse me matar pra valer, tudo bem. Mas, e se eu perco a consciência, fico louca, não me mato e fico igual ao meu irmão???. É aí que tenho muito medo. Estou vivendo a todo instante tensa, em estado de vigilância vinte e quatro horas. Parece que a qualquer momento algo vai explodir dentro de mim. Não estou suportando ficar mais assim. Dormi o final de semana inteiro, só levantava para fumar e tomar leite. Fico vegetando todos os dias. Hoje não consegui levantar cedo da cama para ir trabalhar. É uma força muito grande que tenho que fazer para levantar da cama. Estou me sentindo muito sozinha, largada, jogada, sem ninguém para cuidar de mim. Não posso contar com ninguém, somente você me entende. Não vejo a hora de chegar o dia e a hora da sessão para poder desabafar com você, sentir sua presença ao meu lado”*.

Anna fala da necessidade de uma presença física, de alguém que a ajude a digerir e compreender esses estados de desespero e angústia. Fala de uma dependência intensa para poder sobreviver frente ao desamparo imposto por suas emoções. A cena primitiva, o desamparo inicial do bebê, sua exclusão, sua excitação dependente, a

intensidade das estimulações externas, mas, sobretudo dos processos internos, sustentados pela pulsão, são determinantes da atividade psíquica da criança. O sentimento de impotência e, mesmo, de dor psíquica, associada a esta cena, na qual sua evocação retorna sem cessar desde que o recalque fracasse ou não seja suficiente, sustenta, segundo Chabert, uma posição passiva – manifesta – enquanto que, em seu interior, a excitação sexual e seus desdobramentos dominam. A angústia surge para apagar essa excitação, para obliterar essas estimulações sensoriais tão intensas, para exilá-las muito distantes na memória. O que subsiste, portanto, e que constitui um modo de atração privilegiado, repetitivo, é a criança solitária e passiva ao mesmo tempo miserável e privada de algo essencial, presa na encruzilhada das fantasias originárias: a cena primitiva incrustada num filete da sedução e da castração.

As fantasias de sedução com as quais Chabert se ocupa implicam na representação passiva do sujeito na cena. Segundo ela, o traumatismo determinante na etiologia das patologias neuróticas instaura o aparecimento de uma criança submissa ao desejo do outro: o adulto “perverso”, o pai, o estrangeiro que faz mal ocupa um lugar ativo, poderoso, enquanto que o sujeito, aquele que se tornará o autor da fantasia depois de 1897, mantém sua posição de inocência passiva – pois “ser inocente” não é afirmar que “não se fez nada”? Catherine Chabert sublinha, ainda, que os movimentos partem do outro, o agente da sedução designada numa primeira versão como “realista”; em seguida esses movimentos centram-se sobre o sujeito, aquele que naturalmente cria tal ficção apoiada em indícios do real, mas que acaba por assumir desdobramentos na realidade psíquica do sujeito, deixando a impressão de que não houve a participação do indivíduo na cena ficcional.

Em Freud é, portanto, da recusa de sua Neurótica, do abandono da crença no ato⁴⁷, que incide diretamente sobre o corpo do sujeito, que ele funda sua teoria da sedução. Esse abandono assinala a passagem, a partir da passividade inaugural face à efração produzida pelo inconsciente do outro, ao evento da atividade, atividade esta que retorna ao sujeito, na construção de uma cena de sedução, constituindo a própria organização da

⁴⁷ No início de sua teorização, a concepção de trauma para Freud implicava numa ação de conotação sexual no real do corpo, praticada por um adulto agressor que expunha a criança passivamente frente a sexualidade adulta. Freud, S. (1896) – “A etiologia da histeria”. In: *Obras completas*, 2ª ed., Imago, 1988, Vol. III, p. 199.

fantasia. Segundo Catherine Chabert⁴⁸, a compreensão do sexual existente nessa sedução, de um sexual inerente a própria sedução, revela uma atividade fantasmática de representação que constrói uma versão passiva e inocente para o sujeito do atentado praticado pelo outro. Essa versão assegura ao sujeito, graças a uma atividade psíquica, um potencial controle de uma situação em que a excitação cria uma ameaça de transbordamento ou de desorganização. Esta tarefa não é realizável senão pela passividade inerente ao estado de excitação (ser excitado por...) causado pelo encontro com o outro, com o objeto. Freud desenvolve mais tarde, em 1915, a idéia de que a oposição ativo/passivo não deve ser confundida com a oposição eu-sujeito/exterior-objeto. Se o eu se comporta passivamente em relação ao mundo exterior é porque ele recebe excitações. Mas ele reage ativamente a essas excitações: - uma atividade muito peculiar em relação ao mundo externo é imposta ao sujeito pelas pulsões, de sorte que poderemos dizer para acentuar o essencial: “o eu/sujeito é passivo em relação às excitações externas e ativo em relação às pulsões”⁴⁹. É necessário que as percepções exteriores e suas correspondentes identificações enquanto reação ao outro possam ser reconhecidas. É a partir desta experiência de excitação ligada ao outro e daquilo que ela engendra em termos de afeto que Chabert encontra o enlaçamento da representação e da via – interior – da fantasia de sedução.

Chabert acredita que tais fantasias se ligam inelutavelmente às questões da fantasia da cena primitiva cujo fator pode até mesmo ser desencadeante da excitação e da fantasia da castração, bem como as representações passivas que a castração engendra, que tomam a forma do feminino-castrado e do masculino-ameaçado, desdobrando-se na culpabilidade e no masoquismo que encontra sua marca no horror da posição passiva. A assimilação do sexo feminino e da castração traz à tona uma deriva comum, diretamente ditada pela fidelidade às teorias sexuais infantis: a equivalência afirmada entre passividade e castração pela referência ao feminino. Jacques André⁵⁰, nesse sentido, traz uma contribuição interessante ao que se refere sobre o feminino; sua hipótese é de que a sedução

⁴⁸ Chabert, C. – «Les voies intérieures». In: *Enjeux de la passivité*. Revue Française de Psychanalyse, Puf, tome LXIII (numéro spécial congrès), 1999, p. 1454.

⁴⁹ Freud, S. (1915a) – “Os instintos e suas vicissitudes”. In: _____. *Obras completas*. Vol. XIV, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 139.

⁵⁰ André, J. – *As origens femininas da sexualidade*. Tradução Vera Ribeiro, Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1996, p. 20.

adulta é constitutiva da feminilidade precoce, que a intrusão da sexualidade adulta constituída, inconsciente de si mesma, obriga a criança a uma posição passiva e seduzida, prelúdio da posição feminina.

No início, então, encontraremos uma posição passiva claramente demarcada na experiência da criança – desprovida dos poderes da língua, frágil em seus recursos internos, atingida pela angústia da perda do amor por parte do objeto, isto que funda a condição humana e seu drama, implacavelmente afetada nesta mesma posição passiva, pela tragédia edípiana e sua marca fundadora da sexualidade humana. Segundo ainda Jacques André⁵¹, o bebê recém-nascido, cujas montagens somato-psíquicas situam-se predominantemente no nível da necessidade, confronta-se com “mensagens” (significantes verbais, mas sobretudo não-verbais: gestos, expressões, comportamentos, dentre outros) que emanam do ambiente adulto. Se essas mensagens são, em um mesmo movimento, enigmáticas e traumáticas, não é tanto pelo simples fato de que a criança não possui o código delas e terá de adquiri-lo, mas porque o mundo do adulto é infiltrado por significantes inconscientes e sexuais dos quais ele mesmo não possui o código. Essas mensagens sexuais inconscientes deixam vestígios nos chamados lugares erógenos, objetos-fonte da vida pulsional, e produzem um movimento de clivagem e de deriva que acaba levando à atividade auto-erótica. A fantasia sexual inconsciente do adulto se inscreve no eu-corpo da criança colocando-a diante do adulto em uma posição de passividade originária. Dessa forma, o momento inaugural da vida psicosexual situa-se, em relação ao bebê, pelo que André nos mostra, em uma dupla alteridade: a do adulto e a do inconsciente no adulto. Ele afirma que nesse “encontro”, trata-se menos de relação que de sedução, porque a criança, dada a sua prematuridade, vê suas capacidades de compreensão e elaboração ultrapassadas pelo que lhe é assim “introjetado”. A criança é tomada pela tormenta do sexual muito além do que sua resposta auto-erótica lhe permite aplacar.

A passividade assim compreendida amplia a compreensão do funcionamento de determinados pacientes cujo sintoma assegura uma formação de compromisso no que concerne ao conflito intrapsíquico. Dessa maneira podemos observar uma forma de passividade e submissão ao ambiente com uma particularidade transferencial significativa:

⁵¹ Opus. Cit., p. 98.

o mal-estar e a angústia são sentidos pelo interlocutor, pelo analista. O enfrentamento entre os desejos contraditórios não se passa no interior, mas sim no exterior do espaço psíquico: nas sessões retornam sempre afirmações como “mente esvaziada”, “ausência de afeto”, “sentir-se oca”. Esses pacientes parecem utilizar a realidade externa para suplantar o vazio de seu espaço interior. Podemos tomar a paciente Anna, descrita no capítulo anterior. Ela não parece expulsar o que se passa dentro de sua mente para fora, como o psicótico num processo eminentemente defensivo de projeção, de negação e de onipotência. Também ela não dramatiza, como a histérica, num cenário já demarcado pelas cenas fantasiadas. Poderíamos dizer que Anna encontra sua cena psíquica no mundo exterior, onde ela precisa de um diretor de cena para sobreviver. Chabert diria que a cena existe, todavia ela é em parte ocupada por fragmentos da realidade externa que funcionam como um paliativo para o vazio, para o buraco de uma realidade interna que não se experimenta como tal. Seguem as palavras de Anna: *“Hoje não levantei muito bem. Estou com uma vontade imensa de morrer. Não estou conseguindo nem respirar direito. Estou sem vontade de viver, de respirar, de comer, de fazer xixi. Está parecendo que já morri e ainda tenho que continuar vendo esse corpo em movimento. Desculpe o desabafo logo cedo, mas preciso fazer isso, pois não sei se vou agüentar passar o dia de hoje. Estou com muita dor no peito, angústia, aquelas tesouradas me matando aos poucos, um pouco a cada dia. Já tomei todos os meus remédios e daqui a cinco horas vou tomar mais um. Preciso me dopar para me tranquilizar. Sinto que estou sem forças para nada. Meu corpo está morto e minha cabeça está a mil por hora”.* Anna precisa acreditar que a analista é aquela que irá ativamente “fazer” algo que a faça sentir-se melhor; como se a analista devesse preencher esse vazio imenso experimentado pela paciente.

2.6.1 – As fantasias de sedução

O teatro privado de Anna O. ofereceu a Breuer uma via de acesso às fantasias de uma jovem mulher permitindo que ele arquitetasse o projeto de reduzir o poder patogênico dessas fantasias. Para Freud, o “mundo de fantasias” se inscreve inteiro na oposição à realidade externa, oposição entre *“o subjetivo e o objetivo, entre um mundo interior que tende à satisfação da ilusão e um mundo exterior que impõe progressivamente*

ao sujeito, pela mediação do sistema perceptivo, o princípio de realidade”. Quando Freud introduz a noção de realidade psíquica na *Interpretação dos Sonhos*, ele não a concebe como ocupando todo o campo da subjetividade. Ele postulou três tipos de realidade: a realidade material, a realidade “dos pensamentos de ligação”, a realidade inconsciente em sua expressão fantasmática; é esta última que pode ser designada como a realidade psíquica. Foi em referência a estas realidades diferentes que, em 1914,⁵² Freud argumentava sobre a renúncia de sua neurótica. Ele afirma a verdade de que as histéricas levavam seus sintomas a traumatismos fictícios; mas o fato novo era que elas fantasiavam sobre tais cenas – era necessário levar em conta, ao lado da realidade prática, uma realidade psíquica. Logo mais descobriu-se que essas fantasias serviam para dissimular a atividade auto-erótica dos primeiros anos da infância.

A sexualidade, trazida pelo outro, se inscreve na alteridade e no mesmo movimento da existência do estrangeiro que nos habita e faz referência à inquietante estranheza do Inconsciente proposta por Freud em 1919. A sexualidade trazida pelo outro, além de se inscrever na alteridade, inscreve no mesmo movimento a existência do estrangeiro em si, do estranhamento do Inconsciente. Essa ação sedutora que engendra a excitação precisa ser compreendida como uma ação *proveniente do outro*, compreensão que coloca o sujeito em posição de reação, certamente, condição que admite *o efeito do outro em si*, isto é, uma posição que admite para o sujeito *ser passivamente modificado por este estrangeiro*. Se nos referirmos às particularidades da construção histórica das fantasias de sedução, devemos colocar em relevo a posição *ativa* da sedução suscitada no outro a fim de que o sujeito possa atualizar seu desejo num retorno revelador: “*Não sou eu que o desejo, é o outro que me seduz*”. O outro é claramente designado como agente sedutor no seio de uma cena excitante que, certamente, preserva o autor desta fantasia da ignorância – manifesta – de seus próprios movimentos de desejo mantendo sua suposta inocência.

O fato de Freud ter renunciado, desde 1897, à “realidade” do traumatismo sexual não é essencial aqui para Chabert, pois a fantasia que toma o lugar desse traumatismo posiciona o outro (o adulto) ativo face a um sujeito (criança) passivo: a

⁵² Freud, S. (1914) – “Sobre a história do movimento psicanalítico”. In: ESB. Vol. XIV, 2^a ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 27.

distância é mantida entre o outro “perverso” e a criança inocente. No entanto, em relação à cena de sedução, podemos admitir que à dimensão de efração real se substitui uma ficção; a posição passiva de vítima inocente na realidade “material” da lembrança é mantida pela via da realidade psíquica, isto é, pelo recurso a uma atividade de construção e de representação. Pela criação dessa cena de sedução, o sujeito se engaja em um movimento de apropriação da fantasia e da realidade psíquica interna na qual a dimensão ativa é patente. Mas, para Chabert, é o reconhecimento daquilo que implica em termos de excitação e de afeto e a assunção do papel passivo na cena que asseguram a passagem à representação, pela força da construção da fantasia tanto quanto pela função consoladora que a fantasia engendra em termos narcísicos e objetivos.

A convicção da inocência, com efeito, é colocada seriamente à prova a partir da puberdade, porque os movimentos sexuais impõem-se com uma intensidade tão grande que oferecem uma possibilidade superior de fantasias: a participação efetiva do sujeito corre o risco de tornar-se cada vez mais evidente, traindo uma provocação que desta vez vem de dentro, seguindo, nesse sentido, o esquema proposto por Freud, uma vez que em sua origem, as fantasias de sedução têm como objetivo mascarar o auto-erotismo da sexualidade infantil. Chabert oferece a explicação de que o recalçamento do cenário histórico da sedução sustenta assim uma *identificação passiva* e o recalçamento da fantasia incestuosa.

Tal procedimento pressupõe uma relativa diferenciação entre o sujeito e o outro. Fica evidente um retorno possível da atividade em passividade e, enfim, uma dialética comparável ao prazer e ao desprazer. Ainda segundo Chabert, descobrem-se condensadas as três polaridades da vida psíquica analisadas por Freud, em 1915, no texto “*Os instintos e suas vicissitudes*”, abrindo a via dos diferentes destinos atribuídos à pulsão: a reversão a seu oposto, o retorno sobre a própria pessoa, o recalque e a sublimação.

A reversão a seu oposto (de atividade em passividade) e o recalçamento organizam a fantasia de sedução. No entanto, Chabert propõe que quando a via passiva não está acessível (por razões que analisaremos mais à frente) o retorno da atividade em passividade não é mais possível e a fantasia “histórica” da sedução dá lugar a uma outra versão que Chabert chama de “*melancólica*”. O retorno sobre a própria pessoa

(destino possível da pulsão), segundo Chabert, bloqueia essa versão dita melancólica e assegura ao sujeito a convicção de ter ativamente seduzido o pai (e não de ter sido seduzida por ele). O agente sedutor não é mais um adulto perverso e sim o sujeito ele mesmo. Onde a neurose, mais além do conteúdo manifesto, deixa aberta a questão de “*quem seduz quem?*”, daquilo que se refere a um e/ou ao outro (“solução” encontrada por Freud para o problema do traumatismo, na afirmação de que forças conjuntas vêm de fora e de dentro do sujeito) aqui, então, aparece uma resposta apoiada sobre a crença duramente formulada na culpabilidade do sujeito – que passa a ser cobrada pelo crime de incesto – na qual a representação não está recalcada. A culpabilidade não está de forma alguma ausente, bem ao contrário, ela é massivamente alimentada por uma pressão masoquista traduzida por um recurso que Chabert considera como uma mortificação sacrificial implacável: a fantasia de sedução oscila, então, numa deriva melancólica sustentada pelas auto-acusações, clamando repetidamente por por medidas humilhantes e mortíferas.

Chabert apresenta uma versão da fantasia de sedução que denuncia um sujeito que não é mais vítima, mas sim criminoso; e o preço a pagar pela excitação que isso gera (no outro) exige a extinção dos movimentos pulsionais. Não somente o ataque desobjetalizante se impõe no corte dos investimentos, mas, como sublinha Chabert citando Green⁵³ (1984), tal corte implica num desinvestimento objetal e narcísico. Trata-se de um aspecto da pulsão de morte.

A organização singular do complexo da mãe morta, de André Green (1980), mostra uma transformação radical na vida psíquica da criança. Essa transformação é detonada pelo desinvestimento maternal brutal, traumático, porque ocorre sem sinais prévios, sem explicação possível para a criança. Os efeitos desse traumatismo vão mobilizar determinadas defesas características: o desinvestimento afetivo e representativo do objeto maternal equivale a uma morte psíquica do objeto, levando à constituição de um buraco na trama das relações de objeto com a mãe.

⁵³ Chabert, C. – «Les voies intérieures». In: *Enjeux de la passivité*. Revue Française de Psychanalyse, Puf, tome LXIII (numéro spécial congrès), 1999, p. 1456.

O sentido foi perdido pela impossibilidade de compreender o desinvestimento da mãe, deprimida *sem razão*. É o pai que passa a ser designado como bode expiatório, responsável pelo negro humor da mãe, colocado no lugar de uma triangulação precoce que pareceria à criança algo como: a criança, a mãe e o objeto desconhecido causador do luto materno. A busca pelo sentido perdido estrutura o desenvolvimento precoce das capacidades fantasmáticas e intelectuais do eu. André Green descobre assim uma atividade representacional que se inscreveria na tensão de imaginar: trata-se, com efeito, de preencher o buraco do desinvestimento por um funcionamento hiperativo do pensamento, gerando uma excitação indispensável para a manutenção do sentimento de existir.

Para ampliar a noção do complexo da mãe morta, Catherine Chabert propõe utilizarmos a compreensão de Green a todas as situações que levem em conta um desinvestimento materno súbito, transitório, podendo suscitar uma perda traumática de ordem narcísica implicando num desvio do olhar da mãe sobre o seu bebê. Ela sublinha a importância da retomada ativa do pensamento para tentar preencher ou fechar a brecha, o buraco do desinvestimento que a criança se vê submetida repentinamente, abruptamente. O super investimento da atividade de representação e a efervecência psíquica não constituem um modo de tratamento que visa essencialmente opor-se à passividade inerente a situação de abandono?

2.7 – A RELAÇÃO DA PASSIVIDADE COM O TRATAMENTO PSICANALÍTICO

O analista permanece tranqüilamente sentado em sua poltrona, pronto a escutar o paciente, disponível para se deixar transportar pela corrente da atenção livremente flutuante a uma condição mental em que a via já traçada da memória e do desejo pode ser provisoriamente abandonada: o analista não sabe aonde este movimento o conduzirá, ele ignora quando pensamentos, imagens e palavras tomarão forma nele e quando ele poderá intervir e interpretar. O paciente, deitado no divã, é portador de uma demanda, de um desejo, de um sofrimento do qual ele espera ativamente o acolhimento e a solução. Às vezes, seu discurso se impõe através de situações dolorosas e insatisfatórias; doutras vezes, o silêncio toca o analista como uma demanda muda da qual ele não pode subtrair-se. Esta é

a situação clássica da análise, da qual o desenvolvimento do processo analítico imprime uma reviravolta tal que permite o insight e as elaborações que alimentam a vida psíquica do paciente.

Anna mostrava a emergência de uma dor que invadia o campo da análise, dor ligada a uma “hemorragia interna” (Freud, 1895), uma espécie de vazamento relativo a um excesso de excitação. Um excesso em relação ao outro, um excesso referente ao investimento objetal feito em direção ao analista, através da transferência, que evidência uma perda, um vazio, um buraco intolerável, concomitante a um desmoronamento narcísico, deixando emergir a experiência irreduzível da dor. Anna estava engolfada tragicamente num sistema de negatividade extrema e sentia-se incapaz de viver o menor prazer, a mais insignificante das alegrias; amplificava sua queixa com uma violência impressionante, sua dor invadia o espaço e o tempo das sessões como uma enorme pedra que esmagava seu corpo e sua psique, não deixando nada além do peso de um sofrimento agudo. Ela mantinha-se completamente imóvel, estendida sobre o divã, sem qualquer atividade muscular, nem mesmo o esboço de um gesto. Somente sua voz dava notícias de seu corpo, sopro contínuo de lamentações infinitas. Anna não parecia apresentar qualquer transformação em sua vida, sua aparência mantinha-se inalterada bem como sua expressão facial. A relação analítica ficava revestida de uma esterilidade intrigante. A hipótese de uma reação terapêutica negativa é interessante para pensarmos que sua análise não poderia apresentar qualquer produto realmente satisfatório, susceptível de testemunhar um trabalho comum entre uma dupla. O processo analítico não poderia ser considerado como fecundo; toda transformação externa que oferecesse um sinal visível de uma relação efetiva entre duas parceiras deveria ser negado. A imutabilidade de Anna, a ausência total de mudança em sua aparência, naquilo que havia de mais visível, poderia ter o sentido de uma recusa ativa de todo o efeito eventualmente “positivo” da ligação analítica. O aparente “não” de Anna não significaria necessariamente um ataque odioso dirigido à análise (à pessoa da analista), mas sim, traduziria um procedimento de erradicação de toda mudança manifestamente vivida na análise, susceptível de demonstrar os movimentos internos produzidos por fantasias de sedução intoleráveis pela passividade que denunciariam.

É ao par de opostos atividade-passividade que a aparente reação terapêutica negativa de Anna nos envia. Reação a ação do analista, que implica numa sedução inevitável, de um efeito de mudança introduzida pela emoção associada à palavra do outro, mobilizando uma fantasmática singular na qual a dimensão incestuosa necessita de um violento recuo em direção a posições mais regressivas: a manutenção indispensável de uma figura imutável de péssima mãe, oferecendo um produto transitório que permitiria ocultar a sexualidade e, ao mesmo tempo, o trabalho analítico na mesma recusa.

A crueldade do supereu é atestada por diversos fenômenos observáveis na clínica. A chamada “reação terapêutica negativa” – o fato do paciente agravar sua neurose no decorrer do tratamento, ao invés de cooperar com o analista – mostra que o sofrimento é desejado mais intensamente do que a cura; Freud reporta este quadro clínico à existência de um sentimento inconsciente de culpa, como se a miséria neurótica tivesse um caráter de expiação por crimes medonhos e a sua extirpação acarretasse punições ainda mais terríveis. É a partir de 1924 que a reação terapêutica negativa fica ligada à força do masoquismo moral e do sentimento inconsciente de culpa, traduzidos notadamente nessa necessidade de punição e, como último recurso, à pulsão de morte: a complementariedade do sadismo do supereu e do masoquismo do ego e o retorno sobre a própria pessoa dos movimentos destrutivos constituiriam a trama impossível de exprimir em relação ao objeto.

Na cronologia da obra de Freud, o estudo sobre o “*Luto e Melancolia*” precede este do masoquismo; no tratamento clínico, o masoquismo imediatamente anuncia, bem freqüentemente, formas singulares de melancolia. A descrição sintomática que Freud propõe, em 1915, pode surpreender por um pressentimento sobre o que ele descreverá, em 1924, como masoquismo moral: o humor doloroso, a ausência de interesse pelo mundo externo, a *perda da capacidade de amar*, a inibição, são tanto características de um modo de ser que “trabalha” contra o ego, quanto e, sobretudo, “um rebaixamento da auto-estima que se manifesta em auto-acusações e auto-censuras”, oferecendo um discurso que colocaria em palavras os movimentos de auto-punição implicados no masoquismo e na reação terapêutica negativa.

A reconstituição desse processo nos permite discernir uma elaboração metapsicológica da melancolia: na sua origem, uma intensa decepção na relação com um objeto particularmente investido (poderíamos pensar no analista no curso de um

tratamento?). A partir desta decepção, o movimento natural que compreendia a retirada da libido ligada ao objeto decepcionante e seu concomitante deslocamento a um novo objeto não acontece como o esperado e toma um outro curso: o investimento é feito agora num objeto *pouco resistente*, que é trazido ao ego e participa da identificação deste com o objeto abandonado. Desta forma, é o ego que é julgado (a sombra do objeto abandonado recai sobre ele) e a perda do objeto se transforma na perda do eu.

A escolha de objeto deveria se fundar sobre uma base narcísica (senão o investimento de objeto seria mais resistente) – se surgissem dificuldades na relação com o objeto, por exemplo, a decepção, a regressão narcísica, seria inelutável e “*a identificação narcísica com o objeto*” tornar-se-ia “*o substituto do investimento de amor*”⁵⁴. Este mecanismo característico das afecções narcísicas permite o abandono do objeto e a manutenção do amor pelo mesmo, agora refugiado na identificação narcísica.

Devemos admitir que este é um procedimento análogo que também se instaura no masoquismo moral, no qual a relação de objeto é trazida a um sistema narcísico mostrando que o sofrimento é buscado por ele mesmo (e não pelo objeto) e, no qual o ódio contra o objeto se exerce contra seu substituto – o sujeito ele mesmo – rebaixando-o, fazendo-o sofrer e tirando desse sofrimento o benefício de uma satisfação sádica. Pois a parte libidinal, substrato do masoquismo moral, continua estando viva na auto-punição; que, como sublinha Freud, permite a execução de uma vingança sobre os objetos originários e o estado da doença se oferece como intermediário para atormentar àqueles que lhe são mais queridos e, dentre eles, bem entendido, o analista. Em suma, o masoquismo moral pode ser visto como uma tentativa desvairada do ego de desfazer a defusão pulsional, ligando novamente Eros e a pulsão de morte; mas ao invés de predominar a libido, vence a tendência à autodestruição, dada a constelação pulsional do indivíduo. Freud conclui o texto de 1924 com uma observação que conduz diretamente ao tema de o “*Mal-estar na civilização*”: a consciência moral se torna tanto mais rígida quanto mais o sujeito recalca sua agressividade contra os outros.

⁵⁴ Freud, S. (1915) – “Luto e melancolia”. In: ESB. Vol. XIV, 2^a ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 255.

Diante de um melancólico que demanda uma escuta para seu sofrimento, há uma espécie de urgência que invade o analista; e Ana Cleide Moreira⁵⁵ menciona também a hesitação como elemento presente na relação com o melancólico, uma vaga expectativa do pior, uma espera que parece necessária, diante daquilo que se apresenta como algo inominável, pairando: é tudo ou nada. A transferência, na clínica psicanalítica de um melancólico, é uma hesitação diante da urgência, como quando se está diante de um abismo perigoso à frente e a sensação física é dada pela lei da gravidade mesma: *“um empuxo para baixo criando imediatamente a hesitação diante do perigo e a urgência de proteção”*⁵⁶. Algo ali se precipita no vazio e a parceria entre paciente e analista, quando se faz, fica premida pela busca de salvação, que é preciso reconhecer.

A relação de Anna com sua mãe pode nos ajudar a identificar essa situação de tudo ou nada. A imagem da mãe adquire importância para o melancólico, a ponto de, em certos casos, chegar a recobrir sua própria imagem, ou a fazer com que as imagens se assemelhem, traço a traço. Dotada de um poder absoluto reforçado ainda pela angústia da criança, a mãe representa para esta um personagem todo-poderoso que ela deve afastar para ganhar um espaço vital, embora aspirando permanecer-lhe completamente fiel. Amor e ódio dividem os sentimentos de Anna, elevando o nível da angústia ao ponto de romper esse impasse do tudo ou nada, a escolha da vida e da morte cuja aposta se dirige tanto à mãe quanto a ela mesma, como bem exemplifica o discurso de Anna, por vezes contraditório: *“Não posso fazer nada com ela, ela me impede de viver. Ela é horrível, monstruosa, mal tolero que ela seja minha mãe. Não entendo porque ela me teve se era para me tratar assim; verdadeiramente não valia a pena. Só há uma solução: é preciso que ela morra, é horrível dizer isso, mas não vejo outro meio de viver. Ou então eu tenho que me matar mesmo. É ela ou eu... Tem horas que penso, coitada, ela não tem culpa, teve uma vida infeliz também, mas na maior parte do tempo tenho muito ódio dela...”*

⁵⁵ Moreira, A. C. – *Clínica da melancolia*. São Paulo, Escuta, 2002.

⁵⁶ Opus Cit., p.82.



