

LAURA LUSTOSA RUBIÃO

LACAN LEITOR DE COMÉDIAS:
CONTRIBUIÇÕES A UMA ÉTICA DO BEM-DIZER

Tese de Doutorado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras (Estudos
Literários) da Faculdade de Letras da
Universidade Federal de Minas
Gerais, como requisito para obtenção
do título de Doutor em Literatura
Comparada, elaborada sob
orientação da Profa Doutora Ruth
Silviano Brandão.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2007

Para Thaís e Clara

AGRADECIMENTOS

- Agradeceria, em primeiro lugar, à Professora Ruth Silviano Brandão, que generosamente aceitou orientar esta tese, fazendo-o com delicadeza e precisão.
- Aos professores do departamento de Letras Clássicas da UFMG, Jacyntho Lins Brandão e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, por me ajudarem a me aproximar dessa paróquia tão distante que é o mundo grego, sem o que não haveria brechas para o riso.
- Em especial, ao Professor Teodoro Rennó Assunção, pela generosidade nas indicações bibliográficas e por ter me colocado em contato com a Professora Adriane da Silva, especialista em Aristófanés.
- Ao Professor Ram Mandil, pelas preciosas contribuições na banca de qualificação.
- Ao Professor Antônio Márcio Teixeira, entusiasta do tema e fonte constante de inspiração teórica.
- À Secretaria Municipal Saúde de Minas Gerais pela concessão da licença das atividades institucionais.
- À Marlene Hostalácio pelo laborioso trabalho de revisão de português.
- À Thaís Mattoso pela revisão das traduções do francês.
- À Daisy Steiner pela revisão dos termos gregos.
- Ao Ivan Pimenta pelo companheirismo de sempre.
- Aos demais leitores e incentivadores dessa tarefa: Lúcia Grossi dos Santos, Gisele Hostalácio, Yolanda Vilela, Roberto González, Reinaldo Muniz e Denise Santana

A psicanálise é fonte de verdade, mas também de sabedoria. E essa sabedoria tem um aspecto que nunca engana, desde que o homem começou a enfrentar seu destino. Toda sabedoria é um gaio saber. Ela se abre, subverte, canta, instrui e ri.

(Jacques Lacan, Discurso de Roma)

E houve mesmo a aquática e eficaz receita que o médico deu a cliente neurótico: “*R/Usa int. %Aqua fontis, 30 c.c./Nihil aliunde, q.s.*”

(Guimarães Rosa, Tutaméia)

RESUMO

O trabalho consiste em resgatar a importância da dimensão cômica do desejo na Psicanálise, por meio da leitura de peças de teatro que consideramos expressivas para esse fim.

Tomamos a comédia antiga de Aristófanes como fio condutor da discussão que leva da derrisão da imagem e do falo como parâmetros consagrados da regulação das relações inter-humanas – ou semblantes intrínsecos aos artifícios da cultura - até a implosão das formas excessivas e grotescas que sobrevêm ao estremecimento destes limites.

Ainda que evidencie a vertente da ruptura pela via do riso fora do sentido, a comédia não consiste em uma apologia dos excessos que assimilamos ao campo do gozo na Psicanálise. Por meio do recurso à ironia e à astúcia os protagonistas das tramas encontram um novo modo de enunciar as situações-limite com as quais são confrontados: lançam mão de soluções inventivas que tanto acolhem os efeitos de ruptura dos semblantes, quanto se impõe como inscrições permeáveis ao laço social. Encontram, portanto, como no domínio do *Witz*, um meio de tocar a verdade em seu ponto de inacabamento e precariedade.

Esse movimento retém o interesse do psicanalista, na medida em que acarreta conseqüências no plano de uma Ética que possa renunciar à expectativa de subtrair o Bem do plano das paixões que oscilam sempre para um ponto de falta ou de excesso em seu modo de enunciação. Deslocando a felicidade de seu eixo idealizado, os protagonistas de comédias nos ensinam a encará-la no instante afortunado de um bem-dizer não suturado por um saber prévio e definitivo.

