

Tragédia grega, tragédia moderna: Lady Macbeth e Medeia

*Jô Gondar**

Macbeth: a peça, o filme

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

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

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

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

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

Gregos e modernos: a elaboração e o ato

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Freud e Lady Macbeth

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

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

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

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

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

frágil e fraco de uma mulher, mas tenho o coração e o estômago de um rei” (TUDORBRASIL, 2015).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mais além do falo: Medeia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Articulando e concluindo

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

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

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

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

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

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

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

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

Agosto/2016

Jô Gondar

jogondar@uol.com.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BORGES, J. L. *Prólogos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- DELCOURT-CURVES, M. Notice sur Medée. In: EURÍPIDES. *Tragédies completes I*. Paris: Gallimard, 1962.
- EURÍPIDES. *Tragédies completes I*. Paris: Gallimard, 1962.
- FREUD, S. Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico (1916) In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, vol. XIV.
- GREEN, A. *O desligamento*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- LACAN, J. O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada (1945). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. Juventude de Gide ou a letra e o desejo (1958). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. O Seminário. Livro V: *As formações do inconsciente* (1957). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- MILLER, J. A. Mulheres e semblantes II. In: *Opção lacaniana*, ano 1, n. 1. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, 2010.
- MUIR, K. *Macbeth*. London: Shakespeare Arden, 1995.

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

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

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

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

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

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

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