CAPÍTULO 3

DA TRAGÉDIA À MELANCOLIA TRANSFERENCIAL

Dante é despertado por um trovão e acha-se na orla do primeiro círculo. Entra depois no Limbo, onde estão os que não foram batizados, crianças e adultos

*Desse profundo sono fui tirado
Por tórrido estampido, estremecendo
Como quem é por força despertado.*

*Ergui-me, e os olhos quietos já volvendo,
Perscruto por saber onde me achava,
E a tudo no lugar sinistro atendo.*

*A verdade é que então na borda estava
Do vale desse abismo doloroso,
Donde brado de infinitos troava.*

*Tão escuro, profundo e nebuloso
Era, que a vista lhe inquirindo o fundo,
Não distinguia no antro temeroso.*

.....
*“Por tal defeito – os mais nos não mancharam–
Perdemo-nos; a pena é desesp’rança,
Desejos, que pra sempre se frustraram”.*

*Ouvi-lo, em dor o coração me lança,
Pois muitos conheci de alta valia,
A quem do Limbo a suspensão alcança.*

*A Divina Comédia
Dante Alighieri*

São histórias trágicas, quase banais. Uma jovem pura e inocente, entristecida pela morte de sua irmã menor, consagra sua vida à sua família. Um dia, ela encontra um homem cuja força de sedução excepcional a leva a uma paixão avassaladora. Ele a toma e depois a abandona. Ela se perde na loucura e mata a criança de sua falta. Outra jovem, nascida em família nobre, vive em meio a grandes figuras femininas, apaixona-se perdidamente por um conquistador estrangeiro, interessado em relíquias d'ouro. Casam-se e têm dois filhos. Abandonada em terras estrangeiras, solitária, enlouquecida pelo ódio, clama vingança e termina por dar cabo de seus filhos. Ainda uma terceira frágil e obediente jovem, apaixona-se por um rapaz envolvido com o mistério da morte de seu pai. Tão envolvido estava que acaba por esquecer-se do amor que dedicava a essa rapariga. Abandonada, esquecida e entristecida pela morte de seu próprio pai, atira-se num rio, afogando-se.

São histórias trágicas como acontece a cada vez que a vida e Eros cobram seu preço, histórias que expressam uma tragédia amorosa frente a uma falta. Morrer por Fausto é melhor do que viver sem ele, deve ter pensado a melancólica Margarida! Figura inocente e adorável. E por que não foi ela que recorreu a Mefistófeles? É a está recusa ou a esta inocência que o personagem de Margarida, em oposição ao de Fausto, deve nos parecer assim tão adorável, amável e digna de pena?

Como Margarida consegue encobrir a fonte melancólica e assassina de uma mãe? E como Medéia, personagem possivelmente menos adorável, ainda que apaixonada, consegue suplantar seu amor maternal e cometer de dois assassinatos? Como consegue Ofélia, culpando-se de um mau passo, esconder, através de sua docilidade, a possível perda de sua virgindade e recalca a força ciclotímica, desestabilizadora e errática de sua psicose? A que preço conseguem estas personagens condensar esse silêncio mortal do recalque com aspectos do feminino? Não seria Margarida, por exemplo, um duplo feminino de Fausto? E mesmo Medéia e Ofélia não demonstram através dessa aparente submissão à sedução, à loucura, ao crime e ao sacrifício, a imagem extrema da morte de uma criança para testemunhar o peso de um destino culpável?

Margaridas, Medéias e Ofélias, personagens literárias que nos permitem avaliar notadamente a ausência de alternativa da tragédia: da tragédia não há saída. Uma vez acionado o botão inicial do determinismo trágico, nada poderá ser feito, só nos resta

acompanhar avidamente o percurso de tal desenlace magistralmente concebido por Goethe, Eurípedes e Shakespeare. Ali um personagem masculino, aqui personagens femininas, todos agindo sob uma aparente passividade que acaba por determinar o desfecho da tragédia. São imagens da melancolia, colocadas em cena dramática, através de um masoquismo em sua versão de sedução e abandono, possivelmente enraizadas em fantasias originárias, elementos que testemunham, sem sombra de dúvida, aspectos de uma passividade...

3.1 – DA TRAGÉDIA AO DRAMA

Harold Bloom, em seu livro “*Shakespeare: a invenção do humano*”¹, traz uma particularidade digna de nota para nossa discussão; ele dissecou a obra do dramaturgo inglês, peça a peça, com destaque para personagens que fundaram aquilo que ele nomeia de “*interioridade ocidental*”, como Hamlet e Falstaff de Henrique IV. A tese sobre a qual Bloom fala é a de que Shakespeare fora o primeiro escritor da história a dar uma voz interior a seus personagens, munindo-os com uma medida de subjetividade até então inexistente mesmo na vida real. Ele propõe que, antes do surgimento de Shakespeare, o ser humano era representado na literatura como tendo uma relação com o Deus ou com os deuses, assim como com outros personagens ou seres humanos. É o caso de Cervantes: o Quixote e Sancho Pança falam um com o outro, cada um ouve o que o outro diz, eles argumentam entre si. Mas com Shakespeare se dá uma mudança radical: os personagens passam a ouvir a si próprios, passam a monologar, a refletir sobre sua própria existência, a conduzir diálogos consigo mesmos. Ao fazer isso, eles se transformam de modo mais radical do que qualquer outro personagem surgido anteriormente. Eles se interiorizam cada vez mais para poderem recriar sua própria vida interior, moldando o que se chama de ser humano, já que sua influência sobre a arte e a literatura foi tão grande quanto sua influência sobre a própria vida das pessoas. Particularmente, em Hamlet, temos um impressionante exemplo de solidão íntima, isolada de si, vivendo seu próprio dilema essencial. Segundo Bloom, Hamlet é o primeiro personagem que dá a ver sua personalidade de uma forma interiorizada. A opressiva realidade de Hamlet, indivíduo em constante conflito interno, não

¹ Bloom, H. – *A invenção do humano*. Tradução José Roberto O’Shea, Editora Objetiva Ltda, Rio de Janeiro, 1998.

parece ser resultado de uma perplexidade entre o conhecimento pessoal e ideal. Ao contrário, Shakespeare cria-nos um Hamlet que é agente –em lugar de efeito – de percepções conflitantes. Convencemo-nos da realidade superior de Hamlet porque Shakespeare, segundo ainda Bloom, o liberta, ao torná-lo conhecedor da verdade, verdade a qual não conseguimos enfrentar.

É necessário esclarecer que existem diferenças marcantes entre as tragédias gregas e a tragédia escrita por Shakespeare. No que concerne a nossa pesquisa, observamos que o bardo inglês faz uso do monólogo para que o leitor possa acompanhar o desenvolvimento interior do protagonista – o personagem shakesperiano monologa para a audiência do teatro, fazendo, dessa forma, o trânsito do trágico ao dramático, caminhando do social ao subjetivo, o que permite uma discussão mais aprofundada sobre a interioridade individual de cada ser humano. As tragédias gregas, todavia, não possuem essa singularidade individual; elas são públicas e, certamente, não parecem possuir a intenção monologante. No entanto, o sujeito, o íntimo, o pessoal, o conflito, estão ao menos indicados. A tragédia de Hamlet possui características que a empurram para uma noção de drama dentro do teatro literário, sobretudo no aspecto fecundo da interioridade ocidental descrita por Bloom, porém não se deve esquecer de sua dimensão ética, ou seja, sua vertente pública, política, de comportamento moral e social, o que também é característico das tragédias gregas.

Do herói trágico queremos aproveitar sua capacidade de presentificar a interrogação sobre a má sorte, sobre um divino obscuro, sobre a inevitabilidade do destino. “*Ah, Melhor seria não haver nascido*” brada o coro em “*Édipo em Colono*”. Édipo se define para o coro trágico, como “*banido*”, “*desafortunado*”, “*amaldiçoado pela sorte*”, um sujeito fora da Lei, desprotegido de todos e banido da alegria. Nesta tragédia se presentifica a conjunção da morte e da vida. Continuando o verso de Édipo: “*Melhor seria não haver nascido; / como segunda escolha bom seria / voltar logo depois de ver a luz / à mesma região de onde se veio.*”². É possível fazer uma ligação com algo de que nos fala o melancólico, um lugar da dor de existir onde não existe o desejo de sarar, aquilo que na

² Sófocles. Édipo em Colono. In: *A trilogia tebana*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Cury, p. 167.

vida não quer sarar, o que na vida só quer morrer, silenciar, calar. Dos gregos queremos, ainda, aproveitar a relação dos personagens com o coro trágico, a passividade com que esses personagens encaram seu destino na tragédia nos remete a três elementos curiosos: destino (determinismo trágico – passividade?) × protagonista × coro trágico.

Vejam: na tragédia mencionada acima, o protagonista já cumpriu seu destino, matou o pai, casou-se com sua mãe, teve com ela seus quatro filhos, causou a peste, descobriu seu duplo crime, furou seus olhos, foi expulso de Tebas e, desde então, vive na errância, exilado, sem pouso nem repouso, guiado por sua filha Antígona. Os antecedentes de “*Édipo em Colono*” estão em grande parte no próprio “*Édipo Rei*” – depois de cegar-se perfurando os olhos quando descobriu a enormidade de sua desgraça, Édipo continuou a viver em Tebas, onde Eteócles e Polinices, seus filhos, disputavam o trono da cidade. Absorvidos por suas ambições, os dois mostraram-se insensíveis em relação ao imenso infortúnio do pai, que por causa disso amaldiçoou-os. Revoltados, Eteócles e Polinices expulsaram Édipo de Tebas, e ele, após perambular pela Grécia como mendigo, chegou afinal às imediações de um bosque em Colono, localidade próxima a Atenas, consagrado às Eumênides. A peça se passa em uma colina da qual se vê Atenas; Édipo e sua filha se encontram, sem saberem, no umbral de um lugar sagrado e interdito: o templo das Erínias, “*do olhar inevitável*”, “*do olhar terrível*”. É um lugar em que não se pode falar, em que encontram-se essas deusas temidas até pelos deuses e que nasceram das gotas de sangue da castração de Urano. Chamadas de Eumênides (Benevolentes) para aplacar sua ferocidade e de Fúrias pelos romanos, cujo nome não se podia pronunciar, elas são deusas vingadoras dos crimes dos filhos contra seus pais e têm como função a punição desses crimes; elas instigam aos crimes para vingarem outros crimes³. Essas figuras parecem representar o imperativo da punição, uma lei sangrenta e paradoxal, na qual nenhuma fala é possível, só o olhar recriminador. Édipo pressentiu que chegara ao lugar, anunciado pelo oráculo, onde findariam suas provações. O infeliz herói deteve-se lá com Antígona e pediu asilo a Teseu, rei de Atenas, prometendo-lhe, em compensação, proteger a cidade a partir de então contra qualquer agressão proveniente de Tebas. Ouvindo em seguida o trovão de Zeus, que segundo o oráculo anunciaria a hora da sua morte, Édipo parte para o local onde

³ Quinet, A. – “Extravios do desejo: depressão e melancolia”. Parte II, p. 92.

sabia que deixaria o mundo dos vivos. Acompanha-o até o último momento apenas Teseu, a quem o herói pede que guarde segredo absoluto a respeito do local em que desapareceria, como condição para a felicidade de Atenas. “*A morte é o que melhor figura esse lugar topológico de ausência da fala, do para-além do Édipo que equivale ao aquém da linguagem, e onde reina o silêncio da pulsão de morte, princípio de Nirvana*”⁴. A morte é o tema freqüente da tristeza e da melancolia, sabidamente reconhecido como submundo das trevas, do apagamento do desejo. O que nos interessa na discussão é aproximar essa noção de fatalidade do destino e a questão da passividade, do cumprimento de um destino sem qualquer reflexão, simplesmente seguindo uma espécie de atração funesta, passiva e quase esperada, uma passividade ligada à pulsão de morte, a algo inerente ao sujeito e presente em sua estrutura constitutiva.

Nesse sentido, o clássico “*Édipo Rei*”, além de explorar o fenômeno da inexorabilidade do destino, apresenta também a mesma característica passiva de um personagem que segue cegamente seu destino. O mesmo sol que, ao despontar sobre Tebas, viu Édipo poderoso, ao esconder-se no horizonte, viu-o arruinado. Um dia apenas bastara para arrancá-lo do auge de sua glória e lançá-lo no mais profundo abismo do sofrimento. O repentino da queda sobressalta o espectador. O cumprimento de um destino insuportavelmente cruel suscita medo. A dignidade do herói – que insiste em elucidar um crime – desperta admiração. A coragem de infligir a si mesmo o castigo que aplicaria em outro, se outro fora o culpado, infunde respeito. A constatação da fragilidade e passividade humana num universo de deuses poderosos recorda a cada um a precariedade de sua natureza. É por tudo isso, é essa grandiosidade de sentimentos, é essa trama inquietante, é, sobretudo, essa busca de si mesmo que faz “*Édipo Rei*” – uma tragédia com vinte e cinco séculos de existência – vencer a força destruidora do tempo, transpor os limites de crenças, de civilizações, de línguas e chegar até os dias de hoje tão rica e vibrante como no dia de sua estréia. “*Édipo Rei*” pode ser considerada uma das maiores obras produzidas pelo espírito grego no seu período de máximo esplendor: o chamado século de Péricles.

Da peça de Sófocles, Freud só leva em conta dois elementos: o destino inexorável que leva Édipo a realizar, à sua revelia, os dois crimes máximos da humanidade,

⁴ Opus. Cit., p. 92.

o assassinato do pai e o incesto com a mãe, gerando filhos malditos; o desejo de verdade que faz dele o inquiridor-inquirido, passando do desconhecimento à clarividência ao preço de furar os próprios olhos em punição por seus crimes. O essencial é fazer da figura de Édipo um paradigma simbólico, que assegure a universalidade de sua descoberta.

Essa universalidade é confirmada pelo efeito arrebatador da tragédia através dos séculos. A peça impõe a cada um o retorno do recaiado, assim como o reconhecimento de um destino comum. Ao mesmo tempo, Freud associa Hamlet a Édipo rei. O que impede o jovem príncipe de cumprir a nobre tarefa que o fantasma de seu pai lhe confiou: vingar sua morte punindo o criminoso? Só Édipo, tragédia do desvendamento, pode resolver, segundo Freud, o enigma de Hamlet, tragédia do recalcaamento: uma culpa inconsciente inibe a ação do príncipe, que não é capaz de matar aquele que realizou, em seu lugar, os desejos recalcaados e sempre ativos de sua infância. Assim, Édipo tem o estatuto de interpretante, mas Hamlet, por sua vez, cauciona o valor explicativo universal de Édipo.

Freud, às voltas com sua Neurótica, se reconhece em Hamlet e se identifica com Shakespeare, que escreveu sua peça, no entender de Freud como ele praticava sua auto-análise, um ano após a morte de seu pai. Mas vai mais longe: identifica-se com Édipo, o aventureiro da verdade que deverá enfrentar e assumir o outro desconhecido em si mesmo. Enfim, Freud toma Sófocles por modelo: o que este orquestrou em tragédia, ele vai orquestrar em teoria.

Para este trabalho, sob o ângulo da passividade, tragédias tebanas e hamletianas também podem ver-se aproximadas: elas carregam a essência da natureza humana – além de falarem da interioridade do homem, dizem também de sua exterioridade social, na medida em que ambas são faces da mesma moeda. Essa é uma das grandezas dessas tragédias, ao contarem de um (Hamlet) falam de todos nós publicamente (Édipo). Há uma tarefa imposta a Hamlet bem como a Édipo, ambos carregam um destino traçado pelas Eríneas, seus fados: o de descobrirem seus mais íntimos mistérios, medos e dúvidas, suas mais íntimas angústias; e, ao assim procederem, descobrem-se a si mesmos e nos revelam quem somos em nossa intimidade.

O coro trágico possui ainda algumas particularidades que valem um aprofundamento.

3.2 – O CORO TRÁGICO E A RELAÇÃO TRANSFERENCIAL

Nietzsche⁵ buscava a origem da tragédia grega, embora reconhecesse que esse problema não tinha sido seriamente levantado até então e, por isso mesmo, ainda mantinha-se sem solução. Ele ocupava-se em desvendar uma tradição antiga que afirmava nitidamente que a tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro. Essa tradição considerava o coro como um espectador ideal ou “*aquela que deve representar o povo em face da região principesca em cena*”⁶, funcionando como se as imutáveis leis morais só pudessem ser representadas pelos democráticos atenienses no coro popular. O coro era caracterizado pela razão, em contraponto aos apaixonados excessos e desregramentos dos reis e da corte. O pensamento de Schlegel⁷, o qual nos aconselha a encarar o coro, em certa medida, como a suma e o extrato da multidão de espectadores, refere esse extrato como o “*espectador ideal*”. Esse modo de ver, confrontado com aquela tradição histórica segundo a qual a tragédia foi originariamente apenas coro, mostra logo, segundo Nietzsche, “*uma crua, não científica, porém brilhante asserção, cujo brilho proveio somente de sua concentrada forma de expressão, da predisposição genuinamente germânica em favor de tudo quanto é chamado ‘ideal’*”⁸. No entanto, o curioso a destacar é que havíamos sempre pensado que o espectador apropriado, fosse ele qual fosse, independente das divergências entre Schlegel e Schiller⁹ apontadas na obra de Nietzsche, precisaria permanecer sempre consciente de que tem diante de si uma obra de arte e não uma realidade empírica; ao passo que o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas. Nietzsche nos dá o exemplo de que o coro das Oceânides¹⁰ acreditava ver efetivamente à sua frente o titã Prometeu e considerava a si próprio tão real como o deus na cena. E será que o mais elevado e puro tipo de espectador é o que, qual as Oceânides, considera Prometeu corporalmente presente e real?

⁵ Nietzsche, F. “*O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*”, Editora Schwarcz, São Paulo, 1999, p. 51.

⁶ Opus. Cit., p. 52.

⁷ Com seu irmão Friedrich Schlegel (1772-1829), August-Wilhelm (1767-1845) foi um dos principais promotores do movimento romântico alemão, sendo particularmente conhecido por suas magistrais traduções de Shakespeare e pela importância de suas contribuições críticas e teóricas com respeito à estética do romantismo, em cujo âmbito figuram as *Preleções sobre arte dramática e literatura*, de onde procede a menção feita por Nietzsche.

⁸ Opus. Cit., p. 52.

⁹ Schiller oferece uma compreensão infinitamente mais valiosa, segundo Nietzsche, sobre o significado do coro em seu prefácio à *Noiva de Messina* na qual o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e sua liberdade poética.

¹⁰ Ninfas do mar, filhas de Oceano, de quem receberam o nome, e da deusa Tétis. Na peça de Ésquilo “*Prometeu acorrentado*”, elas compõem o coro que dialoga o coro do tempo todo com o protagonista.

E seria o signo do espectador ideal correr para o palco e livrar o deus de seus tormentos? Nós havíamos acreditado em um público estético e tínhamos o espectador individual por tão mais habilitado quanto mais estivesse em condições de aceitar a obra de arte como arte, isto é, esteticamente; e agora a expressão de Schlegel nos dá a entender que o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico.

Se observarmos o espectador ideal do coro trágico e o compararmos ao papel do analista na relação analítica poderíamos verificar uma certa semelhança na atitude de aparente passividade/atividade implícita nessa assistência. É bem verdade que, de uma certa maneira, o analista, ao ouvir seu paciente mantendo a atenção livremente flutuante, funciona tal qual um ouvinte “ideal”. Nessa escuta analítica, em que um analista se detém? Nas fantasias que possam vir à tona? Num enredo que conduz o discurso? Em seqüências significantes? Rupturas do discurso? Não-sentido? Já nos é terrível imaginar nessa fábula comparativa que um analista poderia se deixar influenciar em sua escuta de modo corpóreo, empírico deixando de considerar a fala de seu paciente como da ordem da fantasia psíquica. E se o analista fosse assolado pelo intrigante impulso de livrar seu paciente desses tormentos atroz, assegurado de que assistia efetivamente à sua frente ao desenlace de uma terrível tragédia?

Essa atitude não seria sem conseqüências para a relação analítica, bem sabemos. Contudo, assim nos parece plausível compreender determinados momentos clínicos vividos com pacientes ditos melancólicos. Não há o que fazer, o que dizer a eles, a não ser assistir à derradeira derrocada trágica que está a espera desses sujeitos, o mais negro fundo do poço. Curiosa ou, talvez até, transferencialmente pertinente, é convocada ao espectador da tragédia (o analista) uma espécie de participação em sua assistência; ele não permanece imune diante desses fatos: ele experimenta uma intensa emoção, difícil de assimilar, e se vê impelido a agir, mesmo que não o faça. Ele sente que o personagem/paciente deve fazer algo para sair dessa condição paralisante, o espectador não pode aceitar que o protagonista do drama trágico seja submetido aos designos da tragédia sem nada questionar, passivamente aceitando seu destino. É uma emoção intensa a que vive o espectador/analista, ele próprio passivo ao que assiste. É, no mínimo, intrigante essa

forma do paciente explicitar a problemática melancólica. Através dessa aparente passividade do paciente, o analista se vê convocado a agir. A melancolia, esta “bilis negra” que os antigos consideravam como constitutiva do ser, ocupa um lugar de dilema na teoria psicanalítica. Freud a define como uma destruição, marca de um luto impossível que toca a estrutura mesma do sujeito. A melancolia aponta efetivamente para a suspensão do desejo, aprisionamento na morte, ruminação, apatia, crueldade e – gozo – exercida a revelia do outro e de si mesmo, caminhando par e passo com uma redução nas funções do ser vivo, na ordem da necessidade e da sobrevivência. E, no entanto, é no analista que a possibilidade de uma reação se instala. Além disso, o espectador/analista, ouvinte ideal, aferrado a seu instrumento de trabalho, sua arma da atenção livremente flutuante, pode cair numa armadilha que aprisiona-o em uma posição passiva de extrema rigidez, de uma certa maneira, desde sempre postulada por Freud, na regra da abstinência. Esta passividade do analista é uma maneira de agir, restaurando a transferência, a partir de uma posição de sujeito-suposto-saber. Só que aqui, essa passividade toma proporções tão estranhas como o comportamento de Hamlet, pois é, ao mesmo tempo, uma passividade na qual o analista se vê impelido a agir, ou dito de outro modo, é uma passividade que faz certas coisas acontecerem.

E agora como sustentar a idéia de uma passividade?

Jacques André¹¹ estudando as questões da sedução, da passividade e feminilidade, desloca a sedução – e a passividade conjunta da criança seduzida – para a cena originária como tal, postulada por Freud. Segundo ele,

*“toda a passividade, no fundo, já está na posição obrigatória de espectador da relação parental: passividade de uma criança ultrapassada por uma sexualidade adulta constituída, que irrompe desconsideradamente em seu universo”*¹². Ele retoma uma citação de Freud “a reação do menino de um ano e meio à observação do coito já tinha sido, preponderantemente, uma reação passiva”.

¹¹ André, J. – *As origens femininas da sexualidade*. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1996.

¹² Opus. Cit., p. 105.

Este esclarecimento é importante à própria argumentação de André “à passividade estupefata da criança “sucede” uma participação passiva, erógena, na cena”¹³. Essa segunda passividade não tem o valor absoluto da primeira, é “preponderante”, segundo Jacques André, tanto que nunca é fácil distinguir, no seio de suas manifestações, o que é propriamente passividade e o que já é uma retomada, uma dominação *ativa* do roteiro entrevisto.

Definir a passividade pulsional ainda, segundo André, não é fácil. A passividade originária, aquela que caracteriza a situação geral de sedução, “é um dado quase empírico, que reúne o recém-nascido da *Hilflosigkeit* e o adulto cuidador/amoroso”¹⁴. É aos filósofos, à oposição clássica entre ação e paixão, que Jean Laplanche recorre para defini-la, e não à experiência analítica. No entanto, a passividade que André procura circunscrever, está ligada à feminilidade (da mulher ou do homem), situa-se inteiramente do lado de um mesmo sujeito, muito embora seja encenada, na vida sexual, com um parceiro. Por pressupor intrinsecamente a prioridade de um agente (do qual *se* sofre a ação), a passividade impõe a idéia de uma espécie de clivagem entre duas pessoas em uma mesma cena psíquica: o agente e o paciente. A mulher que fantasia uma agressão (sexual), por exemplo, é, ao mesmo tempo agredida e a autora da fantasia. Freud, para contornar essa dificuldade, propôs a noção de alvo pulsional passivo, esclarecendo que “*se faz necessário um dispêndio de atividade para atingir uma finalidade passiva*”.¹⁵

Pode-se compreender então que, numa certa medida, o próprio paciente melancólico é agente agredido dos padecimentos a que se vê envolvido em sua trágica vida, embora a passividade ajude-o a criar a ilusão de que ele não é responsável pelo que se passa com ele.

¹³ Opus. Cit., p. 106.

¹⁴ Opus. Cit., p. 106.

¹⁵ Freud, S. –(1932-33) – Novas conferências introdutórias. In: ESB. 2^o ed., Vol. XXII, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 99.



CAPÍTULO 4

HAMLET E A PASSIVIDADE

- Eu posso conjurar os espíritos das vastas profundezas.

- Eu também, e qualquer homem pode.

Mas acaso eles virão, quando tu o chamares?

(Shakespeare – King Henry IV, ato III, cena 1)

4.1 – SHAKESPEARE E A TRAGÉDIA

O que permite que ao longo de quatro séculos a peça teatral Hamlet continue a fascinar a todos que entram em contato com ela? Seus atrativos são vários e já foi sugerido que todos nós nos sentimos um pouco Hamlet, já que a vida que recebemos ao nascer seria uma tarefa imposta, do mesmo modo que a ele a vingança imposta pelo pai. A coragem de Hamlet, sua posição de isolamento na defesa da verdade e da integridade, sua reflexão em busca de suas mais íntimas convicções, tudo isso torna o personagem atraente, a par da beleza de suas falas, altamente reveladoras de uma figura complexa e rica. A empatia que Hamlet suscita em nós permite que nos desdobremos com ele e nos multipliquemos numa impressionante condensação de tempos e vidas, que saíamos da nossa condição de seres particulares para nos multiplicarmos no universalismo que caracteriza a essência do humano.

Seria um grave e leviano engano atribuir exclusivamente ao protagonista o interesse despertado pela tragédia, magistralmente construída por Shakespeare. Desde a primeira cena, etapa por etapa, vemos a ampliação do alcance e complexidade da trama, sua crise e conseqüente solução proposta pelo autor. Como em todas obras shakesperianas uma vasta teia de imagens enriquece o caminho escolhido para expressar um universo onde o mal penetra e perturba o bom governo e o bem-estar da comunidade. Em Hamlet as imagens dominantes são as de podridão, doença, corrupção, cancro, todas as que podem refletir o que acontece à Dinamarca quando sobe ao trono um usurpador que conquistou o poder derramando no ouvido do irmão um veneno que, de imediato, se espalhou por todo o seu corpo e o matou do mesmo modo que ele mesmo vai corrompendo todo o reino.

Hamlet tocou as últimas profundidades do trágico. Como tal, o trágico decorre dos próprios alicerces da existência humana, sedimenta o fundamento de nossa vida, medra das raízes de nossos dias. É trágico o próprio fato da existência do homem – seu nascimento, a vida que lhe é dada, sua existência individual, seu distanciamento de tudo, seu isolamento e sua solidão no universo.

Ao lado do drama externo e real de Hamlet, desenvolve-se outro em profundidade, o drama interno, que transcorre em silêncio (o externo transcorre em palavras) e para o qual o drama externo é uma espécie de moldura. Atrás do diálogo exterior e audível, percebe-se o diálogo interior em silêncio. A ação se desdobra e em toda parte percebe-se a influência de forças misteriosas. Sente-se que o que ocorre em cena é apenas parte da projeção e do reflexo de outros acontecimentos que se desenrolam fora da cena. Provavelmente essa sensação está ligada à passividade com que nosso protagonista se apresenta ao longo dos quatro primeiros atos da peça shakesperiana e que convoca em sua assistência a expectativa de uma ação por parte do personagem principal.

A tragédia ocorre em plena fronteira que separa o outro mundo deste, a sua ação se desloca para a própria fronteira da existência deste mundo, para seu limite, ela é representada no limiar entre dois mundos, e a sua ação está não só deslocada para a ação deste mundo como freqüentemente atravessa para o outro lado. Toda a tragédia se movimenta no espaço do insondável, em alguma outra realidade extratemporal, extraespacial; nela rasgou-se o véu do tempo, a dor da ferida está exposta, e toda ela é como um véu, tênue e trêmulo, tecido de dor e paixão, de angústia e sofrimento, a cobrir o último mistério que envolve cada palavra em movimento, que faz ecoarem de modo diferente os discursos simples e dá um encanto irresistível a toda a obra.

Horácio, que propriamente não age, mas observa toda essa tragédia, que não está na peça mas fora dela, diz sobre todos esses acontecimentos o seguinte a Fórtimbras, que chega para o desfecho da tragédia: *“What is it you would see? If aught of woe or wonder, cease your search.”*¹ São desgraças (tragédias) e maravilhas. Em seguida:

Horatio:

And let me speak to th'yet unknowing world

How these things came about. So shall you hear

*Of carnal, bloody, and unnatural acts,*²

¹ “Que é que procurais? Se é um quadro de desgraça e dor, cessai a busca. (Ato V, cena 2)

² “E deixai-me dizer ao mundo, que não sabe./ Como estes fatos sucederam; ouvireis/ De ações carnis, sanguinolentas e incestuosas,”

Hamlet, ensinado pela morte a que já está entregue, diz:

I am dead, Horatio.

You that look pale and tremble at this chance,

That are but mutes or audience to this act,

Had I but time, as this feel sergeant Death

Is strict in this arrest, O, I could tell you,

But let it be, Horatio, I am dead,

*Thou livest.*³

E ele deixa a Horacio o legado de viver: “explica a minha causa”, e em seguida o incumbe de transmitir a Fórtimbras o seu voto, ao dizer:

So tell him, with th'occurents, more and less,

*Which have solicited. The rest is silence.*⁴

Já morto, com o pé na sepultura, Hamlet sabe tudo o que poderia contar. E eis que ele esboça esses dois sentidos da tragédia. Um é a sua narração externa que Horacio deve fazer com maiores ou menores detalhes. Ele nada sabe, ele é apenas um observador da tragédia, ele narrará a sua fábula, os seus acontecimentos. Desse modo é como se a tragédia não terminasse; no final, ela parece fechar o círculo voltando a tudo o que havia se passado diante do espectador no palco, só que dessa vez não em narração, mas apenas em reprodução de sua fábula. O seu segundo sentido não é narrado, não é apresentado na peça, mas levado para a sepultura – esse sentido que nos poderia ser relatado pelo Hamlet já morto, pois tudo se realizou em sua alma.