RÉSUMÉ

Ce travail essaie de récupérer la dimension comique du désir dans la psychanalyse par le moyen de la lecture de pièces de théâtre que nous considérons révélatrices pour cette fin.

Nous prenons la comédie antique d'Aristophane comme fil conducteur de cette discussion qui va de la dérision de l'image et du phallus en tant que paramètres consacrés de la régulation des relations humaines – ou semblants intrinsèques aux artifices de la culture – jusqu'à l'implosion des formes excessives et grotesques qui survient à l'ébranlement des limites alors atteintes.

Même si elle met en évidence le versant disruptif par la voie du rire hors sens, la comédie ne constitue pas une apologie des excès que nous assimilons au champ de la jouissance dans la psychanalyse. Par le recours à l'ironie et à la ruse les protagonistes des trames trouvent un nouveau mode d'énoncer les situations-limites auxquelles ils sont confrontés, c'est-à-dire ils ont recours à des solutions inventives qui autant recueillent les effets de rupture des semblants, autant s'imposent comme inscriptions perméables au lien social. Les protagonistes trouvent, tout comme dans le domaine du *Witz*, un moyen de toucher la vérité dans son point d'inachèvement et de précarité.

Ce mouvement retient l'intérêt du psychanalyste pour autant qu'il a des conséquences sur le plan d'une Éthique susceptible de renoncer à l'expectative de soustraire le Bien du domaine des passions qui, selon leur mode d'énonciation, basculent toujours vers un point de manque ou d'excès. Déplaçant le bonheur de son axe idéalisé, les protagonistes nous apprennent à considérer la comédie au moment fortuné d'un bien-dire pas comblé par un savoir préalable et définitif.

Palavras-chave

Comédia, Lacan, dimensão cômica do desejo, ruptura dos semblantes, ética

Mots-clés

Comédie, Lacan, dimension comique du désir, rupture du semblants, éthique.

SUMÁRIO

RESUMO	5
RESUMÉ	6
PALAVRAS-CHAVE/MOTS-CLÉS	7
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – JOGOS DE ESPELHO NA COMÉDIA: A DERRISÃO DA IMAGEM	20
1.1 Forjar uma imagem: Aristófanes inventor do andrógino	20
1.2 Desfocar uma imagem: o mestre em apuros	34
1.3 Anfitrião: as peripécias do duplo	44
1.4 Rir do inimigo, mas onde está mesmo o inimigo?	54
CAPÍTULO II – A COMÉDIA E A DIFERENÇA ENTRE OS SEXOS: O FALO EM CENA	67
2.1 A estrutura da comédia	67
2.2 O falo e sua presença emblemática na comédia	71
2.3 O estatuto do falo na psicanálise	74
2.4 O teatro grego: realidade histórica e construção poética	84
2.5 Cada sexo em seu lugar	86
2.6 Vestir, desvestir: o falo como objeto metonímico na comédia	88
2.7 Mulheres perigosas	95
2.8 A comédia no declínio da ordem simbólica	101
2.9 De um sexo ao outro: conexões e desconexões.....	105
2.10 Os trajes de Genet e a erotização da relação simbólica	110

CAPÍTULO III – A PRESENÇA DO GROTESCO NA COMÉDIA E A RUPTURA DOS SEMBLANTES	119
3.1 O isso calça as botas da linguagem	119
3.2 Saindo da gruta	122
3.3 Caindo das nuvens	126
3.4 O semblante e sua ruptura: as nuvens em <i>Lituraterra</i>	137
3.5 O ardil de Agnes	147
3.6 O pólo das aves	152
CAPÍTULO IV – O HERÓI CÔMICO E OS IM(PASSES) DE SUA TRAJETÓRIA	165
4.1 O problema do herói	165
4.2 O paradoxo do herói	174
4.3 Os tipos cômicos: fazer um tipo ser atípico	180
4.4 Um rei em andrajos ou o bom uso do semblante	195
4.5 As tendências do <i>Witz</i> e a enunciação parcial da verdade	199
CAPÍTULO V – A COMÉDIA E A ÉTICA DO BEM-DIZER	209
5.1 Um enigma por outro	209
5.2 Ironia: disjunção entre ser e parecer	215
5.3 Astúcia e os efeitos de surpresa	221
5.4 Gay Sçavoir e entusiasmo	224
5.5 A dignidade ética da comédia	232
CONCLUSÃO	236
REFERÊNCIAS	244