Que segundo sentido é esse da peça, que Hamlet levou para a sepultura e a ele só se revelou na hora da morte? Por que ele contaria sobre a catástrofe trágica para nós, espectadores pálidos e trêmulos?

Nas palavras póstumas de Hamlet, a peça se divide nitidamente em duas partes: uma é a própria tragédia, as suas “palavras, palavras, palavras”, a sua narração (Horacio), e a outra é o resto que é silêncio. Que resto é esse que é silêncio?

³ “Eu já estou morto, Horacio./ Vós que estais branco e a tremer ante a desgraça/ Tivesse eu tempo – se este duro esbirro, a Morte, / Não fosse estrito ao nos prender – eu vos diria.../ Mas seja o que há de ser, Horacio, eu estou morto, / Porém tu viverás (ato V, cena 2).

⁴ “Repete-lhe isso, e narra-lhe os sucessos graves / E os menos importantes que me estimularam / O resto é silêncio.”

Esse “segundo sentido” da tragédia é o “resto”, o que a peça não narra, o que não apresenta mas surge dela. Esse sentido é dado na própria tragédia, ou melhor, existe nela, no desenrolar da ação (ou da ausência dela, passividade). Eis por que ela se movimenta sempre em silêncio. É a base subjacente da tragédia. O mais importante na tragédia não é o que acontece em cena, o que se vê e é dado, mas o que está suspenso, o que se pode vislumbrar vagamente, o que se experimenta e se sente por trás dos acontecimentos e das falas, aquele clima invisível de passividade que pressiona constantemente a peça e faz surgirem nela imagens e personagens. Esse clima que envolve seu “segundo sentido” não está presente na peça mas brota do que é dado, precisa ser suscitado. Cada personagem adquire outro sentido se diante dela ou ao seu lado há outra personagem que lança sobre ela a sua luz.

Doravante, examinaremos as relações entre o desenrolar dos acontecimentos e as personagens; o *resto* se atinge no silêncio da tragédia.

4.2 – HAMLET E A PASSIVIDADE

A peça começa pela catástrofe ocorrida inclusive antes do seu início, antes de levantar-se o pano. Esse desenlace, que desencadeia toda a ação, poderia constituir o enredo de uma tragédia a parte, que teria como personagem Cláudio, ora rei da Dinamarca, irmão e assassino do rei Hamlet. Todavia, essa primeira tragédia não aparece nos primeiros atos da nossa obra; ocorreu fora do palco e dela tomamos conhecimento pela narração; assim, o mecanismo da ação de nossa tragédia foi transferido para os bastidores. Toda a peça Hamlet está saturada de narrações sobre acontecimentos, tudo o que há de essencial nela ocorre fora do palco, com exceção da catástrofe da última cena da peça. Assim, é pela narração que tomamos conhecimento do assassinato do pai de Hamlet e do casamento de sua mãe com o assassino, do duelo entre o pai de Hamlet e Fórtinbras, da aparição da Sombra do rei Hamlet (duas vezes), de todas as intrigas políticas, dos empreendimentos de Fórtinbras, do amor de Hamlet por Ofélia, de sua despedida, da luta com os piratas, do assassinato de Guildenstern e Rosencrantz, da morte de Ofélia, inclusive do estado de ânimo de Hamlet: tudo isso acontece fora do palco. Esses são elementos que indicam a ação de Hamlet, pois na peça propriamente dita, só tomamos conhecimento de sua passividade, inação e dúvidas.

Tal fato nos faz pensar que Shakespeare produz uma tragédia de ecos, reflexos e ressonâncias. É como se toda ela se desenvolvesse atrás de uma cortina semi-transparente (“*words, words, words*”- *palavras, palavras, palavras*), como se transcorresse em uma penumbra profunda e opaca, estranha e opaca; como se fosse uma tragédia de reflexos, de sombras, de passividade na qual atrás de cada sombra – de um acontecimento, de uma ação, no sentido dramático – se pressentisse, se adivinhasse, o misterioso objeto que a projeta, como se atrás de cada narração se tateasse um acontecimento e uma ação misteriosos, ocultos porque cobertos por “palavras”, mas uma ação que pode mudar todo o curso da narrativa ou o destino de algum personagem. Esse estilo dramático põe o espectador em estado de alerta durante as cenas da peça. O elemento surpresa persegue o espectador, como a lembrá-lo de terríveis fatos que curiosamente nunca foram representados em cena. Essa sensação insidiosa de que algo acontece a nossa revelia, sem nosso consentimento, ou mesmo conhecimento, é desagregadora e disruptiva. É o mesmo sentimento que acompanha o analista na escuta de seus pacientes melancólicos. Uma relação de ódio quase perverso se faz presente em sua própria ausência. O comportamento passivo de Hamlet é essencial para a compreensão desse movimento, embora não se possa dizer que seja somente o seu comportamento que apresenta essa curiosa passividade. A própria Sombra, personagem que Shakespeare não apresenta como um desdobramento do personagem principal, Hamlet, também possui um comportamento passivo, obviamente assentado em suas efêmeras aparições de grande efeito ativo para a tragédia. Será a Sombra uma representação da própria passividade de Hamlet?

Insólita, diferente de qualquer outra tragédia, “Hamlet” carece do que pareceria ser o indispensável e principal: a ação dramática. É uma tragédia sem ação. Se adotarmos as definições escolares da tragédia como representação da luta do herói – luta externa ou interna –, então Hamlet, enquanto tragédia sem luta, terá de ser excluída dessa categoria por tratar-se de uma tragédia sem ação.

No fechado círculo diário do tempo, na infinita cadeia de horas claras e escuras, existe uma, a mais confusa e indefinida, que é o limite imperceptível entre o dia e a noite. Não existe nada de mais misterioso e incompreensível, e mais enigmático e obscuro, do que essa estranha passagem da noite para o dia. Em pleno amanhecer, existe uma hora em que a

manhã já chegou, mas ainda é noite: a manhã parece submersa na noite que se derrama ao redor, como se flutuasse na noite. Nessa hora, que parece se prolongar apenas por uma insignificante fração de segundo, tudo – objetos e pessoas – tem uma espécie de dupla existência ou existência desdobrada, uma noturna e uma diurna, uma na manhã e outra na noite. Nessa hora, o tempo torna-se instável e constitui um tremedal que ameaça a tudo sorver. O inseguro manto do tempo parece desfilar-se, desfazer-se. Assusta a impossibilidade de exprimir o mistério singular e triste dessa hora. Como a manhã, tudo está submerso na noite, que assoma e se desenha atrás de cada faixa da penumbra. Nessa hora, em que tudo vacila, impreciso e instável, não existem sombras na acepção comum da palavra: não há reflexos obscuros de objetos iluminados lançados à terra. Mas, tudo parece uma espécie de sombra, tudo tem o seu aspecto noturno. É essa hora que a alma experimenta ao ler ou assistir a tragédia de Hamlet. A tragédia se estrutura no próprio mistério, no abismo da noite. É como se fosse uma tragédia exterior que esconde a tragédia interior, como se fosse uma tragédia de máscaras atrás da qual se desvenda a tragédia de almas.

Observemos o desdobramento dessas questões na própria obra: a peça começa na plataforma diante do castelo; os sentinelas de Elsenor experimentam, então, a sensação de algo inquietante. Desde o início, desde a primeira palavra, tudo é estranho, “*não natural*” ou “*mais do que natural*”. Desde o início, tudo prenuncia desgraça e maravilha. Um estado de ânimo particular envolve tudo em um terrível e misterioso clima noturno. Pereira⁵ observa com sublime poesia, “*a noite – metáfora de um ambiente de acolhimento – traz consigo a solidão, a incerteza e o abandono desamparado aos fantasmas do possível*”⁶, nos gritos inquietos dos sentinelas, em meio ao silêncio assustador dessa noite singular, cresce um alerta lúgubre e horripilante, qualquer acontecimento, qualquer fantasia é possível. Ao abrir a peça, Bernardo, um personagem secundário na obra, já traz uma das questões mais desconcertantes, interpelando o homem moderno em grande parte de sua existência: “*Who’s there?*” (quem está aí?) parece ultrapassar os limites de um pretexto de estilo shakesperiano para dar início à peça, acaba por atingir em cheio nossa alma. Não é possível dar uma resposta sintética para si próprio; angústias e incertezas quanto a quem

⁵ Pereira, M. E. – “Boa noite, amado príncipe”. Ou notas psicanalíticas sobre a insônia, o repouso e a morte na tragédia de Hamlet. Revista Psychê, ano VI, no. 10, São Paulo, 2002.

⁶ Opus. Cit., p. 22.

somos parecem ser a marca mais tocante daquele a quem a fala de Bernardo alcança, além de uma clara evocação para que o lugar do Outro seja ocupado, para preservar o lugar da alteridade e da atividade do outro que parece esvanecer-se em meio à estranheza do momento. Francisco ainda pergunta a Bernardo: «*Have you had quiet guard?*» (*Foi calma a guarda?*); ele logo responde: «*Not a mouse stirring* » («*não se ouviu um rato*»). E mesmo assim fica muito feliz em ser rendido porque trazia o coração oprimido, «*I am sick at heart*».

É o prenúncio do aparecimento da Sombra do pai de Hamlet. Mas que Sombra é essa? A sombra dos fantasmas do possível? Representante da passividade? Antes de tudo é preciso esclarecer que a Sombra não age (no sentido dramático), nada faz durante os cinco atos da peça. Vinda do outro mundo, permanece o tempo todo aparentemente alheia a tudo o que acontece neste. Ela apenas *aparece* na guarda, é *vista* pelos soldados de Horácio, por Hamlet (a rainha não vê a Sombra) e é *ouvida* apenas por Hamlet. Acaba por ser uma participante viva que motiva o herói para a vingança, suscitando nele sentimentos de amor, compaixão, admiração e dever, que culminam no último ato no qual podemos observar a capacidade de ação de Hamlet sem que ela seja narrada. Uma Sombra que pode representar uma passividade que faz certas coisas acontecerem, não porque um ato é realizado, mas, muito mais, pelo efeito de ação que ela exerce, na medida em que dizer pode ser considerado como fazer, é uma elocução performática.

Horácio, céptico, estudante, não acredita na aparição do fantasma; a questão é colocada diretamente: existe “*this thing*” como diz Horácio, ou é apenas “*but fantasy*”, alucinação, ilusão ótica. Os soldados Bernardo e Marcelo estão profundamente impregnados da realidade do Espírito. Horácio chega para comprovar, e essa sua inesperada “conversão” e a execução, por *ele*, da vontade do Espírito constituem todo o sentido da primeira cena. Cabe assinalar que a cena não se desenvolve como uma alucinação (como acontece no terceiro ato), mas como uma presença real do fantasma.

O Espírito do rei Hamlet, que “surge” da narração, das conversas sobre ele, sua própria aparição muda, sem atos nem palavras, que caracterizam melhor que qualquer outra coisa o seu papel na tragédia – duas vezes a Sombra aparece em silêncio, fundida na escuridão, cruza a plataforma e desaparece com a noite que se esvai – é o Espírito do

falecido Hamlet: seu fantasma, sua sombra, seu espectro no limite entre o real e o irreal, entre a existência deste e do outro mundo, fantasia realizada, delírio encarnado, o mais inverossímil e inatural. Horácio, que permanece tão estranhamente fora da tragédia, à margem dela, percebendo tudo como que a distância, define corretamente o papel da Sombra: é impossível dar rumo “às idéias” de modo preciso e claro.

A Sombra reaparece, ao despontar da manhã, na hora em que a noite está transitando para o dia, na hora turva em que a manhã nascente está imersa na noite, em que a realidade está cercada pelo fantástico. A Sombra ressurge da narração de Horácio sobre Roma, sobre os prólogos do destino.

Na peça, muita coisa se faz sem palavras; é como se ela toda estivesse envolvida pelo silêncio e imersa nele. Por isso, muita coisa nela é externamente contornada pelo silêncio e não tem motivação aparentemente lógica. Com um empenho terrível e de repente imbuído da realidade e do horror da Sombra, Horácio se propõe, com uma apaixonada intranqüilidade, a ser o executor das suas ordens. Sua sabedoria é impotente, os seus exercícios são inúteis, as suas conjecturas sobre o objetivo da aparição não captam o principal. Mas tudo isso são “palavras”, tudo isso está na superfície, nos raciocínios, na consciência, no aspecto diário de sua alma. Contudo, a Sombra não fala só a esta, só à mente e à consciência dele. Através da sugestão incompreensível feita à sua alma noturna, seu inconsciente, ele fica sabendo que é preciso contar o fato a Hamlet. Será essa a forma da passividade fazer certas coisas acontecerem? Não ocorreu àquele essa idéia nem quando ouviu falar pela primeira vez das duas aparições da Sombra, nem quando presenciou pela primeira vez essa aparição. Tudo em “Hamlet” tem dois sentidos: um simples, de compreensão geral, aberto; outro, recôndito, insinuante, inexplicável. Nas coisas mais simples, revelam-se de repente tais abismos; por trás dos acontecimentos mais naturais, sente-se uma inusitada singularidade. O vago pressentimento de Horácio, que se transforma em estranha segurança quase equivalente a um conhecimento recôndito, constitui o enredo da peça, da sua fábula. O conhecimento inconsciente se faz presente em ato: Horácio *sabe* que deve contar o acontecido a Hamlet. É curioso como através da atuação passiva do antigo rei ele fica sabendo como deve proceder, exemplo da forma como a passividade pode fazer certas coisas de fato acontecerem.

Com o personagem Hamlet, então, essa questão é mais evidente. O aflito príncipe da Dinamarca (Hamlet, como o pai morto, é profundamente simbólico; sempre *príncipe*, isto é, sempre não ele mesmo, mas o *filho do rei*; sempre *da Dinamarca*, porque o drama familiar está entrelaçado com o drama do Estado; e sempre habitado pelo príncipe da Dinamarca, Hamlet vive e morre como herdeiro da coroa, seu legítimo dono) já vive mergulhado num luto fechado e entregue à tristeza noturna antes da aparição da Sombra. A morte repentina do pai e o casamento apressado e precipitado da mãe são coisas que lhe encham a alma de pressentimentos vagos, porém muito significativos. Antes da morte do pai e do casamento da mãe, Hamlet era bem diferente, a julgar por alguns fragmentos e insinuações lançados ao longo da peça. Estudante da universidade de Wittenberg, conhecedor de livros e de ciência, domina a espada e a arte da esgrima – é um homem que participa de tudo aquilo com que mais tarde irá romper.

Ele mesmo nos diz que *há algum tempo* abandonou suas atividades e ocupações. E eis que é de suma importância observar e ressaltar que o próprio enredo da tragédia, o assassinato do pai e o casamento da mãe, modificam Hamlet. Desse modo, Hamlet já aparece na tragédia diferente, já marcado pela passividade que o acompanhará pelos quatro primeiros atos da peça shakesperiana.

A dor de Hamlet, sua tristeza incompreensível, o seu insólito luto fechado de filho pelo pai morto, ressaltam como uma mancha escura, cor da noite, o fundo sereno da alegria e do triunfo do amor, da força, da vida, do casamento e da coroação. O próprio Hamlet não o compreende, mas não se trata de um luto comum de dor de um filho que perdeu o pai; embora de modo inconsciente, sua alma o sabe com certeza. Tudo é simples, habitual, tudo morre e passa da terra à eternidade; é o destino de todos. No entanto, sua dor e seu luto inquietam e assustam o rei e a rainha; inconscientemente, eles também pressentem a destrutibilidade fatal desse luto, como se captassem nos reflexos o profundo horror pressentido por Hamlet. Tentam afastar do príncipe a lembrança do pai morto, pedem-lhe que ponha de lado essa “cor noturna” que os assusta, deixe de lado a dor e olhe com amizade para o atual rei da Dinamarca. Assusta-os ver Hamlet especialmente afetado por esse estado. Sua dor é intraduzível, incompreensível para si mesmo: profunda, recôndita, lutuosa. Em sua alma existe algo que está acima da aparência; tudo o mais são vestes. É essa a profundidade da dor que não pode ser revelada nem na tragédia.

O rei enumera detalhadamente todos os pecados de Hamlet: essa dor, esse luto, são uma falta diante da inteligência, um pecado diante do céu, um pecado diante da natureza, um absurdo diante da razão, e, já que é assim que tem que ser, é porque é o mais comum de tudo que é comum. Índole rebelde, delito contra a natureza, razão perturbada, dominada pela loucura. Hamlet, por sua vez, embora já esteja ligado ao rei pela morte do pai e pelos inquebrantáveis vínculos do luto, já não sente desejos, tudo já lhe é indiferente aqui neste mundo, já está livre de assuntos e ocupações e exaurido de tristeza.

A alma de Hamlet, que já sente o futuro mistério, não mais aceita este mundo, já não vive nele; ele está mergulhado numa dor densa e desesperada, que se aprofunda constantemente, já está separado de tudo o que existe aqui: da natureza, das pessoas, do sol – ainda não apagou da memória as sentenças dos livros, porém já não encontra nenhuma razão para continuar a ler; já odeia o sol, e em seu infinito alheamento, separado dos homens e desligado da natureza, preencheu sua alma com uma terrível solidão. Vê-se quão difícil já lhe é esse isolamento nesses gritos e soluços cheios de angústia desesperada e sem saída, de ânsia de fundir-se, de dissolver-se, de deixar de existir.

Hamlet:

O, that this too too solid flesh would melt

Thaw and resolve itself into a dew!

Or that the Everlasting had not fix'd

His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!

How weary, stale, flat and unprofitable,

Seem to me all the uses of this world!

Fie on't! ah fie! 'tis an unweeded garden,

That grows to seed; things rank and gross in nature

Possess it merely⁷

⁷ Hamlet: *Oh, se esta carne rude derretesse,/ E se desvanecesse em fino orvalho!/
Ou que o eterno não tivesse oposto/ Seu gesto contra a própria destruição!/ Oh Deus! Como são gestos vãos, inúteis/ A meu ver, esses hábitos do mundo!/ Que horror! São qual jardins abandonados/ Em que só o que é mau na natureza/ Brota e domina.*

Hamlet parece inteiramente desligado desse jardim abandonado, sente ânsia de dissolver-se no orvalho. É o peso da vida, é seu fardo. A alma de Hamlet sente uma atração pelo túmulo, por renunciar à vida e está no limite da não-existência, do suicídio. O que o impede de suicidar-se? Ele foi arrancado da vida; os assuntos terrestres lhe parecem caducos, fastidiosos, cinzentos, triviais, banais. Mas se Hamlet, por um lado já está separado de tudo, em sua dor já rompeu os vínculos habituais e sente hostilidade a tudo, se já foi arrancado do círculo da vida, se já está só e já é um solitário, por outro, sem que ele mesmo o compreenda, está vinculado a toda esta outra relação, insólita, e atado pelo desenvolvimento da tragédia: alguma coisa lhe obriga o pensamento a voltar reiteradamente à morte prematura do pai. Ele parece estar passivamente preso a essa morte e por isso não pode abandoná-la, não pode matar a si mesmo.

Hamlet está ocupado com o casamento precipitado da mãe; não se trata de uma simples frustração com a mãe, não é um idealista ofendido nos seus melhores sentimentos; não, isso deixou marca excessivamente profunda em sua consciência trágica, que o percebeu de modo profundo e transtornante. Separado da natureza, do sol, do estudo, da alegria e da luz, ele fica para sempre separado das mulheres. O rompimento com a mãe, com aquela que o deu à luz, é profundamente simbólico na tragédia. Remete nosso protagonista diretamente a um sentimento de solidão árida e angustiante que demonstra as características de sua passividade. É quando Hamlet passa a monologar consigo mesmo que podemos observar uma passividade constitutiva de sua personalidade. Ele próprio é capaz de senti-la por trás das coisas mais comuns – vendo por trás de cada fenômeno vital toda a sua misteriosa profundidade trágica, ele percebe todo o inusitado que se lhe irradia do pecado da mãe e de seu próprio.

Essa passividade não trata apenas da enigmática inércia de Hamlet mas também de seu estranho e incompreensível agir, não só de sua inexplicável falta de vontade mas também de sua vontade impressionantemente dirigida. Noutros termos, a questão se coloca assim: do ato I à última cena do ato V, Hamlet aparentemente não age, ou seja, não mata o rei, e ainda por cima, suas auto-acusações de inércia ressaltam isso. Não se pode considerá-las como suscitadas apenas pelas condições técnicas do drama nem forçadas por obstáculos externos que ele deveria superar antes de fazer o principal. Pelo visto, essa

inércia tem na tragédia um sentido que precisa ser elucidado; por outro lado, mesmo assim Hamlet “age” na tragédia, manifesta sua vontade (o espetáculo, o assassinato de Polônio, de Guildenstern e de Rosencrantz, do rei e de Laertes), o que mais uma vez deve ter seu sentido na tragédia.

Hamlet é o homem que não aceita este mundo, que está em seu limite, que está desligado dele, que, imerso na aflição, isolado na última solidão da alma, não quer viver; ele é o homem cuja vida lhe foi imposta pelo nascimento e não pode nem deseja agir ou manifestar sua vontade. Não é que uma coisa decorra da outra – a falta de vontade da aflição – mas ambas são dois aspectos de um mesmo estado d’alma: a ação está sempre no mundo, na vida, enquanto Hamlet está fora do mundo, fora da vida. A aflição de Hamlet, que explica sua inércia e a imobilização de sua vontade, não é causa fundamental, originária, mas derivada, e provém de seu isolamento do mundo, que, por sua vez, tem em Hamlet o sentido e um caráter d’alma peculiar, específico. Ele sente sua vontade dominada por uma força estranha (o que, por outro lado, é ausência de vontade, passividade?) que o dirige. Eis por que essa inação de Hamlet, assim como seus atos, não se deve somente ao seu caráter mas a todo o conjunto da tragédia.

Com Hamlet, aprendemos que o que existe é a dor estritamente vinculada à ausência de um si mesmo – podemos dizer que é a dor associada ao vazio de ser do sujeito, dor relativa à sua própria existência como vazio. Para LACAN,⁸ Hamlet representa o quadro em que se situa o desejo ou a aparente ausência deste. A peça Hamlet seria uma espécie de rede na qual se articularia o desejo do homem, precisamente nas coordenadas em que Freud descobriu a questão do Édipo e da castração. Mas isso, Lacan supõe, não se trata simplesmente de uma outra reedição do eterno conflito do herói contra o pai, contra o tirano, contra o bom ou mau pai. O importante para ele são os caracteres atípicos do conflito. A estrutura fundamental da eterna saga que reencontramos desde a origem dos séculos, é modificada por Shakespeare de modo a fazer emergir o desejo; o homem não seria simplesmente possuído por ele, teria que encontrá-lo, à sua custa, no maior dos sofrimentos. Só o encontrará, no limite, numa ação que acabará por ser mortal. A tristeza, sobre a qual nos fala o melancólico, é situada por Lacan como a dor do existir. A tristeza

⁸ Lacan, J. “Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce”. Org. José Martinho, Assírio & Alvin, Lisboa, 1989.

como sentimento humano, demasiadamente humano, é a expressão da dor própria à existência; e para que se possa alcançar a alegria de viver é necessário que o sujeito queira saber, tendo a coragem de se confrontar com a dor que morde a vida e sopra a ferida da existência, a fim de fazer da falta que dói, a falta constitutiva do desejo.

Assim é Hamlet antes da aparição da Sombra: todo pressentimento, toda meia consciência, meio-aqui-meio-lá, no limiar entre dois mundos. Não é absolutamente de fora que a Sombra lhe impõe a vingança. Sem o saber, ele mesmo vai ao encontro da Sombra.

Hamlet:

*My father! -- Methinks I see my father.*⁹

Diz ele de repente aos que lhe haviam vindo contar sobre a aparição da Sombra; ele sente sua proximidade. Hamlet está sempre vendo o pai pelas lentes da alma. Na mais tensa surpresa, Hamlet escuta a impressionante narração de Horácio sobre o fantasma sem interrompê-lo com uma única palavra: em silêncio. Nesse magnífico quadro de surpresa, de admiração – mas sem chegar ao exagero da estupefação – com que Hamlet escuta isso, nesse quadro sustentado com uma admirável nitidez artística, manifesta-se todo o posicionamento de Hamlet diante da Sombra. Mal a narração termina, ele começa, com um empenho, com uma precipitação que atropela as palavras, a indagar como a coisa aconteceu, se conversaram com ela.

Na expressividade tensa e descontínua desse diálogo, desenha-se com nitidez essa meia surpresa de Hamlet, como se ele soubesse de algo surpreendente que já tivesse visto antes nas noites de sua alma, que confirmasse e justificasse na realidade a sua sensação anterior. Hamlet não se apavora – o Espírito o *deixaria apavorado* –, mas se surpreende ao ver realizada a profecia da sua alma. E ele mesmo vai ao encontro da Sombra, ele mesmo quer perguntar tudo a ela, indagar.

Hamlet já presente o inefável do mistério – suplica a seus amigos calarem-se. Prefere dar sentido a tudo em silêncio, pois tudo está construído sobre o silêncio. A súplica para calar é o pressentimento do terrível juramento a ser feito sobre a espada; aliás, toda a cena (antes do encontro com o Espírito, encontra-se com ele nas narrações do que ouvira!)

⁹ *Hamlet: Meu pai... como que o vejo aqui, meu pai.*

é uma antecipação, um reflexo, um pressentimento da cena da aparição da Sombra a Hamlet. A surpreendente conversa com os “reflexos” mostra a terrível realidade da aparição da Sombra: Hamlet sabe quase tudo.

4.3 – O ENCONTRO DE HAMLET COM O ESPECTRO

Hamlet sente que se aproxima a revelação do mistério, sabe que irromperá através da massa de terra que o cobre. Por ora, a inquietação da dor é traduzida por este verso terrível: “*Até lá, paz, minh'alma*”. É como se duas correntes caminhassem na peça sem se encontrarem, mas estranhamente atraindo-se uma a outra. A Sombra procura Hamlet, o próprio Hamlet procura a Sombra: “*Venha a noite*”. Esse terrível pranto lhe sai dos lábios. E quando as correntes confluírem, quando Hamlet souber de tudo, exclamará: “*Oh, minh'alma profética!*”, ele pressentira tudo.

Hamlet e o Espírito se encontram e só isso já determina todo o desenvolvimento das idéias, a ordem dos sentimentos, o destino do príncipe da Dinamarca e, através deste, todo o desenrolar da ação da tragédia. Na espécie de monólogo-interrogação que se segue, surpreendente pela incrível força do horror que o satura, inflamado pelo fogo que brota na alma horrorizada que fez contato com o outro mundo, traduz-se tudo o que estava oculto em Hamlet. Tudo se fundiu nessa interrogação de uma alma, de uma imaginação atormentada por pensamentos que estão além do alcance de nossas almas. Hamlet volta a deparar-se com o pai, hóspede vindo de outros mundos, e lhe pergunta – isso é profundamente significativo e é importante ressaltá-lo –, o que significa a aparição de um ser oriundo do túmulo que atormenta os *bobos de natureza* com um mistério que, sendo de outro mundo, é inatingível para suas almas. “*Que devemos fazer?*” nessas palavras delirantes de uma alma abalada, percebe-se tamanho estremecimento, suscitado pelo contato com o mistério que toca as últimas cordas da alma, afinam no tom máximo possível, tão extremo que a um pouco mais as cordas não resistiriam e arrebentariam. Essas palavras encerram tal horror diante do mistério que causam uma sensação de comoção e percepção desse mistério, até então desconhecidas por sua profundidade. De repente, tudo se desordena: até aquele momento, os dias e o tempo seguiam o seu curso normal – dias, ocupações, acontecimentos – e bastou um sopro do fantasma para desorganizar tudo.

Hamlet quer ir ao encontro da Sombra, *sua vida vale menos do que um alfinete*, o que pode o Espírito lhe fazer contra a alma, *se esta é tão imortal quanto ele?* Entretanto, Horácio tenta preveni-lo com palavras admiráveis: a Sombra pode atraí-lo para a beira do abismo, para o topo da falésia, e lá, privá-lo da soberania da razão, arrastá-lo à insânia: eis o que o Espírito pode fazer (e faz) à alma de Hamlet.

Hamlet:

Why, what should be the fear?

I do not set my life in a pin's fee;

And for my soul, what can it do to that,

Being a thing immortal as itself?

*It waves me forth again: I'll follow it.*¹⁰

Na cena simbólica de luta com seus companheiros, temerosos de que ele ultrapasse o limite determinado, o marco proibido da última fronteira que separa o mundo do precipício, a razão da loucura, nessa cena de companheiros que tentam retê-lo e de um Hamlet que vence a sua resistência, que solta as mãos que o seguram, e avisa, “*meu destino clama*” – nela é o destino que o chama, e ele apenas o segue: “irei contigo”. Nesses gritos inquietantemente frenéticos, crescentes e reiterativos, ouve-se a decisão desesperada de ir e seguir seu destino, responder a seu chamado, de atender a seus acenos, ainda que seja para a beira do abismo, para a loucura. Horácio sabe que o fantasma o enlouqueceu.

E, mais uma vez, em um diálogo de excepcional qualidade artística, lacônico e fragmentário, em ecos e reflexos, surge a loucura de Hamlet, a loucura de toda a tragédia, com uma surpreendente força de clareza, como uma epígrafe da tragédia, como uma sombra, como um reflexo de todo o seu sentido, de todas as suas infáveis profundidades.