INTRODUÇÃO

Os exíguos comentários sobre a comédia encontrados na *Poética* de Aristóteles induzem o leitor a uma definição negativa (não trágica) do gênero que se ocuparia da representação de homens ignóbeis (não nobres) e traria à tona uma parte do torpe, de modo anódino (sem causar dor ou destruição) em oposição ao *páthos* violento encontrado na tragédia.¹ Nos enalços dessa tradição, os estudos sobre a comédia sempre estiveram orientados por um acento de negligência² abalado, apenas, pelo atrativo da existência de um segundo livro perdido, supostamente dedicado ao assunto pelo filósofo.

O presente estudo ocupa-se da tarefa ingrata de recuperar o vigor de um tema que gravita, portanto, entre a negligência e o vazio de uma perda que curiosamente atua como propulsão a novas formulações.

Logo nas primeiras páginas de seu livro sobre o *Witz*, Freud chega a colocar a pergunta quanto ao valor da pesquisa que se dispõe a empreender: “Valerá tanto trabalho o tema dos chistes?”. A resposta é afirmativa e calcada, parcialmente, no poder de contágio do *Witz* que tende a se propagar como um vírus agindo como um “(...)

¹ Conferir comentários de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. ARISTÓTELES. *La poétique*, p.178-9.

² Enquanto a tragédia foi objeto de significativas leituras, tanto no campo filosófico quanto no psicanalítico, muito pouco tem se produzido com relação à comédia. Esta última é com maior frequência convocada nos estudos dirigidos ao tema do riso. Especificamente no terreno da Psicanálise, merece destaque o trabalho acadêmico de Darian Leader que articula a comédia à teoria da perversão. LEADER, D. *Comment un corps agit-il sur un autre? Études Lacaniennes autour de la commédie*.

acontecimento de interesse universal”, chegando mesmo a ser matéria obrigatória nas biografias de homens ilustres.³ Feito de besteira que atinge o plano de uma dignidade detentora de interesse universal, por meio do contágio ou de um impulso à repetição, o campo do *Witz* - vizinho aos do humor e da comicidade - deixaria de se circunscrever ao domínio do anódino.⁴

Não por acaso, no entender de Guimarães Rosa, a palavra **graça** faz colidir os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural e de atrativo. O autor atribui aos temas do humor e da comicidade, localizados no campo da arte, o papel de “(...) catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico”, não sendo “(...) o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.”⁵

Interessam-nos os caminhos por meio dos quais a matéria vil – feita tanto de trivialidade e mesquinha, quanto de torpeza e dejetos - engendra o perfil desses ‘mágicos novos sistemas de pensamento’.

Dada sua estrutura complexa e multifacetada, fecunda o suficiente para nos poupar da divisão um tanto artificial proposta por Freud entre comicidade imaginária e agudeza simbólica de espírito (*Witz*), julgamos ser o teatro o campo privilegiado para a extração do material que dará sustentação a essa tese. Uma boa comédia não se realiza sem a presença desse terceiro elemento isolado por Freud na estrutura do *Witz*. Mesmo nas cenas em que o tema do imaginário – o duplo e os jogos especulares – estão em primeiro plano, torna-se indispensável um desnivelamento dos campos da mensagem e

³ FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969, p.28.

⁴ Ainda que nesse contexto o sentido de *anódino* - tomado como o que é insignificante ou sem efetividade - não se coadune inteiramente com o exposto na *Poética*, ou seja, uma definição do que não chega a causar dor, reconhece-se que a apreciação negativa da comédia aí apresentada traduz um certo ofuscamento acerca do valor e do impacto da arte da comédia por parte de Aristóteles. Cf. Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. ARISTOTE. *La poétique*, p.178-9.

⁵ ROSA, J.G. Tutaméia. *In: Ficção Completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994, Vol.II, p.519.

do código: o que se escuta num registro contrasta com o que é dito em outro. Isso equivaleria a dizer que o teatro é solidário desse modo de estruturação que preside a eficácia do *Witz*.

Detentor de uma estrutura que acolhe o equívoco na base de sua constituição, o teatro serviu de motor para muitas das construções teórico-clínicas de Lacan exatamente por colocar em jogo o discurso do Outro ou o ponto de subtração que oblitera uma visão plana e estanque das situações mais prementes da condição humana.⁶

O ponto de partida desse trabalho é resgatar a importância da leitura de peças de comédia por parte do psicanalista, admitindo que haja entrelaçamento e correlação entre as dimensões trágica e cômica do desejo, concebidas fora da perspectiva de uma dicotomia linear e progressista.

O encadeamento temporal do surgimento dos gêneros na Grécia - primeiro a tragédia e depois a comédia⁷ – permite que comumente se aluda ao movimento que levaria do horror e do dilaceramento de uma tensão abissal ao alívio das tensões dado pelo sentido de uma travessia que desobstrui os caminhos e desata os nós da intriga.

Nos termos da Psicanálise teríamos uma *aporia* do trauma que revela o aspecto evasivo do campo pulsional em relação à incidência do significante sobre o corpo e uma saída ancorada na recuperação do elemento fálico, termo de ligação ou reparação simbólica. Nessa perspectiva, o eixo traumático - encenado nas grandes tragédias gregas como o campo tensionado que expõe o lado opaco, indeterminado e elíptico da ação do herói, impelido ao confronto de uma escolha que implica a fatalidade - seria como que atenuado pela implantação do jogo fálico na comédia, que concorre para um apelo ao véu, ao jogos do parecer e do disfarce.

⁶ Conferir comentários de François Regnault em torno do supremo interesse lacaniano pelo teatro. REGNAULT, F. A arte segundo Lacan. In: *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*, p.32.

⁷ A comédia foi admitida no concurso oficial de Atenas cinquenta anos após a tragédia, no ano de 487 a. C. OLIVEIRA, F. & SILVA, M.F. *O teatro de Aristófanes*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1991, p.33.

A lógica das oposições binárias do tipo morte *versus* vida, infortúnio *versus* fortuna, isolamento *versus* união nupcial, será objeto de questionamento desse trabalho que, por meio da leitura de peças de comédia, tomará caminho diverso no modo de abordagem da questão. Será de fato a comédia um atenuante para os entraves trágicos da condição humana? Esta é uma das indagações que servirá de pano de fundo para os desdobramentos que se seguem.

Instigados pelas duas questões de base que deram origem a nosso argumento, a saber, a dupla redução da comédia - seja ao cômico dos efeitos imaginários, seja aos trâmites dialéticos da obra fálica propagadora dos efeitos de reparação - fomos levados a submeter esses temas ao exame de algumas tramas retiradas, sobretudo, do universo da comédia antiga.

Para tanto, optamos por uma determinada ordem de disposição dos problemas que consiste em abordar o teatro de comédia, partindo inicialmente de três eixos: o plano imaginário dos jogos especulares, o plano simbólico animado pela presença do falo, e o plano que acolhe a função do excesso e de um limite que é transvasado. Articulamos esse traçado ao sentido do que foi designado por Lacan nos momentos finais de sua obra como um processo de “ruptura dos semblantes” para finalmente extrairmos, do ponto de vista da ação cômica protagonizada pelo herói, uma enunciação capaz de se manter fiel a esse movimento. Desse modo, torna-se possível abordar as contribuições do teatro de comédia ao domínio conceitual da Psicanálise, por uma via pouco convencional – mas passível de ser extraída de alguns desdobramentos propostos pelo próprio Lacan – que é a que coloca em relevo uma apreensão do gozo⁸ para além das coordenadas da dialética do falo.