¹⁰ Hamlet: *Por que temê-lo?/ Minha vida não vale um alfinete/ E minh'alma, que risco há para ela,/ Sendo ele imortal como ela mesma?/ Eis que outra vez me acena; vou segui-lo.*

Horatio:

He waxes desperate with imagination.

Marcellus:

Let's follow; 'tis not fit thus to obey him.

Horatio:

Have after. To what issue will this come?

Marcellus:

Something is rotten in the state of Denmark.

Horatio:

Heaven will direct it.¹¹

Na conversa com a Sombra, Hamlet promete voar para a vingança com as asas rápidas como as do pensamento ou as do inquieto amor. A Sombra revela o segredo da sua morte: foi envenenado pelo irmão e, ao contá-lo, fala não só do irmão mas também da sua mulher, a mãe do príncipe, embora não a envolva diretamente no crime. É o terrível enredo da tragédia.

Só no início o Espírito fala de vingança, e depois pede ao príncipe que não sofra isso, que não permita que o tálamo real da Dinamarca seja o leito da luxúria e do incesto; *nenhuma palavra* sobre o assassinato do tio: “*mas, como quer que cumpras esse feito, não mancha o teu espírito, nem deixa tu'alma agir contra tua mãe: entrega-a aos céus, e que os espinhos que ela guarda, no seio a firam de remorso.*” Isso merece destaque. Aqui não existe legado para matar, mas também não há só vingança; não existe igualmente uma recomendação definida, mas o desvelamento do segredo e um vago *não sofras isso, não seja, não urda...* O motivo da vingança é apenas uma idéia geral, apenas um entre

¹¹ Horácio: *Ele se exalta na imaginação.*/ Marcelo: *Vamos segui-lo. Não o obedecemos.*/ Horácio: *Vamos. O que sairá de tudo isso?/ Marcelo: Algo está podre aqui na Dinamarca.*/ Horácio: *Os céus decidirão.*

todos os outros, apenas um motivo casual. Hamlet toma conhecimento de alguma coisa que antes já estava em sua alma: “*Oh, minha alma profética!*”, exclama ele. A Sombra confirmou tudo. Hamlet tocou outros mundos, chegou ao limite deste mundo, ultrapassou o seu limiar e viu o que existe além dele.

Hamlet foi arrancado do círculo da vida, rompeu seus vínculos com tudo, com todo seu passado, tocou outros mundos, comunicou-se com o além, mesmo que tenha sido por um instante – talvez a mais ínfima fração de segundo dentro do nosso conceito de tempo –, esteve em outro mundo, em um segundo mundo, misterioso, noturno, desconhecido e para sempre tornou-se *outro*.

Isso é facilmente demonstrável na cena do encontro de Hamlet com seus companheiros se a compararmos com a cena que precede a aparição (Ato I, cena 4): Hamlet está com os mesmos amigos e suas conversas sobre bebedeiras, assim como a estrutura das falas, são bem comuns. Agora tudo muda inteiramente: já é um homem bem *diferente, não é o de antes*; é um homem frenético, que atravessou o limiar, e suas palavras também são diferentes. Suas incompreensíveis exclamações, brincadeiras, gestos, palavras, estão todas modificadas – a mais plena transformação do herói. “*Olá! Olá, rapaz! Vem passarinho!*”, grita aos seus companheiros; e, quando lhe perguntam o que aconteceu, responde: “*Assombrosas!*” Não lhes conta tudo por temer que o divulguem. Hamlet se sente isolado, completamente distanciado dos homens, vive uma vida nova. Horácio lhe diz: “*Mas que palavras tão estranhas, senhor, e desconexas*”. E as palavras de Hamlet serão sempre assim: absurdas e incoerentes. Aqui se manifesta pela primeira vez essa terrível dispersão de pensamentos, que sugere uma concentração terrível e tensa de idéias. Nele os pensamentos têm um curso próprio, secreto, invisível, exteriormente estranho, mudo, disperso, ilógico e incoerente, que se enovela em alguma coisa e procura manter-se em um só ponto girando em torno dele.

Hamlet:

...And now, good friends,

As you are friends, scholars and soldiers,

*Give me one poor request*¹².

¹² Hamlet: E agora, amigos, na medida em que sois amigos/ (...) / Faço-vos um pedido.

Que modo admirável de transmitir o estado de um homem que apagou todas as sentenças dos livros: é como se sondasse as palavras (bons amigos) como o faz um homem que delira ou depois de um susto, ao despertar de um sonho e pôr as mãos na cabeça.

No juramento – nas duas partes de um juramento – percebe-se tudo: Hamlet pede que os amigos não falem, em primeiro lugar, da aparição da Sombra e, em segundo, de seu estranho comportamento e de sua loucura: que não revelem a verdadeira causa, ou seja, a única causa do seu estranho e imprevisível comportamento posterior e da loucura – a aparição do Espírito. Hamlet sabe que vai comportar-se “*odd or strange*”; prevê que vai chegar a um estado inusitado, a uma “*disposition*”. A causa disso é a Sombra. Essa condição de loucura põe em questão se Hamlet está ou não fingindo.

Após o aparecimento da Sombra podemos inferir que Hamlet não se encontra em sua “*disposition*” habitual. Essas palavras devem ser entendidas não só como condição e intenção de representar um papel. Hamlet, que ainda mantém a clarividência do pensamento, percebe que doravante vai comportar-se de modo “*strange or odd*”; que “*this machine*” determinará os seus atos e a outra alma – “a loucura” – determinará a “*disposition*”. E é justamente por pressentir o que vai lhe acontecer, dobrado sob o peso que lhe cai nos ombros, que ele sente uma aflição confusa e mortal, e de seus lábios escapa esse terrível pranto:

Hamlet:

The time is out of joint: O cursed spite,

*That ever I was born to set it right!*¹³

Hamlet mantendo a recordação de seu pai muito viva em sua memória, está definitivamente marcado por seu afastamento e pelo divórcio com o mundo terreno, por uma solidão verdadeiramente trágica, pela última solidão da alma. Hamlet está sempre só na tragédia. Por isso são tantos os seus monólogos – está sempre a sós consigo mesmo; e quando fala com os outros parece manter dois diálogos – um externo (quase sempre ambíguo, irônico, aparentemente absurdo) e outro interno – com sua própria alma.

¹³ Hamlet: O tempo é de terror. Maldito fado/ Ter eu de consertar o que é errado!

Que o coração estale, os lábios devem calar. Esse voto de silêncio interior dá um aspecto especial a todo o papel do príncipe. A dor não expressa do coração e os pressentimentos sombrios não podem acabar bem. Não é o canto fúnebre habitual de um filho, mas antes um pecado em face da natureza; são antes reflexos, projeções de sentimentos diferentes e obscuros da alma, vagos para si mesmo, sentimentos que incitam uma possível passividade constrangedora ao príncipe. Será essa passividade constitutiva da personalidade de Hamlet? E sendo assim, absolutamente impeditiva de uma reação firme de um filho que cumpre os desígnios de seu próprio pai?

4.4 – HAMLET E OFÉLIA

Antes de mais nada Hamlet tem consciência disso e – que é de profunda relevância observar – angustia-se e não compreende sua falta de vontade, não sabe o que lhe tolhe a vontade. É nas relações de Hamlet com Ofélia que se percebe tão claramente a dualidade, a passividade e aparente falta de desejo do personagem. É preciso examinar suas atitudes para se compreender o desenvolvimento da ação. Aqui, tudo pode ser revelado através dos outros, através dos reflexos, e por isso não sabemos nada de exato sobre a relação entre eles. Só através das conversas entre Polônio e Laertes com Ofélia (Ato I, cena 3), e das considerações enunciadas em seguida por Polônio, é que podemos reconstituir essas relações nos contornos mais gerais. Antes da aparição da Sombra, Hamlet ama Ofélia.

Hamlet escreveu a Ofélia: *“Teu para sempre (...) enquanto lhe pertença esta máquina corpórea, Hamlet”*. O sentido de sua falta de vontade está em que “esta máquina” já não lhe pertence; está subordinada a outra força. Nisso consiste a tragédia pessoal de Hamlet – porque ele é um ser humano e não uma máquina – e que ao mesmo tempo não pertence a ele. Nesse automatismo trágico reside tudo: tanto a tragédia pessoal de Hamlet quanto o sentido de toda a tragédia.

Como Polônio, Laertes, antes de partir, se explica a si mesmo e explica a Ofélia seus temores de forma muito simples: trata-se dos temores naturais do irmão pela honra da donzela, expressos numa linguagem simples e compreensível. Em Hamlet ferve o sangue jovem, é possível que ele a ame nesse momento, mas *ele é príncipe*, não tem liberdade de

escolha, está preso a sua situação elevada, *não tem poder sobre si mesmo, é súdito de sua origem, não pode dispor de seu próprio destino*, tem de considerar a aprovação do povo, logo, nele não se pode crer e é preciso precaver-se contra o seu amor.

Laertes:

... Perhaps he loves you now,

And now no soil nor cautel doth besmirch

*The virtue of his will...*¹⁴

Que profundo eco da futura tragédia produzem suas palavras, que não se referem de modo algum a isso, ao misterioso estalo, ao reflexo da futura dor e desgraça, mas é o raciocínio comum e o temor de um irmão que preza a honra da irmã donzela. Tudo nessa tragédia parece ter duplo sentido.

Laertes sente que esse corpo não pertence a Hamlet, que este é escravo de seu nascimento, que não é dono de si mesmo. Desse modo, em relação a Ofélia desenham-se com muita clareza esses dois aspectos de Hamlet: em parte ele está aqui, como todo mundo, ama uma moça, Ofélia; mas em parte já não está em si, seu corpo não lhe pertence, não será capaz de amar, o amor terminará de modo funesto; aqui já existe um pressentimento misterioso, uma insinuação ilumina a futura tragédia do amor entre Hamlet e Ofélia

Laertes: –

... But you must fear,

His greatness weigh'd, his will is not his own;

For he himself is subject to his birth:

He may not, as unvalued persons do,

Carve for himself; for on his choice depends

The safety and health of this whole state;

And therefore must his choice be circumscribed

¹⁴ Laertes: Talvez ele te ame/ Agora, e não há mácula ou embuste/ Que manche o seu desejo;

Unto the voice and yielding of that body
Whereof he is the head. Then if he says he loves you,
It fits your wisdom so far to believe it
As he in his particular act and place
May give his saying deed; which is no further
Than the main voice of Denmark goes withal.
Then weigh what loss your honour may sustain,
If with too credent ear you list his song...¹⁵

No sofrimento louco e indescritível que lhe infunde morte na alma, Hamlet esquece tudo, voltando a si – ele mesmo não compreende seu estado nem a si mesmo. Em Hamlet amadurece a fúria de Pirro, que vinga o pai, e sua ira mortal, que num abrir e fechar de olhos brotará da região obscura do inconsciente, transbordando, banhando e envolvendo tudo, e resolverá todo o problema num instante medido pelo pêndulo da tragédia, a cujo mecanismo está subordinada a “máquina” de Hamlet.

4.5 – A LOUCURA DE HAMLET

Ofélia está horrorizada.

Ophelia:

O, my lord, my lord, I have been so affrighted!

Polonius:

With what, i' the name of God?

¹⁵ Laertes: Mas cuidado/ Ele é um nobre e assim sua vontade/ Não lhe pertence, antes à sua estirpe/ Ele não pode, qual os sem valia, / Escolher seu destino, dessa escolha/Depende a segurança e o bem do Estado;/ Assim o seu desejo se submete/ À voz e ao comando desse corpo/ Do qual ele é a cabeça. Se ele afirma/ Que te ama, cabe a ti acreditar/ Somente no que possam permitir/ A sua posição e a Dinamarca./ Pesa então o perigo da tua honra/ Se de crédulo ouvido ouves seu canto,

Ophelia:

My lord, as I was sewing in my closet,

Lord Hamlet, with his doublet all unbraced;

No hat upon his head; his stockings foul'd,

Ungarter'd, and down-gyved to his ancle;

Pale as his shirt; his knees knocking each other;

And with a look so piteous in purport

As if he had been loosed out of hell

To speak of horrors,--he comes before me.¹⁶

Aqui está Hamlet integralmente, como permanecerá até o final da tragédia: distraído, pálido, trêmulo, com um brilho lastimável nos olhos. Aqui tudo foi captado com impressionante força. A delirante confusão (o traje, a palidez, o tremor), a profunda dor e, principalmente, o pavor total de tudo isso – tudo que assustou Ofélia na expressão do olhar, em sua dor, em seu brilho lastimável. Seguem-se a delirante confusão de gestos e movimentos e a incompreensível estranheza dos atos.

Ophelia:

My lord, I do not know;

But truly, I do fear it.

Polonius:

What said he?

¹⁶ Ofélia: Pai, tive tal susto! Polônio: Por Deus, mas com que foi que te assustaste?/ Ofélia: Senhor, 'stava eu cozendo no meu quarto./ Quando o príncipe Hamlet, mal trajado./ Sem chapéu, tendo as meias enroladas/ Pelas pernas, sem ligas, branco e pálido/ Como o linho, os joelhos tremulantes./ Com o olhar de tão fúnebre expressão/ Como se nos viesse dos infernos/ Falar de horrores – bem diante de mim.

Ophelia:

He took me by the wrist and held me hard;

Then goes he to the length of all his arm;

And, with his other hand thus o'er his brow,

He falls to such perusal of my face

As he would draw it. Long stay'd he so;

At last, a little shaking of mine arm

And thrice his head thus waving up and down,

He raised a sigh so piteous and profound

As it did seem to shatter all his bulk

And end his being: that done, he lets me go:

And, with his head over his shoulder turn'd,

He seem'd to find his way without his eyes;

For out o' doors he went without their helps,

And, to the last, bended their light on me.¹⁷

Eis todo o Hamlet, de meias caindo nos tornozelos, de gibão aberto, pálido como a camisa, sem chapéu, os joelhos a baterem um no outro, sem dizer palavra, como quem se despede de tudo em silêncio, de olhar fixo, suspirando fundo, como se tal suspiro fosse dar fim a sua vida, e que encontrou o caminho sem sequer olhá-lo. Assim ele passa todo o resto da tragédia, comandado por alguma coisa, sem plano, sem olhar. Atravessa a peça como um lunático, comandado por uma estranha força, por uma voz subterrânea, talvez.

¹⁷ Ofélia: Tomou-me pelos pulsos fortemente;/ Logo afastou-me ao longo de seu braço;/ E co'a outra mão erguida sobre os olhos/ Pós-se a mirar-me o rosto de tal modo/ Como para sorvê-lo; muito tempo/Assim ficou; depois tomou-me o braço/ E abanando a cabeça de alto a baixo/ Arrancou um suspiro tão profundo
Que pareceu-me ser bastante abalo/Para levá-lo à morte. Então deixou-me,/E curvando a cabeça sobre o ombro,/ Caminhou desprezando os próprios olhos,/ Pois saiu pela porta sem usá-los,/ Mantendo sempre em mim a sua luz.

A partir do contato de Hamlet com a Sombra – todos observam na peça – que alguma coisa incompreensível se passa com Hamlet. O rei convoca Guildenstern e Rosencrantz – amigos de Hamlet que ele enviara para averiguar a causa dessa mudança, que assusta rei, rainha e Ofélia.

A loucura de Hamlet assusta ao rei e a rainha. As correntes secretas de suas almas lhes dizem que esta loucura é funesta e o rei tenta curá-lo. Pede a Guildenstern e Rosencrantz que procurem alegrar Hamlet e esclarecer o que está acontecendo. Mas a mudança é nítida: ele não é mais o mesmo nem de corpo nem de alma. E a rainha diz: *“E aqui vos peço, que visiteis, imediatamente, meu tão mudado filho”*. O rei pressente vagamente alguma coisa, relaciona-o com a morte do pai, mas não acredita que se trate apenas da tristeza provocada por ela. Polônio percebe o mesmo das palavras de Ofélia. *“Louco por teu amor? (...) Este é o chamado êxtase do amor; cuja violência chega a destruir-se, E leva os seres para o desespero (...) Isso tornou-o louco.”* (ato II, cena 1)

Outra vez coloca-se o problema da loucura de Hamlet – e a questão central que ocupa quase toda a ação (ou melhor a inércia) da peça: tudo gira em torno desse estranho comportamento ou estado de Hamlet; resta saber se Hamlet finge loucura ou está efetivamente louco.

É evidente que aqui há outra coisa: todos o sentem e o próprio Hamlet o diz. Se não é loucura, então é alguma outra estranha transformação (“*transformation*”), algum estado – “*distraction*”, “*lunacy*” –, é o que todos observam. Por outro lado, ninguém o considera simplesmente um louco, ou seja, simplesmente um homem absurdo, que não regula. O rei percebe que, embora estranhas, suas palavras não são palavras de louco e – o que é mais importante – Polônio, o único a considerá-lo simplesmente louco, diz: *“Embora seja loucura, há nela certo método”*. Não se trata de uma loucura sem sentido, mas de uma loucura profunda: *“Como suas respostas são perspicazes. É uma felicidade que a loucura alcança às vezes, e que a razão e a sanidade não têm a sorte de encontrar”*. Essa loucura é vez por outra mais profunda que a razão, o que até Polônio percebe. Seja como for, existe alguma “loucura”.

Esse problema, que a peça acaba não resolvendo até o fim (será que Hamlet finge, será que se passa por louco ou realmente é louco? Por um lado, há nítidas indicações de fingimento, por outro, não menos nítidos vestígios de autêntica

loucura), mostra, ou melhor, reflete, encerra toda a ambigüidade da tragédia: assim, não se consegue distinguir o que o próprio Hamlet faz e o que se faz com ele. Se é ele quem brinca com a loucura ou é esta que brinca com aquele.

Hamlet está cindido, desdobrado, entregue a dois mundos, vivendo duas vidas, sempre recordando a Sombra: está entregue a uma outra consciência. Sua alma profética, que vê através do que está oculto, habita dois mundos. Por isso, está completamente em plena fronteira, em pleno limite, em pleno limiar, no último marco desta vida. Por isso, sua existência, seu dia dorido e apaixonado, seu sono profeticamente vago como a revelação dos espíritos, não é um estado normal nem comum. Ele parece um lunático. Sua consciência também está em pleno limite, em plena fronteira do habitual: a existência está no limiar de dois mundos – a consciência no limite do sonho e da vigília, da razão e da loucura, entre ambas.

Eis por que estamos sempre diante de Hamlet como diante de uma cortina que esconde seus verdadeiros sentimentos, disposições, emoções, vendo apenas a sua projeção estranha e incompreensível na “loucura”. Aqui temos de conjecturar sobre tudo, aqui nada é dado diretamente. Suas conversas com todos são sempre ambíguas, como se ele estivesse maquinando alguma coisa sem dizer o quê; seus monólogos não são o início nem o fim de sua emoção, não a expressam inteiramente, mas são apenas fragmentos (e sempre inesperados), em que o tecido da cortina se esgarça, e nada mais. E só seu aspecto inesperado e seu lugar na tragédia é que sempre revelam, ao menos um pouco, daquelas profundezas do silêncio de Hamlet em que tudo se realiza, e por isso são percebidas por trás de todas as suas palavras, por trás de toda a cortina de palavras.

Sua ironia – dorida, fundida com a dor – é, na sua maior parte, o que constitui sua loucura fingida: é apenas um estilo, a forma de sua relação com o ambiente, apenas a expressão de sua outra existência; do contrário ele não conseguiria falar. Aqui, a ironia é apenas a cortina que esconde seu posicionamento diante do mundo. Ela mostra o que há de alegórico em seus sentimentos. É o estilo de uma hostilidade ao mundo, de sua rejeição; é assim que ele fala com Polônio, Guildenstern e Rosencrantz, com o rei e com Ofélia. Isso, evidentemente, é o que consideram (Polônio e as demais personagens da peça) sua loucura fingida. É o “madness in craft”. Na ironia, há sempre um elemento “craft”, de astúcia, de artificialismo, de segunda intenção. Mas se torna evidente toda a base da aflição contida em

sua ironia. A loucura de Hamlet está nessa aflição; dela todos falam, o rei pede aos amigos que o alegrem, a rainha diz: “*Mas vede como vem, tristonho, lendo*”. Hamlet fala de tal modo que, em suas palavras dirigidas a Polônio, Guildenstern, Rosencrantz, Osrico e outros, a ironia alterna com a dor, que se manifesta apenas de uma forma indireta em suas palavras obscuras e fragmentárias. Em suas palavras absurdas, com que confunde os cortesãos, transparece a insinuação a toda a obscuridade da sua dor.

Hamlet:

Then is doomsday near: but your news is not true.

Let me question more in particular: what have you,

My good friends, deserved at the hands of fortune,

That she sends you to prison hither?

Guildenstern:

Prison, my lord!

Hamlet:

Denmark's a prison.

Rosencrantz:

Then is the world one.

Hamlet:

A goodly one; in which there are many confines,

Wards and dungeons, Denmark being one o' the worst.

Rosencrantz:

We think not so, my lord.

Hamlet:

Why, then, 'tis none to you; for there is nothing

Either good or bad, but thinking makes it so: to me

*it is a prison.*¹⁸

¹⁸ Hamlet: Deixai-me interrogá-los mais detalhadamente: o que é que andastes/ Fazendo, meus amigos, para merecerdes das mãos da Fortuna que/ vos mandasse aqui para a prisão?! Guildenstern: Prisão, senhor?! Hamlet: A Dinamarca é uma prisão/ Rosencrantz: Então o mundo também é/ Hamlet: Uma grande prisão, onde há clausuras, celas e calabouços, sendo a/ Dinamarca uma das piores./ Rosencrantz: Não julgamos assim, senhor./ Hamlet: Não será assim então para vós;/ pois não existe nada de bom ou de mau que não seja assim pelo nosso pensamento: para mim, é uma prisão.

Eles não compreendem, mas desde o primeiro encontro Hamlet pressente que estão atados, que não sairão dali, que já entraram no círculo encantado e funesto da tragédia, que a sorte já os enviou à prisão. O próprio Hamlet compreende que está numa prisão e por isso sua vontade está paralisada que: nessa prisão, é um “*prisioneiro do mundo*” (o mundo todo é uma prisão). Não é a omissão que personifica as aspirações terrestres, que o torna infeliz, mas os *sonhos tempestuosos* que ele tem constantemente; e esses sonhos são sua loucura.

E o próprio Hamlet define a sua transformação, o que assusta o rei, a causa que os trouxe para sondá-lo. Essa loucura é a sua dor.

Hamlet:

*...I have of late--but
wherefore I know not--lost all my mirth, forgone all
custom of exercises; and indeed it goes so heavily
with my disposition that this goodly frame, the
earth, seems to me a sterile promontory, this most
excellent canopy, the air, look you, this brave
o'erhanging firmament, this majestic roof fretted
with golden fire, why, it appears no other thing to
me than a foul and pestilent congregation of vapours.
What a piece of work is a man! how noble in reason!
how infinite in faculty! in form and moving how
express and admirable! in action how like an angel!
in apprehension how like a god! the beauty of the
world! the paragon of animals! And yet, to me,
what is this quintessence of dust? man delights not
me: no, nor woman neither, though by your smiling
you seem to say so¹⁹.*

¹⁹ Hamlet: Ultimamente – não sei por quê – perdi toda a alegria, desprezei todo o hábito dos exercícios, e, realmente, tudo pesa tanto na minha disposição que este grande cenário, a terra, me parece agora um promontório estéril; este magnífico dossel, o ar, vede, este belo e flutuante firmamento, este teto majestoso, ornado de ouro e flama – não me parece mais que uma repulsiva e pestilenta congregação de vapores. Que obra de arte é o homem! Como é nobre a razão! Como é infinito em faculdades! Na forma e no movimento como é expressivo e admirável! Na ação, é como um anjo! Em inteligência é como um Deus! A beleza do mundo! O paradigma dos animais! E, no entanto, para mim, o que é essa quintessência do pó? O homem não me deleita; não, nem a mulher, embora o vosso sorriso pareça insinuá-lo.

Eis o que lhe aconteceu: sem saber por quê, Hamlet perdeu toda a sua alegria, entregou-se à tristeza. Aqui está Hamlet por inteiro, o aflito príncipe da Dinamarca. Não se trata de uma tristeza leve, doce e secretamente agradável, da melancolia sonhadora de um jovem, mas de uma dor pesada e profunda. Na aflição existe sempre qualquer coisa que não é daqui; a aflição é a dor, é a doença da vida, do terrestre, é a sua depreciação. A aflição de Hamlet *vem de lá* (o Fantasma está aflito). Aqui na terra não há lugar para aflição; na vida, como tal, não existe aflição; nela a aflição vem da morte e a aflição é um elemento da agonia, o reflexo da morte que existe na vida. A aflição o retém permanentemente no limite da vida e ele permanece eternamente sem saber: ser ou não ser?

Esse monólogo é belíssimo e demonstra o limite em que Hamlet está sempre situado: o limite entre a vida e a morte. Nisso consiste a tragédia: Hamlet gostaria de livrar-se da vida que o nascimento lhe impõe – não quer suportar, gemendo e suando, o fardo da vida; contudo, o país ignorado confunde sua vontade, o mistério do além o tolhe. De alma, ele é sempre um suicida, mas alguma coisa lhe prende a mão. A pergunta sobre o que é mais nobre (*“Será mais nobre suportar na mente / As flechadas da trágica fortuna / Ou tomar armas contra um mar de escolhos / E, enfrentando-os, vencer?”*) fica sem resposta, mas Hamlet permanece para suportar o “peso da vida”. Esse monólogo mostra que Hamlet está constantemente no limite, no limiar, no cemitério. Nesse sentido, entende-se seu significado central na peça. A idéia do suicídio, oculta, recalcada, percorre toda a tragédia: (suicídio – a morte de Ofélia, o desejo de Horácio). Contudo, só poucas vezes aflora à superfície. Antes Hamlet já havia dito se Deus não houvesse proibido o suicídio...

Na cena dos coveiros, o estado d’alma de Hamlet é ressaltado pela luz que aqueles projetam sobre ele. Hamlet e os coveiros são duas espécies de pessoas, uma de homens simples, comuns, que entendem a morte de um modo terreno, cínico; e outra, de um homem marcado, cuja alma vive permanentemente no limite entre a vida e a morte. Os coveiros estão sempre no cemitério – entre túmulos, caveiras, cadáveres, ossos – abrem covas e cantam sobre a juventude, a velhice, a morte, brincam e riem; só aparentemente estão no túmulo, mas não refletem, não sentem a morte. Um tanto cínicas, à moda popular, tristes e alegres ao mesmo tempo, suas canções e conversas ressaltam seu aspecto plenamente oposto a Hamlet. Essas palavras personificam sua atitude tranqüila e indiferente

diante da morte, atitude comum, diante do habitual, do cotidiano; para eles, não há na morte nada de surpreendente, ela é apenas um episódio inevitável, desagradável mas comum na vida.

Hamlet examina caveiras de políticos, cortesãos, gente do povo, advogados, compradores de imóveis, mas não faz julgamentos – o que ele menos faz é julgar –, ele sente, experimenta, vive. Mas uma coisa é notada: como é doloroso a Hamlet conversar com o coveiro, ele percebe o tamanho de sua falta de objetivo e a falta de sentido do que fazer nesse mundo, ele parece possuir uma sensação profunda do cemitério e do estado de tristeza que impregna toda a peça. É o estado de uma peculiar tristeza aflitiva decorrente do fato de estar sempre ele no extremo da vida, no seu limite. A caveira de Yorick exterioriza de modo especialmente vivo esse sentimento: Hamlet está quase passando mal de tristeza.

Não se deve pensar que a cena do cemitério, como o monólogo “ser ou não ser”, ocupa posição particular na tragédia, fora da ação, como quadros gerais do estado de ânimo de Hamlet, diretamente desvinculados do desenrolar da ação na tragédia. Ao contrário, essas cenas só adquirem seu sentido integral se relacionadas com a ação da tragédia. A aflição, a ironia, a loucura, a lembrança do pai e sua ligação espiritual com ele não são meros traços isolados da vida de Hamlet, que dominam e se elevam sobre sua imagem na tragédia, mas estão estreitamente relacionados com todo desenrolar da ação, são seus reflexos. Só em função deles é possível compreender esses estados de ânimo e a relação da vida interior de Hamlet (a vida de sua alma) com o papel externo (seus atos, “this machine”...) que desempenha na tragédia, a relação estranha e incomum que implica a decifração do mistério de todo o mecanismo da tragédia.

4.6 – HAMLET E O TEATRO DENTRO DO TEATRO

A angústia da inércia aparece a Hamlet pela primeira vez após a declamação do ator. Essa cena da declamação é profundamente marcante no sentido de expressar o estado d’alma do personagem: ele apenas ouve o monólogo – a narração de Enéias a Dido sobre o assassinato de Príamo. Sua mente experimenta uma estranha alegria diante dos quadros

trágicos dos horrores de Tróia, como se ali, na trágica Dinamarca, repercutisse o eco e se projetasse a sombra daqueles acontecimentos, assim como em seu drama pessoal repercute o drama de Pirro: é assim que lá e cá se entrelaçam a tragédia pessoal e familiar com a tragédia do reino.

Segue-se um quadro horrendo, reflexo da catástrofe, do golpe. Pirro fica imóvel, levanta a espada, que paira no ar – não foi assim que Hamlet se deteve? Pirro está imóvel, mas isso é uma pausa antes da tempestade, quando o trovão rasga de repente os ares. Não é assim o caráter tenso da inércia? Ela está plenamente “imóvel”, mas nela tudo está impregnado do pressentimento da catástrofe. Esse monólogo, artisticamente representado, desenha o estado de Hamlet e, além disso, é um eco de toda a tragédia: é como se pairasse sobre ela. A dor de Hécuba e a fúria da paixão de Pirro inflamam o ator, que chora e muda de feição. Hamlet experimenta o efeito da atuação emocionante do ator. Não compreende porque a paixão que nele cresce resolve-se num vazio, porque retarda sua ação e não age, porque em sua alma ainda não existe a fúria que instiga e faz agir, não existe o impulso, o estímulo para tudo realizar. Ele se acusa de tudo, não entende o porquê e angustia-se com isso.

Em suas autocensuras seu “eu” lhe é algo tão terrível e horroroso que ele mesmo se assusta. O ator podia subordinar sua alma à sombra da paixão, à dor de Hécuba, enquanto Hamlet – que não é covarde, que odeia profundamente o rei e é estimulado à vingança pelo céu e o inferno – explode em improperios. Ele quer que os atores representem diante do rei uma coisa parecida com a morte de seu pai. Ele fará o assassinato revelar-se através de um órgão diferente, singular. Através da consciência do rei, essa representação, essa reprodução, esse assassinato desmascarado pelo Espírito e a fala concretizada do fantasma irão chocar-se com o assassinato real, acontecido na realidade. Nesse sentido, a cena dentro da cena é um ato impressionante. Primeiro é a terrível fusão do *outro* com *este*, do *aqui* com o *além*, e através dessa fusão Hamlet traduz para o idioma terreno as palavras do Espírito; segundo, com seus atos e ações, Hamlet aciona de modo inconsciente os pedais da tragédia, que desencadeiam o desenrolar geral da ação. Assim, a representação altera radicalmente o curso da ação, serve como ponto de sua reviravolta, de onde a tragédia se precipita para o desfecho.

Hamlet:

*Be not too tame neither, but let your own discretion
be your tutor: suit the action to the word, the
word to the action; with this special o'erstep not
the modesty of nature: for any thing so overdone is
from the purpose of playing, whose end, both at the
first and now, was and is, to hold, as 'twere, the
mirror up to nature²⁰.*

Esse espelho da natureza é o espelho da vida – a cena –; e é profundamente significativo na tragédia como profundamente significativa é a cena na cena. Aqui, temos a cena na cena, porém o próprio Hamlet é uma cena, essa simbólica cena do próprio Hamlet como “espelho da vida”.

Hamlet deve parecer alegre: “*I must be idle*”. Contudo, a sombria inquietação provinda da expectativa da “realização”, da concretização das palavras do fantasma, faz-se sentir nas conversas com o rei, com Polônio e com Ofélia. A sua alegria forjada explode como uma cortina esticada, e nela há muita dor.

Ophelia:

You are merry, my lord.

Hamlet:

Who, I?

Ophelia:

Ay, my lord.

Hamlet:

*O God, your only jig-maker. What should a man do
but be merry? for, look you, how cheerfully my
mother looks, and my father died within these two hours²¹.*

²⁰Hamlet: Mas não sejais fraco, tampouco, deixai que o vosso critério seja o vosso mestre. Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação; com esta observância especial, que sobrepujeis a moderação natural: pois qualquer coisa exagerada foge ao propósito de representar, cujo fim, tanto no princípio como agora, era e é oferecer um espelho à natureza (Atoll, cena 2).

²¹Ofélia: Estais alegre hoje, senhor. Hamlet: Quem, eu? Ofélia: Sim, meu senhor. Hamlet: Não por Deus; sou apenas o teu jogral! Que poderia fazer senão ficar alegre? Pois olha como minha mãe está contente, e meu pai morreu a apenas duas horas.

Nessa alegria já existe o reflexo da alegria bárbara, terrível e lúgubre que se apossará dele depois da representação.

O rei presenciou o terrível desmascaramento de seu crime – as palavras do Espírito se justificaram, revelou-se o assassinato; por um instante – o tempo entrou nos eixos – na alma de Hamlet não existe mais divórcio entre o *lá* e o *aqui*, o fantasma transformou-se em realidade, horrorosa realidade, a veracidade do além foi confirmada. Mas a representação está interrompida. Tomado pela frenética paixão da loucura, da alegria desesperada e do horror, Hamlet se sente esmagado por uma força triunfante, como se de repente tivesse percebido a verdade do fantasma e o peso de sua meta. Esses gritos ensandecidos de louca alegria e dor exaltada (“Ah, ah! Vamos! Um pouco de música! Que venham as flautas!) descrevem seu estado: o frenesi da paixão chega ao limite, a corda está esticada ao máximo, a ponto de arrebentar. Ao mesmo tempo esta não parece ser uma paixão ativa que o incita, que o impulsiona, mas uma paixão que o esmaga. Esse esmagamento de Hamlet delinea-se melhor na conversa com Guildenstern, Rosencrantz e Polônio, que lhe transmitem um chamado da rainha.

Guildenstern:

*Nay, good my lord, this courtesy is not of the right
breed. If it shall please you to make me a
wholesome answer, I will do your mother's
commandment: if not, your pardon and my return
shall be the end of my business.*

Hamlet:

Sir, I cannot.

Guildenstern:

What, my lord?

Hamlet:

Make you a wholesome answer; my wit's diseased: but,

sir, such answer as I can make, you shall command;

or, rather, as you say, my mother: therefore no

*more, but to the matter: my mother, you say,*²²

Na bela cena das flautas, onde a ironia (que por si só mostra toda a profundidade de sua solidão) ganha uma força impressionante, ele diz: “*Why, look you know, how unworthy a thing you make of / me! You would play upon me, you would seem to know my / stops, you would pluck out the heart of my / mystery;(…) Call me/ what instrument you will, though you can fret me, yet you / cannot play upon me.*” (Act III Scene 2)²³. Hamlet não sabe porque retarda sua ação, procura as causas, censura-se. Esse monólogo é particularmente notável: sente que o assassinato está maduro em sua alma, que agora pode realizar atos terríveis que farão estremecer o dia. Mas teme que sua alma não escute seus conselhos e mate a mãe. É profundamente importante que o próprio Hamlet se contenha, que reprima a questão nele já madura, que ele sente, mas não entende. É igualmente importante o fato de ele mesmo estimular-se a agir, censura-se pela inércia: as duas são movidas por uma só causa. Ele acha que se move livremente, procura ao redor as linhas que o atam e o envolvem, não lhe permitindo, chegado o instante necessário, fazer aquilo a que aspira e, ao contrário, arrastam-no a fazer algo de que ele mesmo se contém. Sente que irá cometer um assassinato, beber sangue quente, mas independentemente de sua vontade. Parece-lhe que se move com liberdade e se contém de fazer uma coisa enquanto tende a fazer outra. Como uma agulha num campo de forças magnéticas, Hamlet está atado em seus movimentos e atos por fios magnéticos, invisíveis, porém imperiosos, que atravessam toda a tragédia.

²² Guildenstern: ... Se vos apraz dar-me resposta sensata, cumprirei as ordens de vossa mãe; se não, o vosso perdão e a minha volta serão o fim dessa missão. Hamlet: Senhor, não posso. Guildenstern: O quê, meu senhor? Hamlet: Dar-vos uma resposta sensata; meu espírito está enfermo; mas, senhor as respostas que eu puder vos dar estão as vossas ordens, ou, como dissestes, às ordens de minha mãe; não resta, pois, senão o assunto; minha mãe, dizíeis.

²³ Hamlet: seus segredos, os segredos de sua alma que os outros vieram arrancar,/ são mais profundos que os segredos da flauta que eles não sabem tocar.

O assassinato invadiu Hamlet e amadureceu em sua alma como uma fruta prestes a cair; ele tem a mão levantada com a espada, que deve cair; embora ele tente convencer a si mesmo a não matar a rainha, sente que já não é dono de sua vontade. Contudo, o mais surpreendente é que a rainha também o sente:

Queen Gertrude:

What wilt thou do? thou wilt not murder me?

*Help, help, ho!*²⁴

Ele mesmo teme o assassinato que já lhe amadureceu na alma, que o assusta por sua fatalidade confusa e inquietante, que se manifestou com tanta clareza e se fez tão patente em seu rosto, nos gestos e na voz que a rainha já o percebe. Mortalmente assustada, a rainha grita, e grita também Polônio que está espiando por trás de um tapete. Hamlet perfura o tapete com uma estocada, golpeia através da cortina e mata Polônio.

A cena com a mãe impressiona pela força. Hamlet já dissera: “*Seja eu cruel, porém jamais desnaturado*”; e a verdade da mãe diz: “*Essas palavras entram como espadas em meus ouvidos*”. Hamlet crava seus punhais com uma força terrível: desde o início a ignomínia da mãe não o atormenta menos do que a morte do pai; desde o início a traição da mãe e seu casamento precipitado o ocupam. Terrível ignomínia, o pecado da mãe arde em seu coração como uma ferida, tamanho sofrimento ardente há em suas palavras. A ligação do filho com a mãe, levada aos extremos da altura terrestre pela paixão, chama como uma força incompreensível um terceiro: o pai, que Hamlet vê. Habitando sempre Hamlet de modo invisível, a rainha não vê, mas sente que alguma coisa incomum está acontecendo com Hamlet.

Enter ghost

Hamlet:

Save me, and hover o'er me with your wings,

You heavenly guards! What would your gracious figure?

²⁴ Rainha: *Que vais fazer? Acaso vais matar-me?/ Ai, socorro!*

Queen Gertrude:

Alas, he's mad!

Hamlet:

Do you not come your tardy son to chide,

That, lapsed in time and passion, lets go by

The important acting of your dread command? O, say²⁵!

É uma cena terrível: o desdobramento atinge o seu limite máximo e se manifesta nitidamente nessa cena – os dois mundos, as duas vidas de Hamlet – a ação se desenvolve em duas realidades, no sentido mais literal da palavra: eis onde o tempo saiu dos eixos! A rainha diz que isso não passa de ilusão do cérebro, de produto da insânia. Ela está neste mundo: não vê, não ouve a Sombra, mas vê tudo o que está acontecendo; para ela, Hamlet está de olhar fixo no vazio e conversa com o ar sem corpo. Nessa passagem, o choque entre os dois mundos se mostra com especial evidência: a Sombra ordena que Hamlet converse com a mãe. A Sombra está ali, na outra realidade, no outro mundo; a rainha está aqui, neste. E Hamlet está no limiar, simultaneamente nos dois mundos – é o sofrimento dos dois mundos, a cruz de Hamlet, a dor do tempo fora dos trilhos, a colisão de duas vidas. A Sombra passou diante do punhal de Hamlet levantado contra a mãe e ela está salva, sua hora ainda não chegou. A Sombra apareceu para inflamar a decisão extinta de Hamlet; que temia que o Fantasma tivesse aparecido para censurá-lo, porque ele, dominado pela ira e paixão, ainda assim retardava a ação sem saber o motivo. Hamlet pede que a Sombra não o olhe com este apiedante olhar, ou então ele derramará lágrimas em vez de sangue. A Sombra está incrivelmente triste, aflita. A dor lutuosa de Hamlet é reflexo da dor do além – dor não deste mundo, dor de outro mundo com que o Fantasma o contagiou, não só deixando de contribuir, mas ainda servindo-lhe de empecilho para a concretização da vingança. Sua dor não é deste mundo, e possui uma tristeza que o envolve e paralisa.

²⁵ (Entra o fantasma) Hamlet: *Valei-me e sobre mim abri as asas,/ Guardas celestes! Que é que quereis,/ Serena forma?* Rainha: *Está de fato louco!* Hamlet: *Vieste para ralhar com vosso filho/ Que, preso de paixão e do momento,/ Deixa passar a execução do ato/ Que lhe ordenaste? Por favor, dizei-o!*

Hamlet está cheio de vagos pressentimentos, é impossível que se corrija, o funesto, o catastrófico, se aproxima pois, é inevitável, e a rainha irá morrer: haverá coisa pior. Ao ver Hamlet conversando com o Fantasma, a rainha diz: “*Ai está doido!*”. Eis em que consiste sua loucura: nesta e em sua alma fica gravada a linha da morte da rainha. Hamlet não tenta convencê-la a voltar ao caminho do bem, pois não há retorno. Assim, sua dor é a linha espiritual da própria morte – a marca da morte, sua ironia – na qual existe mais do que uma simples zombaria, é também qualquer coisa de funesto, fatal, trágico; é a linha da morte dos que o cercam, por quem ele nutre uma profunda e trágica hostilidade (Guildenstern, Rosencrantz, Polônio); não é uma simples zombaria deles, mas alguma coisa perigosa que destrói a todos que com ele se chocam; seu amor é a linha espiritual da morte de Ofélia; suas palavras acusatórias e, principalmente, a recusa a elas são a linha da morte da mãe; a hostilidade ao rei é a linha da morte dele. Há linhas que levam ao acontecimento não de uma forma imediata, mas indireta. É o caso de suas relações com Ofélia. Já falamos de seu amor antes da aparição do Espírito. Naquele período, tudo era simples: ele se declarava dela enquanto “essa máquina lhe pertencesse”. Tão logo essa “máquina” sai de seu controle, despede-se dela em silêncio. Em Hamlet, marcado pela dor lutuosa do outro mundo, não há lugar para o amor de uma mulher. O amor é deste mundo e Hamlet está fora dele. Não é por acaso que Laertes e Polônio temem esse amor (linha da destruição) e o próprio Hamlet pressente a influência funesta, mortal, de seu amor, que matará Ofélia.

Ao matar o pai, Hamlet mata também Ofélia. Depois da despedida sem palavras que determina tudo – o amor, a ruptura, a renúncia a ela – Hamlet se encontra duas vezes com ela: uma no encontro preparado pelo rei e Polônio, a outra na representação teatral. Em ambos os casos, observa-se a profunda ligação que exista entre a tragédia de Hamlet e seu amor por Ofélia.

Diante de Ofélia Hamlet se sente sempre um pecador. É uma circunstância de suma importância, de significado profundíssimo: a atitude dele para consigo é de aversão, vez por outra chegando às raias do asco. Ele não só renunciou aos homens, e por isso se comporta assim com eles, mas também renunciou a si mesmo, e para consigo adota a mesma posição. Quando Osrico elogia Laertes, Hamlet diz: “*conhecer um homem seria conhecer-se a si mesmo*”. Sua atitude em relação a Ofélia é, em linhas gerais, muito

nebulosa: o amor dos dois é um aspecto bastante substancial da peça, mas não há nela uma única cena de amor entre ambos. Hamlet, muitas vezes, diz a Ofélia palavras malévolas sobre a virtude e a beleza e nessas suas palavras existe uma profunda dor e depressão da alma. O amor como afirmação indireta da vida, do princípio da vida, do nascimento, dos casamentos, do mundo, de tudo o que a tragédia rejeita, não tem lugar na alma de Hamlet. É impressionante que toda a cena do cemitério ocorra sobre o túmulo de Ofélia. De um modo geral, isso está profundamente ligado a toda a fábula. Hamlet pergunta de quem é o túmulo mas não fica sabendo. Depois vê os funerais de Ofélia: “*Como! A formosa Ofélia!...*” Hamlet fica irritado com a retórica da dor de Laertes, e salta para dentro da cova. E na cova de Ofélia os dois se atacam, começam a lutar. É uma cena simbólica, que antecipa a futura luta fatídica entre Laertes e Hamlet, seu duelo fatal. Hamlet gostava de Laertes, mas já sabe que no mundo não há milagres, que não importa se ele gosta de Laertes ou não: nele há qualquer coisa de perigoso que o outro deve temer.

Para concluir o apanhado dos acontecimentos antes da catástrofe, resta-nos dizer alguma coisa sobre a morte de Guildenstern e Rosencrantz. Depois de escutar a conversa de Hamlet com Ofélia, o rei conclui que Polônio está na pista falsa, que Hamlet não está louco de amor e resolve mandá-lo para a Inglaterra (antes o próprio Hamlet lhe pedira para ir a Wittenberg) arrecadar impostos. Só depois da representação e do assassinato de Polônio é que o rei anuncia a Hamlet essa decisão, enquanto projeta sua morte na Inglaterra.

A caminho da Inglaterra, Hamlet encontra numa planície o exército de Fórtimbras, que marcha para conquistar uma porção de terra que não vale cinco ducados e espera autorização para passar pela Dinamarca. Hamlet está atormentado pela angústia da falta de vontade: mais uma vez fica só, mais uma vez está absorto em sua inércia.

Segue-se a narração de Hamlet sobre como ele abriu o despacho e da ordem que ele deu para matar Rosencrantz e Guildenstern. A morte dos dois cortesãos e toda a estória da viagem à Inglaterra, que aqui aparece apenas em reflexos, são profundamente significativos: mudam Hamlet e o rei e dão o último impulso que irá suscitar imediatamente a catástrofe. Depois do regresso da Inglaterra e, principalmente, da morte dos amigos, a atitude de Hamlet em relação ao rei muda radicalmente.

Osrico propõe a Hamlet um duelo com Laertes, tramado pelo rei, uma simples competição de florete. Mas Hamlet pressente tudo. E deixa escapar: “e se eu disser não?” – sua última vacilação, um traço admirável. Mas concorda. Pelo visto, trata-se de um simples divertimento de palácio e, ao concordar com ele, Hamlet não tem em vista pôr em prática seu propósito. Prova disso, é não só a falta de qualquer intenção de sua parte – ele não as menciona – como também a análise da última cena, que mostra como Hamlet realizou seu intento depois que Laertes lhe revelou tudo, depois da morte da rainha, quando ele já está morto e matou Laertes, ou seja, imprevista, impensadamente. Porque ele não só mata o rei – sentido da cena na catástrofe em seu conjunto – como nada tem a temer. E mesmo assim pressente tudo. Antes de iniciar a prova, chega até a fazer as pazes com Laertes (não só a pedido do rei; ele mesmo lamenta ter ofendido Laertes, como o dissera a Horácio).

Hamlet sofre de uma doença grave; na morte de Polônio, na luta com Laertes ele está eximido de si mesmo, *em si mesmo não está; a ação não é de Hamlet*: sua estranha distração o coloca sob o domínio de alguma outra força, de sua loucura, de seu “ofuscamento”.

Queen Gertrude:

Mad as the sea and wind, when both contend

Which is the mightier: in fit,

Behind the arras hearing something stir,

Whips out his rapier, cries, 'A rat, a rat!'

And, in this brainish apprehension, kills his lawless

The unseen good old man²⁶.

²⁶ Rainha: Louco, como se o mar e o vento em luta./ Quisessem disputar qual o mais forte:/ No seu estranho estado, ouvindo um ruído./ Atrás de uma cortina, tira a espada./ E grita “um rato, um rato”, e em seu delírio./ Mata o bom velho oculto. (ato IV, cena I)

São esses todos os seus atos: durante toda a tragédia ele é *“punish’d with sore distraction”* – está sempre desligado de si mesmo, – *“he’s not himself”* e sobretudo pode dizer: *“não foi Hamlet que ofendeu, nunca Hamlet”*. A loucura é inimiga de Hamlet, sua cruz. Ele é vítima de sua *“insânia”*. Eis o sentido de Hamlet em toda a tragédia: parece que o próprio Hamlet *“em si mesmo não está”*, *“não é ele”*, está sempre ausente e, não sendo ele mesmo, está sempre fora daqui, *“nunca é Hamlet”*, *“Hamlet does it not”*. Eis o supremo desligamento de si mesmo. O tempo todo ele se sente como um prisioneiro algemado – não tem o domínio de si mesmo, não é Hamlet, está sob o poder da loucura, um outro cuja mão invisível realiza tudo, mas não Hamlet. Nisso está tudo, todo o sentido de Hamlet. Agora, antes do duelo, Hamlet pressente tudo. Chega o fatal *“resto dos dias”*. E Hamlet muda integralmente. *“Existe uma divindade”*, diz depois da viagem; *“Foi o céu que assim dispôs”*, – reflete após a morte de Polônio. Hamlet é inteiramente outro; embora não vá ao duelo com a intenção de fazer tudo – é especialmente importante salientá-lo – não há falta de vontade.

Numa conversa sumamente profunda e impressionante com Horácio, Hamlet pressente que algo terrível se aproxima, sabe que vai ganhar a aposta, não parou de exercitar-se (o que em seguida será comprovado pelo número de estocadas), mas sente uma indizível angústia. Essa dor é o vivenciamento pressentido da própria morte. Mas isso não é nada; ele despreza os pressentimentos, não porque não acredita neles e sim porque *tem alma profética, pressente tudo de antemão* – e isso é o mais importante e profundo. Antes da aparição da Sombra, ele sente que existe alguma coisa má; durante o desmascaramento exclama: *“Oh, minh’alma profética”*: (pressente a morte de Ofélia, Guildenstern e Rosencrantz – *“a prisão”* –, de Laertes – *“tenho contudo em mim algo de perigoso”* –, da rainha – *“destruístes a vós mesma...”*), descobre o segredo dos cortesãos enviados pelo rei, a escuta de Polônio, o segredo dos mandados enviados ao rei da Inglaterra, a viagem – *decididamente tudo*). Agora ele pressente a catástrofe no duelo, o instante fatídico na tragédia, o *“resto dos dias”*.

Tudo se realiza em seu instante. Sem a vontade da Providência, não morre nenhum pardal. Estar preparado é tudo. É esse o estado atual de Hamlet, seu sentimento do momento fatídico, o catastrófico, o *“resto dos dias”*. Sob a influência de pressentimentos

avassaladores que lhe pesam no coração com tamanha angústia, ele sente na alma a máxima preparação. *Estar preparado é tudo.* Hamlet está *preparado*. Não está *decidido*, está *preparado*; não há *decisão*, há *preparação*. Por isso, não há mais incompreensão de si mesmo, censuras, reprovações, mesmo sem que esteja pondo em prática sua intenção: é de suma importância reiterá-lo mais uma vez e salientá-lo.

Tomado de uma aflição angustiante, Hamlet sente que chegou o *instante*, *que o prazo se cumpriu*, *que chegou a hora* (eis porque não há mais falta de vontade!), que se esgotou o fatídico e trágico “resto dos dias” destinado pela própria tragédia para a consumação de tudo.

Ele está pronto: assim seja. *Let be!*

4.7 – HAMLET E OS OUTROS PERSONAGENS

Hamlet contagia a todos com sua qualidade trágica. Nesse sentido, seu papel é central na peça: as tragédias das outras personagens são mostradas como que de perfil, em insinuações, em traços, apenas do aspecto em que se relacionam com Hamlet. Antes de passarmos a outras personagens, é necessário observar o acentuado limite que separa Hamlet das outras personagens, que são seres inteiramente diversos; são os dois mundos na tragédia: Hamlet e os outros, a noite e o dia na trama.

Hamlet é o autêntico *herói trágico*, herói da tragédia, agente de seu princípio; e por isso essa peça é exatamente a tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca. As outras personagens personificam conflitos dramáticos (não todas), a luta contra obstáculos externos e internos, em suma, todos aqueles momentos das vivências que caracterizam o drama e poderiam transformar cada uma dessas personagens em herói de um drama independente e particular. São apenas personagens *dramáticas* na peça pelo sentido do papel que desempenham e a qualidade dos vivenciamentos. Entretanto, não estamos interessados em seus dramas particulares em si, como que destacados da tragédia, mas tão-somente no reflexo que as atinge, no reflexo da chama trágica que as transforma em *vítimas trágicas* da tragédia de Hamlet, eventuais *heróis* particulares, destacados do drama.

Antes de mais nada, temos de nos deter involuntariamente em Ofélia, pela força e a nitidez do reflexo trágico aqui presente. A imagem de Ofélia é profundamente necessária à tragédia, que sem ela seria incompleta, não teria sentido. A tragédia de Ofélia é a mesma de Hamlet, só que em outra personificação, em outras manifestações, em outras projeções, em outro reflexo, ou melhor, em outra lírica, em outra música. Sob o véu ténue da suprema poesia, essa lírica de sua tragédia (chamamos lírica da tragédia o vivenciamento lírico efetivamente profundo da própria tragédia pelo herói, ou seja, o modo como a própria Ofélia vivencia sua tragédia) se constitui na passagem mais profunda da tragédia.

Existem alguns laços que unem Ofélia a Hamlet. O primeiro desses laços é o tema principal de toda a tragédia, sua base trágica comum: Hamlet, Ofélia, Laertes, Fórtimbras são todos filhos trágicos de pais mortos; mas o tema foi centrado em quatro imagens, todas profundamente importantes, e depois de Hamlet existe uma mais interessante. O segundo laço liga Ofélia pelo amor de Hamlet à tragédia familiar do príncipe, à rainha mãe, e deste modo vincula as duas mulheres, a mãe e a noiva, que não chega a ser esposa nem mãe. O pecado da rainha, o pecado da mãe, repercute nela, na noiva, pela não-realização do casamento e pela renúncia à maternidade. As duas mulheres estão interiormente ligadas entre si, em seu entrelaçamento íntimo. Ofélia é esboçada de modo muito vago, imperceptível, é uma das imagens mais profundamente inesgotáveis e de mais fundo encanto pela força da pura poesia. Contudo, os dois laços podem reduzir-se a um: o drama de Ofélia, que ama o trágico Hamlet, entrelaça-se através deste (pois os dois passam por ele, o pai morto e o amor) que lança um reflexo particular sobre seu drama, que a imobiliza e a arrasta para a morte.

Ao caminhar ela para a morte, repete-se a mesma coisa. Sua primeira dor é o amor de Hamlet. Depois do encontro marcado com ele, ela diz francamente: “Tudo perdido, tudo”. E define sua dor como percepção da tragédia de Hamlet (ouve o badalar de sinos dissonantes...) e como reflexo da tragédia dele: “Ah, mísera de mim. Ter visto o que já vi, ver o que vejo agora...”. É Ofélia antes da loucura. Sua tragédia começa quando *Hamlet lhe mata o pai*. Aqui os dois cursos de sua tragédia se fundem: o amor trágico de Hamlet e o assassinato de Polônio *por ele* a enlouquecem e a destroem posteriormente, levando-a à morte.

Em seu estado de loucura Ofélia se apresenta diante da rainha: é uma cena profundamente notável, como se nela repercutisse o pecado da rainha que ela expia. Não é por acaso que Hamlet liga diretamente a idéia da desonra da mãe ao rompimento com a noiva: “O nome da mulher é fragilidade”. Esse é o sentido da conversa e não é por acaso que ele a manda para um convento: não haverá mais casamento, não é necessário haver nascimentos; ela morre sem se casar – sua morte é uma morte expiatória e sacrificial na tragédia.

É essa sua loucura, plangente, obscura, aparentemente sem sentido, mas cuja incoerência é bastante profunda, entretecida dos delírios sobre o pai, de batidas no peito, de gestos, e que induz a pensar que há nela alguma coisa de terrível, ainda que indefinida. Em nenhuma passagem a palavra carece tanto de sentido, nem em Hamlet, como nas cenas da loucura de Ofélia; são os abismos da poesia, suas últimas profundezas, que nenhum raio pode iluminar; a luz dessa loucura é incomum e estranha. É absolutamente impossível transmitir toda a impressão que ela causa. Seu louco delírio entrelaça o pai e Hamlet. Aqui também está presente a visão do pai, sua sombra – ela vê o velho de cabelos brancos. Em sua loucura, tudo gira em torno da morte e da mortalha.

A sombra da morte cai sobre ela: o próprio ritmo de suas palavras traz alguma coisa inexprimivelmente comovedora, serenada pelas lágrimas, elevada pela dor, docemente suplicante, feminina por excelência. Ofélia é como uma monja virgem, condenada. A cena das flores é intraduzível: a simbólica das flores é tão próxima de sua loucura que as flores são sua única linguagem.

Não é por acaso que a rainha, ao cobrir seu túmulo, seu caixão virginal de flores, diz: “Ó doce entre as mais doces! Adeus!”, e Laertes diz: “deitai-a pois por terra, e dessa carne/ Bela e impoluta brotarão violetas!”. A pureza de sua imagem virginal, que renunciou a dar à luz, ao casamento, tudo isso está relacionado com as flores. Em seu canto de flores, ao lado da melodia lúgubre que exala um langoroso cheiro das violetas que murcharam com a morte do pai, soa toda uma gama de cheiros, de aromas. E nessa dor de súplica, transparece o próprio ritmo interno das lágrimas, sua alma, seu íntimo.

Nessa loucura existe um sentido sumamente profundo (musical), embora não externado, existe qualquer coisa de suplicante em sua dor, em seus cantos, nas flores. Em seus cantos sobre a donzela enganada, o eco da falha trágica que a conduz à morte, ao amor rejeitado que a ligava a Hamlet, equipara isso à perda da virgindade: esse amor a tornou diferente, a condenou à morte. A sombra da morte desceu sobre ela: os fios magnéticos da tragédia a ataram.

A descrição da morte de Ofélia é uma narração impressionante. Sua própria morte (meio suicídio) é profundamente admirável: meia morte, meio suicídio; um galho quebrou-se, mas Ofélia caminhava ao encontro da morte, cantando trechos de velhas canções, flutuando com flores e coroas, e afogou-se. Os fios magnéticos se entrelaçam a suas grinaldas e a arrastam para o fundo. Assim, até o final da peça não se resolve o problema de saber se ela mesma procurou a morte ou morreu contra a vontade. Essa morte está no limite de ambas as coisas, quando uma e outra se fundem e é impossível distinguir se ela se afogou propositadamente ou isso aconteceu contra sua vontade. É a última profundidade do inatingível, o último mistério da vontade e da morte. Ambas as coisas se fundem na fala da rainha. A insolubilidade definitiva do problema se revela claramente na extraordinária conversa dos coveiros, na qual, sob a dialética grosseira de dois rústicos embrulhados em sutilezas jurídicas, revela-se com enorme força na alegoria o mesmo problema da morte e do suicídio, e da impossibilidade de separá-los (ato V, cena 1). Em todo o caso, eles falam de suicídio. E Hamlet opina a mesma coisa, ao ver o cortejo: “Por que esses ritos mutilados? Isso indica que o corpo a sepultar destruiu com mão desesperada a própria vida”.