⁸ O conceito de gozo diz respeito à satisfação pulsional que, a rigor, não segue padrões prévios, uma vez que pode lançar mão de qualquer meio para se concretizar. A ordem fálica, herdeira do complexo de Édipo, é um dos enquadramentos possíveis para sua manifestação no campo simbólico, regido pela lógica do significante. Essa satisfação intransigente não se acomoda, contudo, a tais contornos moderadores, manifestando-se sob a forma de um excedente residual.

Quanto à definição do *corpus* dramático a ser adotado como fio condutor para o exame dessas questões, reservamos lugar privilegiado à comédia antiga de Aristófanes por algumas razões específicas. Em primeiro lugar, por tratar-se de um clássico do gênero, considerado um autor vivo e atual ainda hoje.⁹ Em segundo lugar, por ter se destacado como autor da preferência de Lacan, sobretudo nos anos cinquenta, quando mais diretamente se ocupou dos efeitos particulares da comédia.

Nos momentos em que julgamos pertinente a inclusão de nomes de outros dramaturgos – constituintes também do cânone lacaniano do teatro de comédia – tais como Genet e Molière, fizemo-lo de modo a atrelá-los a certos aspectos preponderantes na comédia ática, deixando de lado as especificidades da construção estética referentes ao conjunto da obra desses autores. Acreditamos poder extrair conseqüências da aproximação de autores tão apartados pelo tempo ou desse olhar intertextual já proposto por Lacan que os aborda lado a lado: Qual o sentido do privilégio concedido por Lacan a esses autores em detrimento de outros representantes do drama cômico?

O primeiro capítulo aborda o tema da imagem e os golpes que lhe são reservados pelo dispositivo cômico: os jogos de espelho, o estranhamento do duplo, o limite tênue que separa o eu do outro, o caráter, ao mesmo tempo ilusório e derrisório, que toca a pretensão de toda imagem que visa sua projeção sobre um fundo de unidade. Tomaremos como ponto de partida a inserção do discurso cômico de Aristófanes n’*O Banquete* de Platão, a fim de extrair seu impacto de desarticulação sobre os demais encadeamentos discursivos em torno do amor. Os mesmos efeitos suscitados pelo personagem cômico de Platão são verificados quando passamos ao plano político – eixo privilegiado no drama aristofânico – em que a aposta alienada dos usuários do poder vela sua precária identidade (civil e política), ao encerrá-los numa parceria cega com as

⁹ Para uma conexão entre Aristófanes e dramaturgos da modernidade conferir texto de Alexis Solomos. SOLOMOS, A. *Aristophane Vivant*, Paris: Hachette, 1972.

instâncias reguladoras dos bens. A comédia de Aristófanes parece jogar com efeitos de embaçamento, distorção e imprecisão das imagens que dão corpo às relações humanas na cidade. A derrisão do campo da imagem abre a perspectiva dos efeitos de um riso estranho e constrangedor, ao reverter a lógica convencional de apreensão das identidades e fazer brotar internamente o que normalmente é localizado externamente como pertencente ao Outro.