Há uma espécie de súplica religiosa em sua dor e, em sua loucura, qualquer coisa de expiatório, de sacrificial na morte. Essa imagem sumamente profunda de uma Ofélia virginal que renunciou ao casamento e à maternidade, imagem toda urdida da dor de uma loucura religiosa, do ritmo serenado das lágrimas, da ternura mais íntima e triste de uma alma de noiva, feminina, virginal, não só é importantíssima para a “música da tragédia” como está profundamente imbricada no próprio desenrolar da ação. Não é por acaso que Laertes aponta a influência “virginal” de sua loucura.

E, no cemitério, diante do caixão de Ofélia, desenvolve-se toda a cena, como se sobre ela pairasse o tempo todo a imagem de Ofélia morta: em seu túmulo desencadeia-se a luta entre Hamlet e Laertes, simbolizando o duelo fatal dos dois que tudo decidirá, quando Hamlet, já na sepultura (e Laertes também), cumpre o seu dever. A imagem da falecida Ofélia se projeta sobre a catástrofe, iluminando-a com uma luz diferente. A tragédia de Ofélia é como um acompanhamento lírico que se eleva sobre toda a peça, impregnada da terrível dor de sua inefabilidade, de melodias profundas e misteriosas, que de forma mágica e incompreensível se revela a si mesma e incorpora o mais emocionante, o mais alusivo e comovedoramente doloroso, o mais profundo e obscuro – porém superável –, sereno, trágico e místico conjunto da peça. Assim a tragédia se transforma em oração. A imagem de Ofélia, tecida da loucura religiosa, de um lacrimoso ritmo, isto é, da própria essência do pranto, e das impressionantes sombras de sua morte meio desejada, meio catastrófica, está envolta na tristeza cristalina e plangente da água, do salgueiro e das grinaldas das flores mortas; ela parece alterar o tom de toda a dor da tragédia, fazendo-a ecoar de modo diferente, parece superá-la e serená-la como se deitasse sobre ela a luz do sacrifício, da expiação e da oração.

Para elucidar o curso geral da ação da tragédia, necessário ao exame da catástrofe, resta ainda dizer algumas palavras sobre as outras personagens, como o rei, a rainha, Laertes, Polônio, Fórtimbras, Horácio e outros. A imagem da rainha, mãe de Hamlet, está em contigüidade direta com a imagem de Ofélia. Está ligada ao desfecho da tragédia e, em termos femininos, é uma imagem difusa, de sorte que até o final da peça não se explica se ela sabia ou não do crime cometido pelo marido. A dor de Hamlet a assusta e ela gostaria de reconciliá-lo com o rei, que partilha com ela seus planos, de maneira que ela o acompanha passivamente em tudo na peça. E, paradoxalmente, sem saber de nada, caminha inevitavelmente com ele para a morte. Quando Polônio fingia procurar a causa dos distúrbios do príncipe, ela sabia que a causa era uma: a morte do marido e o casamento precipitado no qual ela sente qualquer coisa de criminoso, e ainda assim se engana e quer ver a felicidade do filho ao lado de Ofélia, e quer espalhar flores sobre seu leito nupcial. Em seu pecado existe uma ingenuidade que a destrói, o rei a previne para não beber, mas ela insiste em fazê-lo; na cena da representação teatral, como na cena da catástrofe, essa “ingenuidade” do pecado é clara. “*Como vos estais sentindo, senhor?*”, pergunta ela ao rei,

perturbado com a “ratoeira” do ato III, cena 2. Por isso, existe qualquer coisa de terrível em sua morte: ela morre por suas próprias mãos, ninguém a destrói. Mesmo assim, ela se sente profundamente assustada com a loucura de Hamlet, percebe a destruição do príncipe, durante a conversa com ele, percebe o assassinato “configurado” nele, grita, o que leva Polônio à perdição. E depois das palavras-punhais de Hamlet, essa mulher fraca e sem vontade fica tomada de horror ao saber que agira de modo tão simples, ignorando até que estivesse pecando.

Existe algo de estranho em sua morte: é estranho o próprio tipo dessa morte – ela morre aparentemente por suas próprias mãos, por acaso, e ao mesmo tempo essa morte é inevitável, predestinada desde o desencadeamento da tragédia.

O rei também sucumbe sob pesado fardo, ele também está ligado ao enredo do drama; é um fratricida, o que o torna personagem central do desenlace, da catástrofe. De fato, a luta inativa de Hamlet com ele, que acaba ferindo de morte os dois inimigos, é o que constitui todo o conteúdo da tragédia, o curso central dessa fábula. São os dois fortíssimos guerreiros de que fala Hamlet e entre os quais caem e morrem todos os restantes. Na tragédia, o rei não é um criminoso, seu crime foi cometido antes de seu início. Agora ele quer viver em paz com Hamlet. A peça começa com ele querendo pôr as coisas em ordem – e ao que parece sendo bem sucedido – querendo acertar as relações externas, perturbadas com a morte do irmão, e as relações pessoais. Entretanto acaba morrendo e o trono conquistado por Fórtimbras. Ele pede a Hamlet para deixar a tristeza de lado, pois ele sente nela algo de sinistro, uma tristeza incomum de um filho pelo pai, algo destrutivo e pavoroso. Está sempre com a alma dominada por uma inquietação sombria. E, embora Hamlet nada empreenda contra ele, mesmo assim ele procura evitar a morte que sente nas palavras e atos do príncipe, e vai ao encontro dela arrastado pelos fios magnéticos. No início da peça, ele pensa que tudo ainda pode ter bom andamento, a aceitação de Hamlet de continuar na corte alegra-lhe a alma, como o alegra a vontade do príncipe de organizar a representação teatral, de divertir-se. Através de Polônio, Guildenstern e Rosencrantz, ele tenta sondar a causa da tristeza de Hamlet e desviá-la para outro curso, combatê-la, distrair o príncipe, de sorte que sem o saber os três caem no ciclo da luta, servem de instrumento do rei e, como Laertes, morrem com ele. A morte de Guildenstern e Rosencrantz, anunciada no

momento final da tragédia, mostra como eles foram arrastados para a luta com o rei e desde o início procuram fazer Hamlet cair numa armadilha. Por isso a morte do rei será também a morte deles.

O rei vai sucumbindo ao longo de toda a peça: quase todo o conteúdo das cenas da tragédia (as conversas de Hamlet com Ofélia, com Polônio, com os cortesãos e a mãe, inclusive com os atores, tudo isso foi tramado pelo próprio rei, incluindo-se aí a última cena que o põe a perder-se), quase todo o seu mecanismo é produto das inquietações do rei, de seus temores que o levam à perdição. Assim, o próprio rei está preparando sempre a sua própria morte. Ele caminha para a catástrofe não menos que Hamlet, precipita-se para a morte, vai de encontro ao braço de Hamlet. Todas as esperanças se desfazem depois da conversa com Ofélia, quando ele diz claramente que o príncipe não está doente de amor, mas que em seu coração foi depositado uma semente cujo fruto será perigoso; resolve, então, mandar o príncipe para a Inglaterra, mesmo aceitando a sugestão de Polônio para que a rainha converse com ele. É sumamente importante observar que o mecanismo que move a ação está todo concentrado no rei e não em Hamlet. Não fosse ele, a ação permaneceria estagnada, uma vez que, exceto ele, ninguém empreende nenhuma ação, nem mesmo Hamlet. O papel de Hamlet é estático e não dinâmico, seus atos são consequência dos atos do rei. Uma vez que a raiz de toda a ação está nele, afóra a análise geral de sua imagem esmagada por um fardo pesado, é muito importante estabelecer os motivos de seus atos, que sempre se reduzem a um: o temor vago, a inquietação, o receio que lhe provoca a aflição de Hamlet; tudo isso é suscitado por uma coisa: prevenir a desgraça. Assim, o rei começa a luta, e tudo acarreta fatalmente a morte. Contudo, há mais uma circunstância extremamente importante, no curso de toda a ação: o rei não tem um plano único; os planos mudam, fracassam, ele escolhe novos, combina-os com os planos de outros (de Polônio, de Laertes). Ele debate-se em agonia, o rei sabe-se que está arruinado, mas ainda vai lutar e isso só vai instigar e acelerar essa ruína. O assassinato de Polônio por Hamlet o assusta, pois sente que na morte de Polônio está a sua própria morte e teme que venha a ser acusado da morte de Polônio. Aproxima-se a hora de sua própria morte. E sua única esperança está no pedido ao rei da Inglaterra para matar Hamlet. As desgraças se sucedem uma depois das outras: a vingança de Laertes se volta inicialmente contra o próprio rei que consegue não só aparar o

golpe de Laertes como o dirige contra Hamlet: os dois são aliados naturais, têm o mesmo inimigo, uma causa comum.

Dois planos são tramados simultaneamente: um, que se voltará contra seu próprio autor e destruirá Laertes, e outro, que destruirá a rainha; os dois, a espada envenenada que mata Hamlet e a espada também envenenada que mata a rainha, cairão sobre o rei. Ao reconhecer a Laertes o direito de vingar a morte do pai e ao unir-se a ele para ajudá-lo, assim o rei está levantando contra si mesmo a espada de Hamlet, que também vinga a morte do pai.

Laertes, que aceita ser instrumento do rei, ocupa um lugar estranho na peça. Seu papel, que parece semelhante ao de Hamlet, serve para ressaltar o complexo contraste entre eles e a falta de vontade do príncipe: ele também é um vingador do pai assassinado, vinga-se e morre ao mesmo tempo. Entretanto, é o oposto total de Hamlet, e nisso consiste o sentido de seu papel: no contraste entre os dois, há nele o que falta em Hamlet. É um jovem que vive na França e desfruta de sua juventude como todos; está todo nesse mundo, e goza os instantes de felicidade como lhe aconselha o rei. Nada disso se aplica ao príncipe. O jogo, a farra, a licenciosidade, as faltas dos fulgores e as leviandades que, segundo Polônio, são próprios da juventude, embora sejam coisas censuráveis, todos as praticam e são um direito que se reconhece para a juventude. Depois do assassinato do pai, Laertes muda inteiramente. Uma explosão de vingança lhe inunda a alma, a fúria da vingança se volta inicialmente contra o rei, ferve e lhe agita o sangue. Em contraste com Hamlet, Laertes completa a imagem de Fórtimbras, que, graças aos fios da incrível política, une o rei e Laertes. Essa intriga política geral, que abre e fecha a peça, constitui os dois pólos de sua fábula. O fatídico estado de coisas na Dinamarca, sua podridão e os preparativos militares constituem o fundo da tragédia. A vitória do Hamlet pai é precária, e não por acaso Horácio e os soldados relacionam a aparição do Espírito ao prólogo das desgraças para a pátria.

O rei resolve o problema por via pacífica, através de negociações; seus embaixadores pedem ao tio de Fórtimbras que o detenham, coisa que ele aceita sob a condição de que Cláudio permita a seu sobrinho atravessar a Dinamarca a caminho da Polônia com seu exército. O rei concorda e acha que com isso está tudo resolvido. Mas essa

passagem por seu reino acaba sendo fatal para a Dinamarca: é como se estivesse acontecendo o tempo todo uma luta sem ação entre Hamlet e Fórtimbras, a luta entre os pais continua nos filhos – que nenhuma vez se encontram na peça – e Fórtimbras ao passar de volta da Polônia, chega no exato momento em que o reino, abalado e fora dos eixos, está quase desmoronando, e ele, vencedor incruento com direitos ao trono, acaba por obtê-lo. Não é por acaso que compara os cadáveres que ali encontra com cadáveres vistos em campos de batalha. São adversários que ele não matou, que ele não venceu, e é por isso que ele presta a Hamlet honras militares: é um adversário morto.

Essa intriga se desenvolve o tempo todo fora da cena, e dela nos inteiramos através das narrações de Horácio e dos embaixadores; Fórtimbras aparece apenas duas vezes, a primeira quando está indo para a Polônia e salta aos olhos de Hamlet o contraste entre os dois, e a segunda, na volta da Polônia, quando chega no momento preciso da catástrofe.

Fórtimbras também é vingador do pai morto, desconhece as angústias da apatia e é um ambicioso de inspiração divina. Hamlet percebe toda a peculiaridade de Fórtimbras, a diferença que os separa, sente-se tomado de admiração por ele e o compreende assim mesmo, e já lhe vaticina a eleição: o rei e a terra precisam de homens assim, enérgicos, ambiciosos, sem tragédia.

Concluimos nosso exame de Hamlet, e ao terminá-lo a tragédia ficou sendo para nós um enigma ainda maior do que quando o iniciamos. O objetivo dessas linhas não foi decifrar este enigma nem descobrir o mistério de Hamlet, mas aceitar o mistério como mistério, senti-lo, percebê-lo. A conclusão que o leitor pode tirar como resultado de sua vivência estética sai dos limites da percepção rigorosamente estética da peça. Aqui a percepção “pura” se esgota; aqui a arte termina.



CAPÍTULO 5

***DA PASSIVIDADE À MELANCOLIA OU DA
PASSIVIDADE COMO UMA FORMA DE FAZER
CERTAS COISAS ACONTECEREM NA
MELANCOLIA***

*I had a dream, which was not all a dream.
The bright sun was extinguish'd, and stars
Did wander darkling in the eternal space,
Ray less, and pathless, and the icy earth
Swung blind and blackening in the moonless air;
Morn came and went – and came, and brought no day.¹
(July 1816, *Darkness*, Lord Byron)*

5.1 – BREVE HISTÓRICO SOBRE A MELANCOLIA

A melancolia continua sendo uma afecção de difícil classificação em nossos dias, tanto para a psicanálise quanto para a psiquiatria. Ora separada da psicose maníaco-depressiva (PMD), ou com ela identificada – um autor como Kraepelin, por exemplo, sustentou sua forma singular até a 8ª. Edição de sua *Psychiatrie* em 1913 –, ela despertou entre os alienistas, em particular os do século XIX francês (Esquirol, Dagonet, Foville), grande interesse e grande desconfiança ao mesmo tempo, possivelmente em razão da imagem romântica que melancolia não cessava de evocar.

Os filósofos da antiguidade já consideravam a melancolia como constitutiva do ser, mas que eles tivessem tido a necessidade de criar uma cosmogonia² para argumentar tal constatação não cessa de nos surpreender. Para os antigos esta afecção comum a todos os seres humanos merecia uma projeção astral. A inscrição na ordem dos movimentos das estrelas e dos planetas testemunharia a possibilidade de que mesmo que todos os seres humanos não tivessem ainda sido atingidos pelo mal de Saturno, todos nós seríamos susceptíveis a sofrer desse padecimento, dessa tristeza negra, desse horror paralisante que tem por nome melancolia.

Do ponto de vista da psiquiatria, os critérios atuais do DSM III (*Diagnostical and Statistical Manual of Mental Disorders*, Third Edition), que fazem da melancolia uma sub-categoria da “depressão maior”, poderiam certamente remeter àqueles

¹ Byron, G. - *Poèmes*. (choisis & traduits de l'anglais par Florence Guilhot & Jean-Louis Paul), éditions Ressouvenances, 1993. Eu tive um sonho que não foi completamente um sonho./ O brilho do sol estava extinto, e as estrelas/ Erravam obscurecidas pelo espaço eterno/ Sem raios ou caminhos, a terra glacial/ Balançava, negra, pelo ar sem lua;/ O amanhecer veio e se foi – e retornou, sem trazer o dia. (tradução de minha autoria).

² Erwin Panofsky, Fritz Saxe et Raymond Khibansky, *Saturn & Melancholy: Studies in the History of Philosophy, Religion and Art*, Londres, 1964. Jacques Hassoun, *La cruauté mélancolique*, Flammarion, 1997.

mesmos critérios que levaram Kraepelin a hesitar quanto ao estatuto a lhe conferir em relação à PMD. Avanços e recuos tanto na definição da melancolia quanto no reconhecimento de sua especificidade pontuam, assim, a história da doença que, se do lado da psiquiatria francesa remete à tradição organo-psíquica, não sendo mais do que, como ensinava G. Dumas, a consciência do estado do corpo, do lado da psiquiatria alemã remete a uma tradição mais rica, resultando no famoso movimento helicoidal do “pensamento sobre o pensamento”, precursor da “hemorragia interna” e do “esvaziamento do eu” propostos pela teoria freudiana.

De fato, o interesse de Freud pela melancolia, que ele classificou no texto “Neurose e Psicose” (1924) na categoria das neuroses narcísicas, categoria distinta das neuroses e das psicoses, deriva necessariamente do contexto alemão dos grandes tratados de psiquiatria e, nesse quadro, da atenção dada ao discurso dos doentes, na trilha de Herbart. Assim, Freud sublinhou em primeiro lugar, já em 1895, nos manuscritos E e G das “Cartas a Fliess”, essa grande tensão ou excitação sexual psíquica própria do doente melancólico, que parece estorvá-lo de tal modo que acaba por cavar uma espécie de furo (*Loch*) no psiquismo, pelo qual a energia sexual psíquica, em outras palavras, a libido, não cessa de escoar. Esse prenúncio de explicação metapsicológica, pelo qual Freud também distingue a melancolia da neurastênia, para a qual situa o escoamento da energia sexual no somático, atende também à preocupação de apresentar a melancolia como uma organização psíquica singular, cuja gênese metapsicológica estaria por reconstruir.

Mas, afinal de contas, o que é essa tal de melancolia? Apenas essa pergunta já é um grande problema. O próprio Freud, em “Luto e melancolia” (1917), começa o texto com uma confissão: “*A melancolia cuja definição varia inclusive na psiquiatria descritiva, assume várias formas clínicas, cujo agrupamento numa única unidade não parece ter sido estabelecido com certeza*”³. Se Freud parte de uma incerteza, ainda assim ele ressaltou a importância de traçar uma comparação entre a melancolia e os estados normais de luto, declarando, contudo, que o problema psicológico em jogo era ainda insolúvel. Freud caracteriza a melancolia como uma depressão profundamente dolorosa – uma das preocupações que logo chama a atenção é a questão da dor – em que há uma suspensão do

³ Freud, S. (1917) – “Luto e melancolia”. In: ESB. 2ª ed., Imago Editora, 1988, Vol. XIV, p. 249.

interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda atividade e a diminuição do sentimento de auto-estima, manifestadas em auto-acusações e auto-injúrias, podendo chegar à espera delirante de punição.

5.2 – A INIBIÇÃO GENERALIZADA E A IMAGEM DO FURO

Conhecemos o estado de prostração típico do doente melancólico e a inibição generalizada que ele indica. A expressão consagrada “anestesia psíquica” qualifica bem essa apatia a que o doente parece resignado, que nada mais é capaz de afetar. Diferentemente do sujeito depressivo, o sujeito melancólico não procura sequer aliviar seu sofrimento e cai freqüentemente num profundo mutismo. Nascido sob uma má estrela e regido pela fatalidade, a realidade continua lhe sendo definitivamente hostil – e o levaria inexoravelmente à catástrofe se ele chegasse a investi-la de alguma maneira. Assim o sujeito melancólico se distingue do sujeito depressivo, que não só consegue em geral delimitar a origem de seu mal, mas também, e, sobretudo, mantém com o outro uma relação afetiva expressa na queixa e na agressividade. Já o sujeito melancólico pensa que sempre foi assim e não é capaz de entrever causa alguma para o seu estado. Seguro de uma verdade que afirma possuir e que conduz ao não-senso da vida, apresenta um tipo de discurso muito original, centrado numa lógica puramente formal, sem que jamais transpareçam representações ou afetos correspondentes. O raciocínio se fecha sobre si mesmo e recomeça indefinidamente na condenação de um futuro inteiramente determinado pelo passado: “*Já que foi assim... assim é e assim será*”. Esse modo de raciocínio circular reforça, no plano do discurso, a imagem do furo característico da melancolia, insistindo no aspecto repetitivo do movimento turbilhonante próprio da organização psíquica desse sujeito.

O complexo melancólico se comporta como uma chaga aberta que atrai para si, de toda parte, energias de investimento e esvazia o eu até empobrecê-lo completamente. Da hemorragia interna das “Cartas a Fliess” ao esvaziamento do eu de “Luto e melancolia”, é portanto do mesmo “turbilhão que escava” que se trata, e que confere ainda ao discurso melancólico sua forma e seu mecanismo.

Ora, se compreendermos no manuscrito G que a energia sexual psíquica escoo como que por um furo por falta de representações sexuais suficientes, representações que, projetadas sobre o objeto externo, tornam possível seu investimento, encontramos ainda essa mesma carência de representações no formalismo do discurso melancólico, do qual a figura circular faz o papel de margem. A que referir então essa figura e esse mecanismo, a que modelos psicopatológicos eles remetem? O modelo habitualmente evocado é o do luto, que apresenta, com a melancolia, o mesmo estado de afeto; sem, contudo, resultar da mesma dinâmica. De fato, o enlutado pode exibir o mesmo estado de prostração e a mesma recusa do mundo que o melancólico, com a diferença, no entanto, de que aquele vê esse estado ter fim e recupera, então, seu apego à vida. Poderíamos dizer que o melancólico vive num permanente estado de luto, ou ainda que a melancolia se assemelha a um luto que não tem fim; no entanto, restam ainda certas características próprias do doente, como as auto-acusações ou as injúrias que dirige a si mesmo e que não aparecem no enlutado.

5.3 – O RASCUNHO G E LUTO E MELANCOLIA

No rascunho G mencionado acima, trabalho todo dedicado à melancolia, Freud parte de quatro constatações: 1) existe uma relação entre a melancolia e a “anestesia sexual”. Se na melancolia o que mais chama a atenção é a apatia, a indiferença, a falta de vontade de tudo, não seria engano supor que, a falta de vontade maior é a sexual. 2) existe uma relação entre a melancolia e a neurastênia. Uma perda de vitalidade, um cansaço, uma tristeza. 3) existe uma relação entre a melancolia e a angústia. A melancolia não faz uma economia da angústia. 4) existe uma relação entre a melancolia e a mania. A melancolia pode se transformar em mania sem deixar de ser melancolia.

É interessante fazer uma aproximação do rascunho G e o texto de 1917, porque aquilo que Freud diz no rascunho sobre o afeto que corresponde à melancolia ser o afeto do luto, “ou seja, o desejo de recuperar algo que foi perdido”⁴, em “Luto e melancolia”, Freud dirá ser esse um lamento da perda que se volta contra alguém. Trata-se, diz ele, de uma perda pulsional, de uma perda de libido. Embora o sujeito saiba que perdeu alguma coisa, ele não sabe o quê. No entanto, essa perda provoca uma intensa dor psíquica. A

⁴ Freud, S. (1895 *) – “Rascunho G”. In: *Obras completas*, 2ª ed., Imago, 1988, Vol. I, p. 247.

* sem data confirmada, supõe-se que tenha sido de 07 de janeiro de 1895.

primeira resposta de Freud sobre a dor, encontrada em sua correspondência com Fliess, é de que a dor é produzida pela dissolução das associações na cadeia de pensamentos inconscientes, assim como, na melancolia há um “*furo no psiquismo*”⁵. Essa quebra na cadeia de pensamentos é concomitante a uma hemorragia de libido. Por outro lado, “*a dor corresponde a um fracasso do aparelho psíquico*”⁶ quando este deixa de ser eficiente e grandes quantidades de energia irrompem no aparelho. Quando a dor entra, não há mais nada que possa detê-la. O aparelho psíquico deve, portanto, fazer tudo para evitar sua entrada.

Os critérios mais decisivos para distinguir a melancolia do luto emanam da reconstrução metapsicológica feita por Freud e dizem respeito à relação do sujeito com o objeto perdido. Assim, por exemplo, ainda que consigamos entrever geralmente o objeto da perda – indivíduo, projeto, ideologia –, alguns desencadeadores da doença permanecem obscuros. Em “Luto e melancolia”, Freud formula a hipótese de que a ambivalência inconsciente que envolve toda relação de amor realiza seus combates no reino dos traços mnêmicos de coisas – a saber, no inconsciente – e que no luto, diferentemente do que se passa na melancolia, esses processos conseguem se exprimir e se resolver passando pelo reino dos traços mnêmicos de palavras – a saber, o pré-consciente, e chegando até a consciência. Na melancolia essa via parece estar barrada e a doença remeteria antes a um enfraquecimento do eu de ordem traumática que a uma fixação da libido num tipo de relação de objeto. Estaria em jogo, portanto, uma regressão narcísica, regressão quanto à organização do eu que, à diferença da regressão libidinal, leva o doente a se retirar do mundo externo e a se desprender de todo objeto de investimento.

Ora, se o estado de prostração do sujeito ilustra bem esse modo de regressão, o objeto perdido escapa, no entanto ao esvaziamento geral da realidade, para adquirir, ao contrário, uma dimensão cada vez maior. Esta será a originalidade da análise freudiana, para a qual um autor como Abraham já traçara o caminho – tudo se passa como se o sujeito melancólico tivesse introjetado o objeto, como se o tivesse incorporado no sentido canibalístico do termo, e isso a ponto de se anular em seu proveito. Assim, todas as recriminações e injúrias que o sujeito dirige a si mesmo, ele as dirige de fato ao objeto

⁵ Freud, S. (1985) – Op. Cit., p.248.

⁶ Freud, S. (1985) – “Projeto para uma psicologia científica”. In: ESB. 2^a ed., Imago, 1988, Vol. I, p.359.

perdido incorporado; do mesmo modo, a passagem ao ato suicida significaria então a tentativa derradeira do sujeito de se livrar do objeto, de rejeitá-lo, de condená-lo à morte. A manutenção de tal modo de relação com o objeto envolve apenas o eu do sujeito e corresponde ao que Freud chama de identificação narcísica, a qual, diferentemente da identificação histórica, exige que o investimento de objeto seja abandonado. Freud descreve tal processo como tendo a sombra do objeto caído sobre o eu, que pôde então ser julgado por uma instância particular como um objeto, como um objeto abandonado. Desse modo, a perda do objeto fora transformada numa perda do eu e o conflito entre o eu e a pessoa amada numa cisão entre a crítica do eu e o eu modificado pela identificação. Em outras palavras, uma vez introjetado o objeto, a crítica do eu, a saber, o supereu, pode considerar o eu sob os traços do objeto perdido e tratá-lo da maneira como se trata um objeto em face do qual a ambivalência fundamental deu lugar ao ódio. A melancolia aparece, então, como uma afecção narcísica por excelência, em que o conflito intrapsíquico opõe o eu e o supereu.

Hassoun⁷ vai mais longe ainda afirmando que a afecção pela bÍlis negra evoca um luto primeiro que ele considera como um momento fundador do sujeito. Ele retoma o texto freudiano de 1917 nos lembrando que este foi escrito em 1915, logo após o artigo “*Préliminaires à l’investigation et au traitement psychanalytique de la folie maniaco-dépressive et des états voisins*”, que Karl Abraham apresentou no III Congresso de Psicanálise de 11 de Setembro de 1911. As considerações feitas por Freud suscitaram outro texto de Abraham, datado de 1924, “*États maniaco-dépressif et étapes pré-génitales d’organisation de la libido*”, que representava a introdução ao texto “*Une esquisse d’une histoire du développement de la libido, basée sur la psychanalyse des troubles mentaux*”. Sabemos por Jones, que Freud expusera o tema do luto e melancolia em Janeiro de 1914, quando ele falou perante a Sociedade Psicanalítica de Viena em dezembro daquele mesmo ano. Freud escrevera mesmo um primeiro rascunho do texto em 1915, tendo-o submetido à apreciação de Abraham, que lhe enviou extensos comentários, entre os quais a importante sugestão de que havia uma ligação entre a melancolia e a fase oral do desenvolvimento libidinal. Tal artigo só fora concluído um pouco mais tarde naquele ano, embora só tenha sido publicado dois anos depois. Que Freud tenha se inspirado nos trabalhos de seu colega

⁷ Hassoun, J. - *La cruauté mélancolique*, Flammarion, 1997, p. 12.

berlinense nos parece, hoje, evidente – até mesmo admoestando-o, ele aproveita das descobertas de Abraham; contudo Freud apressa-se a acrescentar que não se tratava de reduzir a melancolia a qualquer síndrome patológica fazendo referência a uma fonte de excitação onipresente. Nas correspondências entre Freud e Abraham,⁸ podemos perceber que a teorização da melancolia representava um momento de grande mudança na construção teórica de Freud.

Nessa perspectiva histórica devemos lembrar ainda que o texto da melancolia foi escrito logo após “*Uma introdução ao narcisismo*” (1914) e “*O instinto e suas vicissitudes*” (1915), precedido por “*Mais além do princípio do Prazer*” (1920), escrito quatro anos depois. Esse último, Freud leva um ano para elaborar e nos proporciona uma nova dimensão de sua teoria da melancolia. A introdução da pulsão de morte e sua articulação com as pulsões eróticas dão a Freud e aos psicanalistas que o sucederam uma nova forma de aproximação da afecção melancólica. Doravante, a melancolia será compreendida como um elemento estrutural do sujeito, marcando a impossibilidade de alcançar o luto de um objeto. Esse luto impossível assinala o desinvestimento pulsional que está no princípio mesmo da destruição e da deriva melancólica. Se continuarmos a cotejar os textos freudianos contemporâneos ao “*Luto e melancolia*”, encontraremos, ainda em 1915⁹, um momento em que Freud tecia considerações sobre a guerra e a morte. Nesse texto, podemos separar algumas passagens interessantes:

“nosso inconsciente é tão inacessível à idéia de nossa própria morte, tão inclinado ao assassinato em relação a estranhos, tão dividido (isto é, ambivalente) para com aqueles que amamos, como era o homem primevo. No entanto, como nos distanciamos desse estado primevo em nossa atitude convencional e cultural para com a morte!”¹⁰. Ou mesmo, “nosso inconsciente assassinará até mesmo por motivos insignificantes; como o antigo ateniense de Drácon, ele não conhece outra punição para o crime a não ser a morte. E isso mostra certa coerência, já que cada agravo a nosso ego todo-poderoso e autocrático é, no fundo, um crime de lesa-majestade”¹¹.

⁸ Freud, S. & Abraham, K. – Correspondance 1907-1926. Paris, Gallimard, 1969.

⁹ Freud, S. (1915) – “Reflexões para os tempos de guerra e morte”. In: ESB. 2ª ed., Vol XIV, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988, p. 308.

¹⁰ Op. Cit., p. 309.

¹¹ Op. Cit., p. 307.

Ele ainda afirma que em nossas relações de amor, mesmo as mais ternas e íntimas, está ligada uma parcela de hostilidade, capaz de estimular nosso desejo inconsciente de morte. Essa concepção de mundo e do homem primitivo, apresentada por Freud no texto, não nos parece estranha à elaboração do texto de 20 no qual ele apresenta a descoberta do intrincamento pulsional que liga a morte à pulsão de vida. Este avanço teórico freudiano é susceptível de interditar ao sujeito qualquer espécie de consolação na crença de uma divindade, seja ela absolutamente transcendente ou, ao contrário, imanente.

Uma tal posição que atinge em cheio ao narcisismo, leva em conta a morte, não como o melancólico que percebe toda a podridão como proveniente do lugar dos seres vivos, mas admitindo que não haveria um “mais além”. Pelo menos, não mais do que o “mais além do princípio do prazer”. Isto decorre do postulado freudiano de que não há representação para a morte em nosso inconsciente. A morte está presente nos seres vivos mais como uma pulsão na qual o entroncamento com as pulsões parciais (ditas eróticas) supõe que o desejo – e aquilo que o causa – representam estruturalmente uma operação que se deduz da inscrição da pulsão de morte no Eu.

Além disso, essas considerações nos levam ao encontro de luto, a perda e a morte, pois se as pulsões parciais e a pulsão de morte trabalham de uma maneira constante no ser humano, se o trabalho de luto em seguida à morte de um parente próximo – ou a perda de alguns ideais – é própria ao ser humano, então a melancolia é um efeito de desligamento pulsional. Esse desligamento das pulsões revela que desde sempre estavam reunidas condições para transmutar a perda em um enigma, afundando o sujeito numa tristeza infinita de um luto impossível de realizar. Como podemos constatar, o sofrimento melancólico é testemunha de um saber, produto de uma culpabilidade que está ligada a uma morte sempre a ser cometida, realizada. Não seria por isso que o melancólico afunda numa passividade notável, num enlutamento infinito que reduz toda palavra a uma queixa interminável, atravessada por terríveis auto-acusações?

Ao lembrar-nos das colocações de Karl Abraham, segundo as quais a passividade que caracteriza o melancólico é, freqüentemente, determinada por uma situação que ultrapassa o sujeito e confronta-o a sua impossibilidade de reagir frente a um tal evento, Hassoun afirma que a vida social, ou mesmo a vida institucional, pode nos fornecer

inúmeros exemplos dessa questão: *“toute passivation des citoyens entraîne fatalement un retrait des investissements d’objets, caractéristique des mélancoliques. Face à l’énigme que pose la violence de l’Autre, le sujet – ici devenu assujetti – se trouve comme confronté à une absence d’alterité.”*¹². No lugar daquilo que faz a ligação social – audível, compreensível – surge repentinamente uma estupefação a qual o sujeito vai alienar-se. Esta perda de referência e seus efeitos de desligamento encontram seu princípio em uma ferocidade emprestada do outro e impõe-se ao sujeito como a lembrança de uma dor, um sentimento indefinível de uma perda que mergulha o sujeito no sofrimento, na aniquilação, na inibição e na passividade.

Sobre a dor e o sofrimento, em *“A interpretação dos sonhos”* (1900), Freud indica que o recaiado é ao mesmo tempo doloroso e sexual; já em *“Luto e melancolia”* (1917), ele compara o luto à dor, chamando de dolorosa a disposição para o luto e acrescenta: *“É bem possível que vejamos a justificativa disso quando estivermos em condição de apresentar uma caracterização da economia da dor”*¹³. É na segunda tópica, com a exploração do que ocorre para além do par prazer-desprazer e, com os conceitos de pulsão de morte e de masoquismo primordial, que Freud caracterizou a economia da dor. Ainda em *“Mais além do princípio do prazer”* (1920), ele introduz a questão do prazer na dor, fazendo referência ao prazer do espectador das tragédias gregas¹⁴. Nesse sentido, a dor corresponderia à satisfação da pulsão de morte, desvelada na perversão masoquista, no prazer existente do sintoma, apesar da dor ou justamente por causa dela. Existe um gozo do sintoma na melancolia. Em *“Inibição, sintoma e angústia”* (1926), Freud articula a dor à entrada de uma grande soma de excitação dolorosa, mas deixa a entender que é a perda que promove a chegada dessa intensa excitação dolorosa e que em cada momento da vida há algo que o sujeito pode perder, provocando a dor, o que nos faz deduzir que há uma espécie de gozo que, paradoxalmente, provoca dores e prazeres, emergindo com a perda do ideal,

¹² Hassoun, J. - *La cruauté mélancolique*, Flammarion, 1997, p. 18. (*“toda passividade dos cidadãos envolve fatalmente a retirada dos investimentos de objeto, característico dos melancólicos. Face ao enigma que a violência do Outro estabelece, o sujeito – aqui tornado assujeitado – encontra-se como que confrontado a uma ausência de alteridade”*)- tradução de minha autoria.

¹³ Freud, S. (1917) – “Luto e melancolia”. In: ESB. 2ª ed., Imago, 1988, Vol. XIV, p. 250.

¹⁴ *“Finalmente, em acréscimo, pode-se lembrar que a representação e a imitação artísticas efetuadas por adultos, as quais, diferentemente daquelas das crianças, se dirigem a uma audiência, não poupam aos espectadores (como na tragédia, por exemplo) as mais penosas experiências, e, no entanto, podem ser por eles sentidas como altamente prazerosas. Isso constitui prova convincente de que, mesmo sob a dominância do princípio de prazer, há maneiras e meios suficientes para tornar o que em si mesmo é desagradável num tema a ser rememorado e elaborado na mente.”* Freud, S. (1920) – “Além do princípio do prazer”, In: ESB. 2ª ed., Imago, 1988, Vol XVIII, p. 28.

da qual o sujeito não consegue dar conta. Todavia, vale salientar que, ainda em 1926, quando Freud aborda a questão da dor, ele também se interroga sobre os efeitos da separação de objeto e se demanda notadamente se o surgimento da angústia não é determinado, em sua origem, pela perda da percepção do objeto experimentada como uma perda real. Assim, podemos pensar que não é a presença estimulante ou excitante do outro que age sobre o sujeito, é também sua ausência que o confronta com a sua impotência e passividade originárias. O objeto sofre um tipo de investimento que Chabert chama de “nostálgico”¹⁵, estado que Freud atribui à dor. A dor aparece quando a intensidade da excitação ultrapassa as barreiras da mente sem que qualquer ação pudesse pôr fim à sensação dolorosa. Nenhuma ação proveniente do outro, assim como nenhuma ação da representação, permitiria, pelo vértice alucinatório, uma consolação para a ausência e para a perda.

Chabert demonstra ainda que seríamos confrontados a um destino contrário àquele desenvolvido por Freud em seu texto “*A negação*” (1925). Com efeito, neste texto, Freud insiste na possibilidade de se representar o objeto na condição de que ele tenha sido perdido e também tenha produzido uma certa satisfação real. Se isto não se produz, a situação é a de uma privação intensa (um estado de empobrecimento análogo àquele da melancolia?), sem que aja um recurso possível à realização alucinatória de desejo: o super investimento no objeto ausente, em nostalgia, constituiria uma estado de excitação insaciável, aumentando sem cessar, deixando entrever uma analogia entre a dor física e a dor psíquica.

O movimento descrito por Freud segue o percurso da dor física à dor psíquica e a passagem da representação dentro do espaço psíquico segue a passagem do corpo à psiquê. Tal fato coloca em relevo uma atividade de ligação assegurada pela representação. No entanto, um outro movimento, contrário, é susceptível de se produzir: se, como descreve Freud, a dor física está para o narcisismo como a dor psíquica está para a objetividade, o recuo a dor corporal visaria essencialmente o desinvestimento do objeto, numa cessação de atividade de representação. Sendo assim, um rebaixamento absoluto da intensidade da excitação poderia ser obtido.

¹⁵ Chabert, C. “Moments mélancoliques”. In: *Le temps du désespoir*. (sous la direction de J. André) Puf, Paris, 2002, p. 51.

Mas será que essa falta estrutural precisa sempre doer? Essa é uma questão intrigante que Quinet nos coloca em “Extravios do desejo”¹⁶. É evidente que o sujeito será sempre confrontado com perdas em toda sua vida e aí aparecerá a dor da falta. Mas, de que maneira o sujeito poderia se proteger dessa falta? Lacan certamente nos responderia com o desejo, que é a manifestação da falta em outra vertente. E, ainda Lacan, se estenderia a nos contar que quando o sujeito cede de seu desejo, a falta se transforma em falta moral e o que advém para o sujeito é a culpa.

Na clínica podemos observar que certos pacientes se perguntam de quem é a culpa. Em primeiro lugar, aos olhos incautos, essa culpa parece ser externa: o sujeito culpa a sociedade, que não coloca à sua disposição objetos adequados para seu prazer. Em segundo lugar, ele diz que a culpa é do outro, isto é, o Outro não dá o que ele quer. O sujeito pode até pensar que esse Outro é inteiro por causa do ideal do eu que o representa, mas quando esse ideal cai e o sujeito se depara com a falta do/no Outro, ele não pode mais culpá-lo, e acaba tomando para si a culpa. O que era falta vinculada ao desejo se transforma em falta moral, e o sujeito se sente triste e culpado. O sentimento de culpa é o índice do supereu que vigia, critica e pune o sujeito. O resultado é a autodepreciação e a auto-acusação. O sujeito se sente culpado de sua impotência, pois ele sente o impossível como impotência, como se ele pudesse fazer alguma coisa e não o conseguisse.

Este movimento nos parece obedecer às leis da melancolia no recuo ativo à dor física ou moral. Pode-se observar, com uma certa freqüência, que a dor é secretamente ou insidiosamente conservada, movimento melancólico que, no tratamento psicanalítico, sustenta a reação terapêutica negativa: aquela que toma a forma de um desespero intenso, visível, encarnado nas manifestações das mais agudas, encontrados nos estados depressivos. É necessário, todavia, sublinhar que tal movimento tem endereço certo: o analista. Devemos sublinhar também uma oferta masoquista que tal movimento deixa entrever, ao mesmo tempo que evidencia uma dualidade significativa: a passividade sádica a qual o analista está submetido através de um fluxo contínuo de queixas, obsedantes e ameaçadoras, as quais são associadas ao espetáculo trágico de uma dor que não se extingue trazendo visões intoleráveis como as que Anna descrevia em seus atendimentos.

¹⁶ Quinet, A. – “Extravios do desejo: depressão e melancolia”, parte II, p. 93.

Chabert levanta a hipótese de um contra-investimento narcísico característico do “*complexo melancólico*”¹⁷; trata-se, segundo sua hipótese, de um contra-investimento da passividade, com uma incidência das mais desprazerosas, das mais penosas, que substitui o “alguém me faz mal” pelo “você/analista me faz mal”; é o surgimento triunfante de um sofrimento que se impõe ao analisante assegurando, de um modo melancólico, a dupla função de torturado e torturador.

Nesse sentido, a questão da autodepreciação também pode ser utilizada em sua dupla função de torturado e torturador. É na relação com o analista que ela torna-se significativa. Assim, ao sermos impelidos a pensar na constituição do psiquismo desses sujeitos melancólicos, recaímos na formação de instâncias ideais do eu. Para isso Marie-Claude Lambotte¹⁸, habilidosamente explora a fragilidade da construção de uma imagem singular definida com dificuldade, associada a rigidez de um modelo ideal inteiramente exterior. Ela esclarece que é na direção de um tempo pré-especular, tempo significativo da gênese da melancolia, que somos levados a encontrar uma explicação de uma tal patologia. A imagem da moldura vazia traduz bem o cenário em que devemos tentar elaborar a constituição da estrutura melancólica, na reação primária de defesa contra os efeitos de uma catástrofe: a da desaparecimento do desejo no outro, já que é esse outro quem deveria iniciar o sujeito na dialética do desejo. Mas é um outro que, segundo Chabert, “faz mal”, ou por não ter estado suficientemente presente, ou por ter estado presente, mas ser tão desejado que o sujeito tem a impressão de perder-se em seu objeto de desejo.

Tais constatações nos levam diretamente à maneira característica com que Anna iniciava suas sessões. Esse início se dava quase sempre com um humor feito de tristeza, de indiferença e de desencorajamento. Nada mais existia que lhe interessasse, nada lhe trazia prazer. Em todas as coisas, Anna só conseguia ver as dificuldades e seu futuro lhe aparecia como seu passado, sob uma luz penosa e degradante. Ela se sentia isolada, indizivelmente só, sem poder dizer por quê. Daí sua aversão por todas as formas de atividade. Ao mesmo tempo, as necessidades físicas eram sentidas com menor intensidade, o impulso sexual e a inclinação para as amizades eram suprimidos ou de tal forma enfraquecidos, que nenhum

¹⁷ Opus. Cit., p. 52.

¹⁸ Lambotte, M. – “*O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia.*” Tradução Sandra Ragian Feigueiras, Companhia de Freud Editora, Rio de Janeiro, 1997, p. 20.

fato novo conseguia tocá-la ou comovê-la. Era sempre o mesmo gosto de impotência, de desânimo e descrença que a acompanhavam. Algo com o qual ela se torturava e fazia torturar também.

A única experiência que a retirava desse estupor era a experiência da dor, física e/ou mental, o que permitia que Anna fosse bruscamente arrancada dessa suspensão onde nada parecia atingi-la. Ela se queixava de uma dor mental que lhe provocava um vazio psíquico, uma inaptidão para o trabalho intelectual; às vezes, reclamava de ter perdido a memória, de ter-se tornado estúpida. E quando essa espécie de amortecimento psíquico era considerável, Anna apresentava com frequência crises de desespero e de ansiedade, devendo ser constantemente medicada. Além disso, Anna queixava-se de períodos de deriva que correspondem, muito freqüentemente, a uma sensação de vazio que a paciente exprime da seguinte maneira: *“Fico com a cabeça completamente vazia, sem saber o que pensar, nem para onde ir. Isso me angustia”*. Nesses momentos, Anna voltava a passar seus finais de semana e seu tempo livre, deitada, dormindo. Bebia somente leite, sem ingerir qualquer alimento sólido. Vazio e pleno pareciam ser sensações oscilantes: ora Anna encontrava-se num ponto do vazio, ora num ponto do pleno. Interessante notar também que Anna mencionava uma sensação quase física de dor mental, como uma *“mão que aperta, espreme seu coração”*, uma sensação da qual ela não conseguia se livrar – *“sinto que este estado se instala apesar de mim, e continua sempre se instalando cada vez mais profundamente; aí tudo parece perder o sentido, tudo que eu pensava antes parece que não serve para mais nada, nem sei porque faço as coisas, nunca se sabe porque se faz as coisas. Então, de que serve continuar?”* A resistência se manifestava com a aproximação do sofrimento, a negação dos traços de gozo, e recaímos novamente no monólogo de Hamlet, mais vale morrer do que suportar na mente as agruras da trágica fortuna¹⁹. Assim se apresenta a condição do sujeito melancólico, ela reside inteiramente neste paradoxo apresentado na introdução deste trabalho: mais vale ficar ignorante do que aproximar-se muito de uma verdade perniciosa. Será que essa ignorância impediria o suicídio do melancólico?

¹⁹ *“Será mais nobre suportar na mente / As flechadas da trágica fortuna / Ou tomar armas contra um mar de escolhos / E, enfrentando-os, vencer?”* Shakespeare, W. – Hamlet. Ato III, cena 1, p. 89.

Podemos acrescentar à discussão nesse exato momento o personagem Hamlet, justamente por sua dificuldade em realizar o pedido do fantasma de assassinar o tio (parricídio? passividade?) e sua relação tempestuosa com a mãe. No diálogo de Hamlet com Gertrude, após a morte de Polônio, fica evidente seus sentimentos hostis em relação a ela. Ele mesmo teme o assassinato que já lhe amadureceu em sua alma, algo que o assusta por sua fatalidade confusa e inquietante, que se manifestou com tanta clareza e se fez tão patente em seu rosto, nos gestos e na voz que a rainha já o percebe. Mortalmente assustada, a rainha grita, e grita também Polônio que está espiando por trás de um tapete. Hamlet perfura o tapete com uma estocada, golpeia através da cortina e mata Polônio. O próprio Hamlet já dissera: “*Seja eu cruel, porém jamais desnaturado*”, e frente à verdade sua mãe lhe diz: “*Essas palavras entram como espadas em meus ouvidos*”. Hamlet crava seus punhais com uma força terrível: desde o início a ignomínia da mãe não o atormenta menos do que a morte do pai, desde o início a traição dessa mulher e seu casamento precipitado o ocupam. Terrível ignomínia, o pecado da mãe arde em seu coração como uma ferida, tamanho sofrimento ardente há em suas palavras. A ligação do filho com a mãe, levada aos extremos da altura terrestre pela paixão, chama como uma força incompreensível um terceiro: o pai, que Hamlet vê nessa cena. O rei habitando sempre Hamlet de modo invisível, aparece. A rainha não o vê, mas sente que alguma coisa incomum está acontecendo com Hamlet.

Enter ghost

Hamlet:

*Save me, and hover o'er me with your wings,
You heavenly guards! What would your gracious figure?*

Queen Gertrude:

Alas, he's mad!

Hamlet:

*Do you not come your tardy son to chide,
That, lapsed in time and passion, lets go by
The important acting of your dread command? O, say²⁰*

²⁰ (Entra o fantasma)/ Hamlet: Valei-me e sobre mim abri as asas./ Guardas celestes! Que é que quereis./ Serena forma?/ Rainha: Está de fato louco!/ Hamlet: Vieste para ralar com vosso filho/ Que, preso de paixão e do momento, Deixa passar a execução do ato/ Que lhe ordenaste? Por favor, dizei-o!

É uma cena difícil: o desdobramento atinge o seu limite máximo e se manifesta nitidamente nessa cena; os dois mundos, as duas vidas de Hamlet – a ação se desenvolve em duas realidades, no sentido mais literal da palavra: eis onde o tempo saiu dos eixos! A rainha diz que isso não passa de ilusão do cérebro, de produto da insânia. Ela está neste mundo: não vê, não ouve a Sombra, mas vê tudo o que está acontecendo; para ela, Hamlet está de olhar fixo no vazio e conversa com o ar sem corpo. Nessa passagem, o choque entre os dois mundos se mostra com especial evidência: a Sombra ordena que Hamlet converse com a mãe. A Sombra está ali, na outra realidade, no outro mundo; a rainha está aqui, neste. Hamlet está no limiar, simultaneamente nos dois mundos. É o sofrimento dos dois mundos, a cruz de Hamlet, a dor do tempo fora dos trilhos, a colisão de duas vidas. A Sombra passou diante do punhal de Hamlet levantado contra a mãe, ela está salva, sua hora ainda não chegou. A Sombra apareceu para inflamar a decisão extinta de Hamlet. Este temia que o Fantasma tivesse aparecido para censurá-lo, porque ele, dominado pela ira e paixão, ainda assim retardava a ação sem saber o motivo. Hamlet pede que a Sombra não o olhe com este apiedante olhar, ou então ele derramará lágrimas em vez de sangue. A Sombra está incrivelmente triste, aflita. A dor lutuosa de Hamlet é reflexo da dor do além – dor não deste mundo, dor de outro mundo com que o Fantasma o contagiou, não só deixando de contribuir mas ainda servindo-lhe de empecilho para a concretização da vingança. Sua dor não é deste mundo e possui uma tristeza que o envolve e paralisa.

O que então o retém? Ora, dissemos que é a mesma coisa a retê-lo e a estimulá-lo. Seria culpa? A definição de Lacan da tristeza como falta moral reúne o afeto triste com a culpa. E o sentimento de culpa marca o retrocesso do sujeito diante do desejo, recuo equivalente à confrontação com o impossível do real do gozo. A tristeza como covardia moral, segundo a definição de Lacan, situa esse afeto como uma relação frouxa do sujeito com a cadeia de seu desejo. Essa relação frouxa, nos dois sentidos do termo, faz o sujeito abrir as portas para a autodepreciação e para a auto-acusação. O sentir-se frouxo – sinal de impotência – tem como correlato o sentimento de culpa, que é o índice de que o sujeito cedeu de seu desejo.

Nesse sentido, devemos incluir em nossa discussão, as críticas feitas por Marie-Claude Lambotte²¹ justamente quanto à importância que se quer atribuir a este sintoma das autocensuras e auto-acusações na semiologia da melancolia. Lambotte admite que são conhecidas as autocensuras dos sujeitos melancólicos, que se exprimem nos superlativos absolutos colocando em evidência um destino inteiramente excepcional. Segundo ela, os doentes se comparam freqüentemente a modelos negativos como criminosos ou monstros, como se estes tipos de personalidade lhes tivessem sido outorgados desde o seu nascimento e sem seu consentimento. Ela faz referência a semiologia clássica que vê nas autocensuras mais extremas a marca de uma consciência moral superexcitada. A primeira de suas críticas, levanta a questão da falta de distinção de ao menos duas fases no desenrolar da doença melancólica, das quais uma, caracterizada, com efeito, pelo rigor da autocrítica, prepararia a segunda, que só deixaria aparecer um sentimento de “resignação ao pior”, ou ainda de “acontecimento inevitável”. E, desta forma, segundo ainda Lambotte, o que pertenceria propriamente à melancolia não seria essa primeira fase de autodepreciação, mas muito mais a segunda fase, centrada na certeza quase delirante que o sujeito tem de sua inanidade, certeza que, conseqüentemente, não traz nem mesmo queixa. Além disso, Lambotte nos lembra que isso pode ser encontrado tanto nos sujeitos depressivos quanto melancólicos, como disso pode testemunhar a neurose de fracasso, indicando que o sujeito conserva sua potencialidade imaginária e sua relação com o tempo.

Em “*Arruinados pelo êxito*”²² (1916), Freud situa a ruína do sujeito e seu estado depressivo, não quando ele perde, mas quando ele atinge o ideal. Freud cita Lady Macbeth que ao atingir seu ideal, se depara com o impossível de um gozo prometido, porque aquilo que o ideal prometia não se cumpriu; o sujeito, que lutou a vida inteira por ele, chega neste momento e vê que foi tudo em vão, porque o ideal não lhe proporcionou, no final, o gozo acenado:

²¹ Lambotte, M. – “O discurso melancólico: *da fenomenologia à metapsicologia*”, Companhia de Freud Editora, 1997, p. 155.

²² Freud, S. (1916) – “Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico”. In: ESB. 2ª ed., Imago, 1988, Vol. XIV, Cap. II, p. 334.

“Naught’s had, all’s spent,

Where our desire is got without content.

’Tis safer to be that which we destroy,

Than by destruction dwell in doubtful joy.”²³

Lady Macbeth torna-se louca ao ver realizado seu desejo de ser rainha às custas do assassinato de Duncan, que Freud faz equivaler à realização do incesto, pois o rei assassinado representa seu pai. A retaliação é conseqüência do sentimento de culpa, o sujeito então se depara com esse gozo impossível de suportar, e a falta estrutural do desejo se torna falta moral.

Mas, como critério de diferenciação para a depressão e a melancolia centradas nas afirmações anteriores, Lambotte retorna a Freud no aspecto da “certeza da resignação” e o estado de apatia que o acompanha. É o que Freud confirma quando, após ter atribuído as autocensuras do melancólico ao objeto de amor ao qual ele não pôde renunciar (“*as queixas dirigidas contra: Anklage*”²⁴), faz a seguir, à fase autocrítica, uma fase de abatimento que ele considera essencial quanto à doença. Se o amor pelo objeto – um amor que não pode ser renunciado, embora o próprio objeto o seja – se refugiar na identificação narcisista, então o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, dele abusando, degradando-o, fazendo-o sofrer e tirando satisfação sádica de seu sofrimento, como já explicitamos na nossa descrição da paciente utilizada no capítulo 1. A autotortura na melancolia, sem dúvida agradável, significa uma satisfação das tendências do sadismo e do ódio relacionadas a um objeto, que retornaram ao próprio eu do indivíduo. Assim, prossegue Lambotte, a queixa suporia ainda, da parte do sujeito, a tomada em consideração do mundo exterior em um modo de reivindicação agressiva que, se não é respondido, esgota-se naturalmente, a exemplo do luto; ou mesmo se transforma em uma crença na fatalidade, numa atitude de prostração tipicamente melancólica.

²³ “... Tudo perdemos quando o que queríamos./ Obtemos sem nenhum contentamento:/ Mais vale ser a vítima destruída/ Do que, por a destruir, destruir com ela/ O gosto de viver.” (Macbeth, ato III, cena 2)

²⁴ Lambotte, M. – “O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia.”, Companhia de Freud Editora, Rio de Janeiro, 1997, p. 156.

5.4 – O COLAPSO DA IMAGEM ESPECULAR

Se Freud, a partir do exemplo do afeto do luto, certamente entreviu o processo da melancolia de um ponto de vista metapsicológico e fez dessa afecção uma entidade nosográfica de pleno direito (1924), não respondeu inteiramente, contudo, à questão da “escolha da neurose”, que legitima o fato de o sujeito sucumbir a este ou aquele tipo de doença. Ora, duas observações de Freud em “Luto e melancolia” poderiam reinaugurar essa investigação: por um lado, o melancólico sabe *quem* ele perdeu, mas não *o que* perdeu no objeto desaparecido e, por outro lado, parece chegar mais perto que os outros da verdade, dessa verdade que se expressa no discurso melancólico de Anna sob a forma de argumentos tais como: “*de qualquer forma não existe sentido, não existe verdade*”, “*não vale a pena fazer nada, não estarei viva para ver*”. O sujeito submerge numa apatia mórbida, que o faz repetir indefinidamente as mesmas falas numa voz monocórdia, sem entonação particular. O teor geral dessas falas, que de fato coincide com preocupações filosóficas comuns, não demanda, bem entendido, contra-argumentos; a atenção do psicanalista se prenderá muito mais à posição do sujeito, que terá reconhecido, assim expressa, como uma figura particular da castração. O melancólico afirma a castração sublinhando o não-senso inerente à vida e crê no destino que lhe teria legado essa verdade mortífera, conferindo-lhe um lugar de exceção. Podemos pressentir que nessa posição se mesclarão sofrimento e gozo, e que o sujeito melancólico não estará disposto a abandoná-la sem outra compensação. Resta saber em que ela lhe assegura uma identidade singular, na falta talvez de outros fatos identificatórios cujo papel teria sido o de reforçar uma imagem narcísica apenas esboçada.

Nessa visão, segundo Lambotte, o fato de o sujeito não saber *o que* perdeu no objeto e tentar eliminar as conseqüências da perda pelos efeitos da identificação narcísica, indicaria bem que, através do objeto, ele visava a uma imagem em que a menor modificação poderia provocar seu próprio desmoronamento. Lambotte observa que, entre os melancólicos, há uma espécie de apego que, à menor dificuldade, se rompe tão subitamente quanto havia começado, na decepção sempre renovada na traição. Ela se pergunta em que medida o próprio sujeito antecipa a ruptura que atribui depois ao outro. Nisso reside, sem dúvida, a interpretação da repetição do fracasso, na medida em que o outro se vê na obrigação de carregar os traços de uma imagem ideal que não deve fraquejar,

custe o que custar. Tarefa insuportável de ocupar o lugar de modelo que o sujeito melancólico destina ao outro, como se sua identidade singular dependesse disso.

Freud explica que deve haver por um lado uma forte fixação no objeto de amor, mas de outro, e de maneira contraditória, uma fraca resistência do investimento de objeto. Ele explica esse aparente paradoxo, relacionando a escolha de objeto a uma fixação narcísica que permitiria ao investimento de objeto, à menor dificuldade, regredir ao narcisismo. Conhecemos a definição do narcisismo: amar a si mesmo como se ama geralmente um objeto externo. Lambotte²⁵ aproveita-se dessa concepção tão conhecida para propor que, na medida em que o narcisismo supõe que a pessoa tome a si mesma como objeto, este movimento narcísico exigiria por isso o reconhecimento dos limites do corpo e a apropriação da imagem especular. Ela se propõe ainda a situar a falha narcísica na melancolia no nível da constituição dessa imagem, uma vez que ela parece se confundir com um modelo ideal de tamanha rigidez que permanece sempre fora do alcance do sujeito. Isso nos permitiria compreender a necessidade vital que o melancólico tem de emprestar esses traços ideais a um outro, com o qual possa assim se identificar.