O segundo capítulo discute a presença do falo na comédia antiga como eixo de (des)ligamento entre os sexos. Lançando mão de seu valor conceitual no terreno da Psicanálise, procuramos acompanhar os modos de sua inscrição em algumas das peças do comediógrafo grego. Se, por um lado, trata-se de um termo pivô, que marca os passos da identificação (caracterização) de cada um dos sexos, bem como o papel a ser assumido pelos personagens em cada cena, por outro, torna-se patente seu poder de fuga ou de ausência. Encontramos, no seio da mais digna arte masculina, que é o teatro grego, a mobilidade da referência fálica – materializada na comédia pelos incontáveis objetos, adereços e acessórios que comparecem na invenção dos sexos. Essa presença, metonímica e fugidia, permite-nos entrever seu caráter de embuste, artifício ou simulacro. A comédia de Aristófanes encenaria, desse modo, o império vacilante do falo e sua desmontagem. Esse teatro, já taxado de feminista, não teria, a nosso ver, o mérito de entrincheirar as mulheres na disputa pelo falo, mas sim, o de distinguir um espaço feminino, para além da demarcação fálica.

Dissolvida a consistência das imagens do homem (enamorado, político, letrado ou instruído) ou, ainda, do homem alienado, ancorado e norteadado pela referência fálica, entrariam em cena os tópicos escatológicos calcados no desmembramento do corpo, no grotesco (como modo de apresentação do embaralhamento dos limites entre o humano e o animal) e nas formações que se deslocam de seu equilíbrio tradicional, para cederem

lugar a uma expressão paradoxal e absurda. Esses temas proeminentes na comédia antiga serão tratados, no terceiro capítulo, como efeitos passíveis de serem articulados ao que Lacan afirma ter aprendido a partir da peça *Nuvens*, no texto *Lituraterra* (1971), a saber, à ruptura dos semblantes. Recuperamos, ainda neste capítulo, o lugar do feminino nas tramas como um sintoma desse modo de desestabilização dos semblantes.

O quarto capítulo procede ao exame da trajetória peculiar do herói cômico e engendra a seguinte questão: não sendo o herói propriamente um moralista, - dado que pertence e atua nesse mundo degradado, em que as principais bússolas de sobrevivência no domínio social funcionam mal, ou não funcionam mais - deverá esquivar-se totalmente da formulação de uma resposta que se afirme como possibilidade de inscrição, num mundo despojado de ilusões e já povoado por uma boa dose de ceticismo? Sendo, portanto, imoral será também irresponsável, no que diz respeito aos impasses com que se depara ao longo de seu percurso? Em que medida as figuras desregradas da comédia (saídas do teatro de Aristófanes e de Molière) podem, de alguma maneira, se apresentar como responsáveis por uma enunciação conseqüente e singular, digna de ser levada a sério ou de ser absorvida pelo tecido da comunidade discursiva na qual estão inseridas? Como é que seus impropérios podem causar, pela via do espanto e da surpresa, uma nova modalidade de resposta ética, conservando sua pronúncia excessiva e insensata?

Partindo de uma definição ampla do *Witz* freudiano que, grosso modo, pode ser entendido como a formulação inaudita para o gozo (obsceno ou agressivo), reservando-lhe a oportunidade de uma nova expressão, pensamos ser possível tomá-lo como um operador de leitura para o que se pode depreender da ação na comédia. Freud teria classificado de céticos os chistes que questionam a “própria certeza de nosso conhecimento”¹⁰, identificando-os como aqueles que não tomam por alvo uma pessoa

¹⁰ FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Obras completas, vol vii, p.136.

ou uma instituição, pois incidem afetando as raízes lógicas sobre as quais se organiza o pensamento. Essa vertente do *Witz* questiona, portanto, a base sobre a qual se assenta a lei do significante, dando lugar ao prazer antigo do puro jogo com as palavras e convocando mais o espanto da surpresa do que o deciframento que leva ao esclarecimento. Pensamos ser possível mostrar que os protagonistas de muitas das peças de Aristófanes são movidos pela renúncia a qualquer critério fixo de verdade - assumindo, portanto, uma postura cética - donde sua propensão à adoção de saídas paradoxais, absurdas e fantásticas que constituem modos de articular o inarticulável, de conferir uma forma ao disforme.

Uma dessas invenções deve sua autoria ao protagonista da peça *As aves*, Pisetero (o Bom de Lábia) que forjará o trocadilho articulador de toda a trama. *Pólo* (céu) e *Pólis* (cidade) compõem o jogo de palavras capaz de exprimir esse “lugar nenhum”, esse “não-lugar” que, por vezes, cabe ao homem cômico de Aristófanes, ocupar, alegre e entusiasticamente. Como então situar-se aí nessa terra de ninguém, tão distante e ao mesmo tempo tão próxima do território devastado da humanidade, sem ser banido, por definitivo, de toda a possibilidade do laço social? Como tornar viável essa saída que inclui irremediavelmente o mal-estar?

Nossa hipótese, cujos desdobramentos teóricos encontram-se formulados no quinto e último capítulo, é a de pensar o percurso do herói cômico como permeável ao acolhimento do tipo de felicidade que Lacan escreve, no final de seu ensino, do seguinte modo: *bon-heur*.¹¹ Orientado pelo gesto astucioso que permite reconhecer a contingência da boa hora, da boa chance, que é dada a cada um no momento de improvisar uma inscrição para seu modo peculiar de gozo - por mais extravagante, bizarro ou despropositado que este possa parecer - o protagonista poderá ser visto como

¹¹ O que se encontra traduzido como: feliz acaso. LACAN, J. *Televisão* (1974). In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

aquele que conhece profundamente os semblantes do mundo que o cerca e que, exatamente por isso, encontra-se na condição favorável de apreendê-los sob novas bases.

Desse modo, julgamos ser possível sustentar a tese de que os estudos lacanianos sobre a comédia têm uma incidência no campo da Ética, mais especificamente em relação ao que foi nomeado por Lacan, no final de seu ensino, como ética do Bem-dizer, numa oposição direta à ética aristotélica que visa a apreensão de um bem asséptico, localizado na equidistância entre um excesso e uma falta.

A chamada “ética do bem-dizer” da qual Lacan aproximaria os efeitos de uma análise, já na década de 70, não comportaria ressonâncias com o enquadramento proposto na comédia, que dispensa o aliciamento do dizer bem e dos belos dizeres, para tão-somente encontrar a palavra exata, já desnudada de qualquer pretensão à correção ou à adequação? Esse teatro não nos convida a pensar a palavra em seu desapego do sentido e em sua vertente de fruição, na acolhida alegre do eterno movimento de cifra ao qual estamos sujeitos?

O proferimento de um dizer que não ratifica as convenções do que está enraizado na cultura como dito que tem por medida o senso comum, lança mão de procedimentos táticos tais como a astúcia e a ironia, cujo funcionamento supõe a suspensão de um saber ancorado numa medida de referência estável para o uso da língua.

Nessa perspectiva, os chamados vícios humanos - ou as marcas do excesso ou da falta na relação com outros homens - não seriam corrigidos pelo dispositivo da comédia, mas reabsorvidos sobre novas bases, na medida em que tenha sido possível desconectá-los de seu fundo de alienação imaginária (atualizada na crença da integridade da imagem do eu) e de seu contorno falicizante (verificado a partir de sua redução a

objetos concretos no mundo, cuja posse ou recuperação guardasse a promessa de uma fruição pontual e simbolicamente localizada).

Pensamos, ao fim deste trabalho, poder recuperar e ampliar as conseqüências da convocação lacaniana do teatro de comédia na elaboração de alguns passos decisivos da transmissão de seu ensino, redimensionando os efeitos dessa leitura para além dos limites do enquadramento teórico dos anos cinquenta com o qual ela está tradicionalmente relacionada.

1. JOGOS DE ESPELHO NA COMÉDIA: A DERRISÃO DA IMAGEM

1.1 Forjar uma imagem: Aristófanes inventor do andrógino¹²

Contrariando todas as expectativas teóricas, Platão convida Aristófanes a proferir, em seu *Banquete*, um dos discursos sobre o tema do amor.