As instâncias ideais do eu determinariam, portanto, a dinâmica melancólica, uma vez que o ideal do eu, como a instância corresponde à identificação parental e social, recobriria quase totalmente o eu ideal, como a instância que corresponde à exaltação da singularidade do eu. O sujeito melancólico reforçaria essa hipótese pela pouca atenção que dedica à sua imagem e que pode chegar ao sentimento de estranheza ou de despersonalização (o sentimento de desvitalização do mundo e de si mesmo pareceri, neste caso, mais pertinente, como o sublinharam os fenomenólogos Binswanger e, mais recentemente, Tellenbach). Tentar transcrever em termos metapsicológicos essa patologia da imagem especular própria ao sujeito melancólico exige necessariamente o recurso ao modelo dinâmico do estágio do espelho de Lacan, que põe em jogo, como explicação, uma dupla identificação: a identificação com a forma da espécie, por um lado, através do rosto da mãe (ideal do eu) e com o reflexo do espelho, por outro (eu ideal), auxiliada nisso pelo quadro já familiar da forma do primeiro rosto. Lambotte cria a imagem da moldura vazia com a qual o sujeito melancólico deve ter se encontrado, dentro da qual não houvesse uma

²⁵ Lambotte, M. – “O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia”, Companhia de Freud Editora, 1997.

imagem mas simplesmente o nada. Desse modo, o “eu sou nada” do sujeito melancólico atesta essa experiência traumática, significando ao mesmo tempo o colapso da imagem especular e a condenação do destino. Identificar-se com o reflexo do espelho é ainda se ver em função de um primeiro olhar pousado em si; assim, é só pelo olhar do outro pousado na criança que esta pode se descobrir, por sua vez, pelos olhos que a identificaram uma primeira vez. Lambotte afirma que por pouco que esses olhos tenham atravessado a criança sem a ver, sem lhe atribuir os contornos que inscrevem o corpo no espaço, disso resultará para ela uma fixação mortífera na mera moldura vazia, no mero ideal do eu desesperadamente inacessível.

Na falta de uma imagem narcísica suficientemente afirmada, o sujeito melancólico encontra o Nada que o define. E provavelmente, para retomar a interrogação freudiana, ele se aproximou demais dessa verdade que adoece, aquela que destrói a falsa segurança da identidade, denunciando a natureza ilusória do eu. Mas, ainda que a descoberta da ilusão do eu resulte também do tratamento analítico, provocando o que se concorda em considerar como “estados melancólicos” ou “momentos de melancolização”, a especificidade da organização psíquica melancólica não é posta em dúvida por isso. Vítima de traições sucessivas, o sujeito melancólico continua a viver sob a ameaça de uma catástrofe, cujos efeitos de ruptura antecipa, efeitos que são do domínio de uma patologia do abandono.

O melancólico contesta que a realidade conserve qualquer interesse e sua atitude sugere uma figura particular da negação, distinta tanto da renegação (*Veleugnung*) quanto da forclusão (*Verwerfung*). De fato, o sujeito não nega a realidade perceptiva e tampouco age como se ela não existisse; ao contrário, reconhece seus benefícios para os outros, atribuindo a si a inutilidade de todas as coisas e a fatalidade que o persegue de ter de desvendá-la com tanta lucidez.

Para Lacan²⁶, o melancólico está no simbólico; do lado do ser, são as auto-acusações, do lado do ter, é a ruína, e o “eu não sou nada” exprime perfeitamente essa dupla posição. Provavelmente Lacan indica mais um caminho de investigação quando

²⁶ Lacan, J. – Seminário 8, sobre a transferência.

evoca, no plano metapsicológico, um ponto de convergência entre o luto e a melancolia capaz de esclarecer a natureza da catástrofe postulada na origem da doença; ele conclui o seminário sobre a transferência com essa pergunta. O sujeito melancólico mal se introduzira no campo do desejo, na suspensão ao desejo do Outro, o melancólico se teria confrontado com a súbita desapareção ou desafeição deste último, de tal modo que não pôde senão se identificar com o nada como ao único resto do Outro. Paradoxalmente, o significante “nada” atesta o traço deixado pelo Outro e garante ao sujeito melancólico sua inscrição na cadeia simbólica. Assim, ele afirma mais a castração do que a renega, a partir do momento em que o Outro não correspondeu ao modelo ideal de que ele o fez portador. E, de traição em traição, o melancólico repete a catástrofe original que ignora, ainda que perceba seus efeitos na falha que detecta no Outro.



CONCLUSÃO

*“Antefalhei a vida, porque nem sonhando-a
ela me pareceu deleitosa. Chegou até mim
o cansaço dos sonhos...Tive ao senti-lo uma sensação
externa e falsa, como a de ter chegado ao término
de uma estrada infinita. Transbordei de mim
não sei para onde, e aí fiquei estagnado e inútil.
Sou qualquer coisa que fui. Não me encontro
onde me sinto e se me procuro, não sei quem é
que me procura. Um tédio a tudo amolece-me.
Sinto-me expulso da minha alma. Assisto a mim.
Presenteio-me. As minhas sensações passam diante
De não sei que olhar meu como coisas externas.
Aborreço-me de mim em tudo. Todas as coisas são,
Até às suas raízes de mistério, da cor do meu aborrecimento.
Estavam já murchas as flores que as Horas me entregaram.
A minha única ação possível é i-las desfolhando lentamente.
E isso é tão complexo de envelhecimentos.
A mínima ação é-me dolorosa como uma heroicidade.
O mais pequeno gesto pesa no ideá-lo, como se fora
uma coisa que eu realmente pensasse em fazer.
Não aspiro a nada. Dói-me a vida. Estou mal onde estou
E já mal onde penso em poder estar.
O ideal era não ter mais ação do que a ação falsa
De um repuxo – subir para cair no mesmo sítio,
Brilho ao sol sem utilidade nenhuma
a fazer som no silêncio da noite
para que quem sonhe pense em rios no
seu sonho e sorria esquecidamente.*

(Intervalo – Fernando Pessoa)

A passividade originária, fundamento do sexual, passividade inerente ao processo de análise, recria a relação de dissimetria experimentada pela criança no contato com o adulto que cuida dela. Jacques André sublinha que a posição passiva da criança perante o adulto não é apenas de passividade no comportamento em relação à atividade adulta, mas de passividade em relação à fantasia do adulto que a invade. São precisamente os elementos da sexualidade adulta não simbolizada que estão em jogo na origem dessa fantasia. A relação analítica e, portanto, transferencial põe em evidência os movimentos dessa ligação amorosa do indivíduo com seus objetos originários e sua conseqüente relação com a fantasia. A sedução inerente à situação analítica pode tomar uma forma incestuosa, transgressiva, denunciando a posição passiva desses primeiros vínculos amorosos do sujeito e expondo assim a passividade do analisando frente ao analista. Essa posição de objeto em relação ao Outro corresponde à relação primitiva da criança com a mãe, na medida em que está entregue a seus cuidados e, conseqüentemente, à sedução sexual que estes cuidados envolvem. A criança se defende muito cedo dessa passividade inicial, em particular pelo jogo, em que inverte os papéis, e pela aquisição de sua autonomia, que implica também a atividade, a qual surge assim como uma defesa contra a passividade inicial. A passividade implica o ficar à mercê da onipotência do Outro, fonte de angústia, cujo caráter ilimitado suscita no sujeito a fantasia de sua própria destruição (por exemplo, ser devorado, espancado, castrado) como termo último do gozo pulsional.

Nesse sentido, o movimento melancólico constituiria uma das vias de reversão da passividade contra o ser amado, o ser excitado, contra o objeto e, finalmente, contra o próprio sujeito. Quando este movimento aparece no tratamento psicanalítico, a perda de um objeto amoroso constitui excelente oportunidade para que a ambivalência nessas relações se faça efetiva e manifesta. Na melancolia, as situações que dão margem ao adoecimento vão, em sua maior parte, além do caso nítido de uma perda por morte e incluem as situações de desconsideração, desprezo ou desapontamento. Tal situação pode trazer para a relação sentimentos opostos de amor e ódio, ou reforçar uma ambivalência já existente. Se o amor pelo objeto – um amor que não pode ser renunciado, embora o objeto o seja – se refugiar na identificação narcisista, então o ódio dirigido a este objeto substitutivo entra em ação, fazendo o objeto sofrer e tirando satisfação sádica de seu sofrimento. No caso da melancolia, a satisfação das tendências do sadismo e do ódio relacionadas ao objeto,

retornam ao próprio eu do indivíduo. A situação analítica constitui um lugar de eclosão dos movimentos melancólicos: a regressão narcísica, a luta contra a passividade, a decepção ou desapontamento, muito freqüentes na fantasia dos pacientes para com seus analistas, podem oferecer as condições susceptíveis da via melancólica se manifestar.

Com o desenvolvimento da argumentação teórica do trabalho pudémos destacar dois tipos de passividade: a da criança-espectadora cuja paixão do adulto torna precocemente erotizada – a via feminina – conduz dessa passividade assustada a uma participação com gozo, de modo a indicar que não saímos da passividade elementar; quando muito, deslizamos do horror para o desfalecimento do gozo. Já o segundo tipo de passividade vai da passividade horrorizada a uma manifestação ativa, entre desejo e prazer; essa via é considerada como masculina, nas concepções freudianas de neurose obsessiva. A via masculina, portanto, é de uma dupla transformação: da passividade primária em atividade e do pavor ao prazer. A via feminina, contudo, permanece no terreno da passividade, o da interrupção sedutora do sexual, mas transita do pavor para o gozo – para o excesso do prazer.

A passividade como alvo pulsional substitui, então, a passividade do eu diante do ataque pulsional, que sucede, por sua vez, à passividade traumática do recém-nascido diante do mundo adulto. É importante salientar que Jacques André não só sublinha que a posição passiva da criança perante o adulto não é apenas de passividade no comportamento em relação à fantasia do adulto que a invade, mas também nos leva a reconhecer que a teoria da sedução efetivamente aponta no masoquismo um caráter privilegiado da constituição da sexualidade humana. O masoquismo supõe a conjunção de uma dor física ou psíquica (nascida de uma efração: do limite corporal, do limite do eu) com uma excitação sexual. Por ultrapassar necessariamente a capacidade de assimilação da criança pequena, a intervenção sedutora do adulto comporta, obrigatoriamente, o elemento de efração característico de uma dor. O estado de desamparo se mistura com a impotência da criança pequena, com a dependência que ela acarreta, mas também com a satisfação – contraditoriamente excessiva e insuficiente – da qual a criança tem uma experiência passiva.

A passividade, assim descrita, amplia a compreensão que Catherine Chabert expõe sobre o funcionamento de determinados pacientes, cujo sintoma assegura uma formação de compromisso no que concerne ao conflito intrapsíquico; dessa maneira observamos uma forma de passividade e submissão ao ambiente com uma particularidade transferencial significativa: o mal-estar e a angústia são sentidos pelo interlocutor, pelo analista. Naturalmente que o início de qualquer trabalho analítico implica numa ambigüidade fundamental representada por aquilo que chamamos de demanda de análise. As oscilações contidas nessa demanda revelam o desejo de um controle ativo daquilo que escapa pela fonte do mal viver e, pelo temor de uma dependência que a relação analítica pode incitar. Essas são ressonâncias contidas na atração exercida pela passividade, resistências inaugurais frente à intuição do paciente de uma sedução e de um sofrimento originários que buscam expressão através da palavra. No entanto, o enfrentamento desses desejos contraditórios não se passa no interior, mas sim no exterior do espaço psíquico: nas sessões retornam sempre afirmações como “mente esvaziada”, “ausência de afeto”, “sentir-se oca”. Esses pacientes parecem utilizar a realidade externa para suplantar o vazio de seu espaço interior, como explicitado através da caso clínico de Anna apresentado no capítulo 1. Nossa paciente apresenta uma passividade que, no entanto, faz certas coisas acontecerem na relação analítica. Faz com que o analista experimente o desejo de fazer certas coisas por ela, de retirá-la dessa passividade que a levaria iminentemente para a morte.

A tragédia de Hamlet também nos permite observar alguns elementos intrigantes que nos ajudam a enquadrar essa estranha passividade, levando-nos a levantar a hipótese clínica de que ela é uma forma de fazer certas coisas acontecerem, tornando-se um instrumento heurístico privilegiado que nos permite refletir sobre a questão da passividade. Como já dissemos na introdução e voltamos a repetir em Hamlet, observamos elementos intrigantes que nos ajudam a enquadrar uma estranha passividade que não aparece propriamente descrita na peça, mas sim na narração de fatos cuja importância para o desenrolar da história construída por Shakespeare é de suma importância. Hamlet é um ser que vive em um movimento pendular entre a dor, a aflição configurada nos seus discursos obscuros e no luto permanente, e a falta de vontade, o que marca sua imagem como personagem principal. Ele é também marcado por uma profunda falta de vontade, por uma

paralisação interior da vontade, porque se sente manietado por uma força estranha que o dirige e lhe subordina a vontade. O protagonista realiza atos que, embora não estejam presentes na encenação, possuem um efeito determinante para o desenlace da obra do príncipe da Dinamarca. Essa atitude de aparente passividade encontrada no personagem, que não toma armas contra si mesmo e diretamente estirpa suas dores, agruras e dúvidas, expõe essa intrigante passividade que leva uma platéia inteira a acompanhar o movimento das aflições hamletianas, culminando na representação da última cena na qual o público acompanha sua trágica morte, sempre observado por Horácio, seu fiel amigo.

O que então revela o herói trágico no processo do conflito dramático? Ele revela algo de mais profundo que o casual e passageiro, que serve de base a qualquer conflito dramático. Ele revela o universal e o eterno, uma vez que olhamos a tragédia de baixo para cima: ela está situada sobre nós, é o foco em que se concentrou o primordial, o eterno, o permanente em nossa vida. Em toda a tragédia, por trás do frenético turbilhão de paixões humanas, de impotência, amor e ódio, dos quadros de ardentes aspirações e fracassos, percebemos o eco distante de uma sinfonia que nos fala do antigo, do íntimo e do entranhável. Fomos arrancados do círculo como outrora o foi a Terra. A dor está nessa eterna separação, no próprio “eu”, no fato de que eu não sou tu, de que nem tudo está a meu redor, em que tudo – o homem, as pedras, os planetas – está só no imenso silêncio da noite eterna.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **Informação e Documentação**
– **Referências – Elaboração**. NBR 6023:2000. Rio de Janeiro: ABNT, 2000. p. 22.

ABRAHAM, K. – **Teoria psicanalítica da libido: sobre o caráter e o desenvolvimento da libido**. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica, Imago editores LTDA, Rio de Janeiro, 1970.

ABRAHAM, N.& TOROK, M. – **A casca e o núcleo**. Tradução de Maria José Faria Coracini, Editora Escuta LTDA, São Paulo, 1995.

ANDRÉ, J. – **As origens femininas da sexualidade**. Tradução de Vera Ribeiro, Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1996.

(1999) – **Passionément...** In: **De la passion**. (sous la direction de J. André), Puf, Paris, 1999, p. 1-5.

ALTHUSSER, L. – **O futuro dura muito tempo**. Tradução Rosa Freire D'Aguiar, Companhia das Letras, São Paulo, 1993.

BATE, J. – **The genius of Shakespeare**. Picador, London, 1997.

BAYARD, P. – **Hamlet ou Hamlet: le conflit d'interprétations**. In: **Psychanalyse hors cure**. 1990, p.49-65.

(2002) – **Enquête sur Hamlet: Le dialogue de sourds**. Les éditions de Minuit, Paris.

BERLINK, M. – **O que é psicopatologia fundamental**. Rev. Latinoam. Psicopat. Fund., São Paulo, Escuta, Vol. I, no.1, p. 46-59, 1998.

(2000) – **Psicopatologia Fundamental**. Biblioteca de Psicopatologia Fundamental, Editora Escuta LTDA, São Paulo.

BERLINK, M. & FÉDIDA, P. – **A clínica da depressão: questões Atuais**. Rev. Latinoam. Psicopat. Fund., São Paulo, Escuta, vol. III, no. 2, p. 9-25, 2000.

BLOOM, H. – **O cânone ocidental**. Tradução Marcos Santarrita, Editora Objetiva Ltda, Rio de Janeiro, 1995.

(1998) – **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução José Roberto O’Shea, Editora Objetiva Ltda, Rio de Janeiro.

BYRON, G. – **Poèmes**. (choisis & traduits de l’anglais par Florence Guilhot & Jean-Louis Paul), Éditions Ressouvenances, 1993.

CALVINO, I. – **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso, 2^a ed., Companhia das Letras, São Paulo, 2001.

CHABERT, C. – Les fonctionnements limites: quelles limites? In: **Les états limites: Nouveau paradigme pour la psychanalyse?** (sous la direction de J. André), Puf, Paris, 1999.

(1999) – Les voies intérieures. In: **Les enjeux de la passivité**. Revue Française de Psychanalyse, no. 5, tome LXIII, Puf, p.1445 – 1488.

(2002) – Moments mélancoliques. In: **Le temps du désespoir**. (sous la direction de J. André), Puf, Paris, p. 43-67.

COLOMBO, E. – Sexualité et Erotisme. In: **Sexualité infantile et Attachement**. (sous la direction de J. André), Puf, Paris, 2000.

CREPAX, G. – **A Vênus das peles de Sacher Masoch**. Tradução Luis Lorenzo Rivera, Livraria Martins Fontes Editora LTDA, São Paulo, 1988.

COURNUT, J. – L’énergie de la passion. In: **De la passion**. (sous la direction de J. André), Puf, Paris, 1999, p. 7-26.

DELOUYA, D. – **Depressão**. 1^a ed., coleção clínica psicanalítica, Casa do Psicólogo, São Paulo, 2000.

DOR, J. – **Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como uma linguagem**. Tradução de Carlos Eduardo Reis, 3a. ed., Artes Médicas, Porto Alegre, 1992.

EBTINGER, R. – **Ancolies: approches psychanalytiques, phénoménologiques et esthétiques des mélancolies**. Éditions Arcanes, Apertura, 1999.

ECO, U. – **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist, 5ª reimpressão, Companhia das Letras, São Paulo, 2001.

FÉDIDA, P. – **Depressão**. Tradução Martha Gambini, Editora Escuta LTDA, São Paulo, 1999.

(2002) – **Dos benefícios da Depressão: Elogio da psicoterapia**. Tradução Martha Gambini, Editora Escuta LTDA, São Paulo.

FELDSTEIN, R. e orgs. – **Para ler o seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Tradução Dulce Duque Estrada, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1997.

FORD, B. – **The age of Shakespeare**. Penguin Books, London, 1982.

FREUD, S. & ABRAHAM, K. – **Correspondance 1907-1926**. Paris, Gallimard, 1969.

FREUD, S. & FLIESS, W. – **Correspondência Completa de 1887-1904**. Editado por Jeffrey Moussaieff Masson, Imago Editora LTDA, Rio de Janeiro, 1986.

FREUD, S. – Projeto para uma psicologia científica. In: _____. **Obras completas**. Vol. I, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

___ (1895a) – Rascunho G. In: _____. **Obras completas**. Vol. I, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

___ (1895b) – Rascunho N. In: _____. **Obras completas**. Vol. I, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

___ (1896a) – A etiologia da histeria. In: _____. **Obras completas**. Vol. III, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

___ (1896b) – A hereditariedade na etiologia das neuroses. In: _____. **Obras completas**. Vol. III, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

___ (1900) – A Interpretação dos Sonhos. In: _____. **Obras completas**. Vol. IV e V, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

__ (1905) – Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XII, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

__ (1907/1908) – La création littéraire et le rêve éveillé. In: *Essais de psychanalyse appliquée (collection Idées)*. Gallimard, 1988.

__ (1913) – O início do tratamento (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise I). In: ____ . **Obras completas**. Vol. XII, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

__ (1914ª.) – A história do movimento psicanalítico. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XIV, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

__ (1914b) – Introdução ao narcisismo. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XIII, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

__ (1914c) – O Moisés de Michelangelo. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XIII, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

__ (1915ª) – O instinto e suas vicissitudes. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XIV, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

__ (1915b) – Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort. Traduit de l'allemand par Pierre Cotet, André Bourguignon et Alice Cherki.

__ (1916) – Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XIV, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

__ (1917) – Luto e melancolia. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XIV, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

__ (1919ª) – “Uma criança é espancada”: Uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XVII, Edição standard brasileira, 2ª ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

- __ (1919b) – O estranho. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XVII, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.
- __ (1920) – Além do Princípio do Prazer. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XVIII, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.
- __ (1923a) – O Ego e o Id. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XIX, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.
- __ (1923b) – A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XIX, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.
- __ (1923c) – Une névrose diabolique au XVIIeme. Siècle. In: *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Gallimard.
- __ (1924a) – O problema econômico do masoquismo. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XIX, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.
- __ (1924b) – Neurose e psicose. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XIX, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.
- __ (1925) – A negativa. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XIX, Edição standard brasileira, 2ª.ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.
- __ (1926ª) – A questão da análise leiga. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XX, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.
- __ (1926b) – Inibição, sintoma e angústia. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XX, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.
- __ (1927a) – O futuro de uma ilusão. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XXI, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.
- __ (1927b) – O fetichismo. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XXI, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

__ (1930) – O mal-estar na civilização. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XXI, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

__ (1931) – Sexualidade feminina. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XXI, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

__ (1932/33) – Novas conferências introdutórias. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XXII, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

__ (1940 [1938]) – Esboço de psicanálise. In: ____ . **Obras completas**. Vol. XXIII, Edição standard brasileira, 2ª. ed., Imago Editora, Rio de Janeiro, 1988.

GAY, P. – **Freud: Uma vida para nosso tempo**. Tradução Denise Bottman, Companhia das Letras, São Paulo, 1989, p. 94; 164; 292 – 301; 395; 581 – 587.

GREEN, A. – **Narcisismo de vida, narcisismo de morte**. Tradução Cláudia Berliner, Editora Escuta LTDA, São Paulo, 1988.

(1994) – **O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura**. Tradução Irene Cubric, Imago Editora LTDA, Rio de Janeiro.

GRIMAL, P. – **Dicionário da mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille, 3ª. ed., Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1997.

GOETHE, J. – **Fausto**. Tradução Jenny Klabin Segall, Itatiaia, Belo Horizonte, 1997.

__ (1999) – **Trilogia da paixão**. Tradução Leonardo Fróes, Rocco, Rio de Janeiro.

GORI, R. – **Logique des passions**. Éditions Denoël – l'espace analytique, Paris, 2002.

GUYOMARD, P. – **La jouissance du tragique: Antigone, Lacan et le desir de l'analyste**. La psychanalyse prise au mot, Aubier, Mesnil-sur-l'Estrée, 1992.

HALLIDAY, F. – **Shakespeare: vidas literárias**. Tradução Barbara Heliodora, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.

HASSOUN, J. – **Les Passsions intraitables**. Aubier, Paris, 1993.

(1997) – **La cruauté mélancolique**. Flammarion, Paris.

HELIODORA, B. – **Falando de Shakespeare**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2001.

JOHNSON, S. – **Prefácio a Shakespeare**. Tradução Enid Abreu Dobránszky, Biblioteca Pólen, Editora Iluminuras LTDA, São Paulo, 1996.

JONES, E. – **Hamlet e o complexo de Édipo**. Tradução Álvaro Cabral, Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1970.

JULIEN, P. – **O estranho gozo do próximo: ética e psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro, Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1996.

JURANVILLE, A. – **La Femme et la mélancolie**. Puf, Paris, 1993.

KEHL, M.R. – A psicanálise e o domínio das paixões. In: **Os sentidos da Paixão**. Companhia das Letras, São Paulo, 1987, p.469-496.

KERMODE, F. – **Shakespeare's language**. Penguin Books, London, 2000.

KRISTEVA, J. – **Sol negro: depressão e melancolia**. Tradução Carlota Gomes, 2ª ed., Rocco, Rio de Janeiro, 1989.

LACAN, J. – L'agressivité en psychanalyse. In: _____. **Écrits**. Paris, Seuil, 1966.

(1989) – **Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce**. Assírio & Alvin, Lisboa.

(1992) – **O seminário: livro 8 – a transferência (1960-1961)**. Tradução Dulce Duque Estrada, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

(1992) – **O seminário: livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Tradução Dulce Duque Estrada, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

(1992) – **O seminário: livro 20 – Mais ainda**. Tradução Dulce Duque Estrada, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

(1998) – Diretrizes para um Congresso sobre a sexualidade feminina. In: _____. **Escritos**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, p. 754-745.

LAMBOTTE, M. – **O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia.** Tradução de Sandra Regina Felgueiras, Companhia de Freud Editora, Rio de Janeiro, 1997.

(2000) – **Estética da melancolia.** Companhia de Freud Editora, Rio de Janeiro.

LAPLANCHE, J. – **Novos fundamentos para a psicanálise.** Tradução Cláudia Berliner, Martins Fontes, São Paulo, 1992.

(1992) – **La révolution copernicienne inachevée.** Paris, Aubier.

LEBRUN, G. – O conceito de paixão. In: _____. **Os sentidos da Paixão.** Tradução Mônica Fuchs, Companhia das Letras, São Paulo, 1987, p. 17-33.

MARTINS, L. – O dom de Édipo. In : _____. **Os sentidos da paixão.** Companhia das Letras, São Paulo, 1987, p. 329-357.

MOREIRA, A.C.G. – **A clínica da melancolia.** Editora Escuta LTDA, São Paulo, 2002.

NASIO, J-D. – **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan.** Tradução Vera Ribeiro , Coleção Transmissão da Psicanálise, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1992.

(1997) – **O livro da dor e do amor.** Tradução Lucy Magalhães, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1997.

(1998) – **Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise.** Tradução Vera Ribeiro , Coleção Transmissão da Psicanálise, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

NERVAL, G. – **Sylvie: souvenirs du Valois.** Éditions A. Tallone, Paris, 1945.

NIETZCHE, F. – **O nascimento da tragédia: ou Helenismo e Pessimismo.** Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg, 2ª. ed., Companhia das Letras, São Paulo, 1999.

NUNES, B. – A paixão de Clarice Lispector. In: **Os sentidos da Paixão.** Companhia das letras, São Paulo, 1987, p.269-281.

PANOFSKY, E., SAXE, F., ET KHIBANSKY, R. – **Saturn & Melancholy: Studies in the History of Philosophy, Religion and Art.** London, 1964.

PELLEGRINO, H. – Édipo e a paixão. In: ____ . **Os sentidos da paixão**. Companhia das Letras, São Paulo, 1987, p. 307-327.

PEREIRA, M. – Melancolia e subjetivação em Aurélia, de Gérard de Nerval. In: ____ . **Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação**. Imago, Rio de Janeiro, 2001, p.223 – 247.

(2002) – **“Boa noite, amado príncipe”. Ou notas psicanalíticas sobre a insônia, o repouso e a morte na tragédia de Hamlet**. Revista Psychê, ano VI, no.10, São Paulo, p. 19-38.

PIRANDELLO, L. – **Um, nenhum, cem mil**. Tradução Maurício Santana Dias, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 2001.

PONTALIS, J. – Sur le travail de la mort. In: **Entre le rêve et la douleur**. Collection connaissance de l'inconscient, Gallimard, 1977.

PORTELLA NUNES, E & C. - **Freud e Shakespeare**. Imago editora, Rio de Janeiro, 1989.

QUINET, A. – **Extravios do desejo: depressão e melancolia**. Marca d'Água Livraria e Editora, Rio de Janeiro, 1999.

(2000) – **Teoria e clínica da psicose**. 2ª. ed., Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro.

RASSIAL, J-J. – **O adolescente e o psicanalista**. Tradução Lêda Mariza Fisher Bernardino, Companhia de Freud Editora, Rio de Janeiro, 1999.

ROSENBERG, B. – **Masoquismo mortífero e masoquismo guardião da vida**. Tradução de Célia Gambini, Editora Escuta LTDA, São Paulo, 2003.

ROSOLATO, G. – L'axe narcissique des dépressions. In: **Nouvelle Revue de Psychanalyse**. Numéro II, Figures du vide, Gallimard, 1975, p. 5- 35.

SAFOUAN, M. – **La sexualité féminine dans la doctrine freudienne**. Collection dirigée par Jacques Lacan, Éditions du Seuil, Paris, 1976.

SCHERMANN, E. - **O Gozo en-cena: sobre o masoquismo e a mulher**. Editora Escuta LTDA, São Paulo, 2003.

SHAKESPEARE, W. – Hamlet. In: _____. **The complete works**. Claredon press, Oxford, 1988.

(1995) – **Hamlet e Macbeth**. Tradução Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliadora, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

(2002) – Hamlet. In: **Shakespeare Tragédies (euvres completes I et II)**, préface par Anne Barton, édition publiée sous la Direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

SILVA JR, N.- Modelos da subjetividade em Fernando Pessoa e Freud. Da catarse à abertura de um passado imprevisível. In: **Leituras da psicanálise: estéticas da exclusão**. Mercado das Letras, Campinas, 1998.

SÓFOCLES – **Édipo rei**. Versão baseada na famosa tradução inglesa de Sir Richard Jebb (1841 – 1905), 1ª ed., Abril Cultural e Industrial, São Paulo, 1976.

(1996) – **Édipo**. Tradução J.B. Mello e Souza, seleção de textos Maura Sardinha, Clássicos de Ouro, 3ª ed., Ediouro, Rio de Janeiro, 1997.

(1998) – **A trilogia tebana**. Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama Cury, 8ª ed., Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro.

STEIN, C. - **As erínias de uma mãe: ensaio sobre o ódio**. Tradução de Néelson da Silva Jr, Editora Escuta, São Paulo, 1988.

VALAS, P. – **As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo**. Tradução de Lucy Magalhães, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2001.

WIDLÖCHER, D. – **Amour primaire et sexualité infantile**. In: **Sexualité infantile et attachement**. (sous la direction de J. André), Puf, Paris, 2000.

WINNICOTT, D (1958) – **O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional.** Trad. Irineo Constantino Schuch Ortiz, Porto Alegre, Artes Médicas, 1983, p. 31-37.

(1975) – **O brincar e a realidade.** Trad. José Otávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre, Imago Editora LTDA, Rio de Janeiro, p. 13-30.