No mínimo duas razões conferem sentido ao espanto da crítica, com relação a esse convite. Em sua comédia *As Nuvens*, produzida em 423 a.C., Aristófanes havia tomado a escola filosófica de Sócrates como alvo de crítica e zombaria. Além disso, causaria ainda surpresa a presença de um autor de comédia, que não poupava seu público das cenas as mais grotescas e obscenas, num diálogo destinado ao grave e solene tema do amor.

Talvez sejam essas pequenas incongruências as responsáveis pela graça do famoso diálogo platônico, em que contracenam discursos díspares sobre o intrincado tema do amor. Talvez a controvérsia seja inerente à própria matéria, refratária a um enquadramento discursivo linear e coerente.

Mais de uma vez assistimos à convocação, no domínio da Psicanálise, do discurso aristofânico proferido n' *O Banquete*. Nos ensaios dedicados à teoria da sexualidade temos uma primeira alusão freudiana a essa passagem.

Justamente quando tentava esboçar a novidade de suas teses referentes à organização libidinal do homem - apresentadas na contracorrente do consenso médico-científico de então, que apregoava a necessidade de se distinguir todas as “anomalias”, todos os “desvios”, todas as condutas ditas aberrantes, do programa regular previsto na crença do amor genital normatizado - Freud evoca o mito proferido pela boca do poeta cômico n' *O Banquete* de Platão.

¹² Esclareçamos desde já que se trata do Aristófanes, personagem de Platão, sendo, portanto, o segundo o verdadeiro inventor do mito do andrógino. Veremos como a construção da personagem cômica, tal como apresentada por Platão, encontra pontos de convergência com o estilo do próprio Aristófanes, o que nos autoriza a imaginá-lo como digno da autoria do andrógino.

Freud o evoca em tom de franco espanto. Eis o que lhe parece intrigante: se é correto que exista, de acordo com a crença popular, essa busca pela fusão das almas gêmeas, pela união dos sexos - outrora fundidos em um só e, posteriormente, cortados ao meio, por obra do castigo divino - se tudo isso é correto, se há a propensão da união entre a metade masculina e a feminina, voltadas previamente uma para a outra, como então localizar o universo dos invertidos que buscam prazer entre seres do mesmo sexo?

Confirmamos o trecho:

O conceito popular do instinto sexual é refletido na lenda, cheia de poesia, segundo a qual os primeiros seres humanos foram divididos em duas metades – o homem e a mulher – que estão, eternamente, procurando, novamente, se unir pelo amor. Espanta-nos, portanto, descobrir que há homens cujo objeto sexual é outro homem e não uma mulher, e mulheres cujo objeto sexual é outra mulher e não um homem. Os indivíduos dessa espécie são chamados ‘invertidos’ por terem ‘sentimentos sexuais contrários’ e o fato é conhecido por ‘inversão’.¹³

Contudo, se retomarmos o discurso de Aristófanes n’*O Banquete*, seremos capazes de perceber - como não poderia deixar de acontecer em uma discussão sobre o amor na Grécia- que há lugar para a apreciação dos invertidos no mito narrado. Com efeito, um dos desdobramentos desse discurso consiste em discernir o amor heterossexual (proveniente de uma matriz andrógina que teria dado origem a uma bipartição masculino/feminino) do homossexual, proveniente de matrizes antes aglutinadoras de partes semelhantes (ou femininas ou masculinas).¹⁴

Por que essa desatenção por parte de Freud? Qual o objeto do seu espanto, se o mito poderia ser usado em proveito de sua argumentação teórica? Talvez seu espanto estivesse voltado para o uso popular do mito - corroborado pelo preconceito científico - de que a tendência ideal (da cópula entre masculino-feminino) pudesse operar como um modelo único, tido como natural. Seu espanto poderia ser traduzido da seguinte maneira: será que essa fusão não existirá somente no apelo ao mito (ou à parte tornada

¹³ FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, p.136.

¹⁴ PLATÃO. *O Banquete*, Trad. José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (191e - 192).

célebre deste mito), uma vez que o que seapura da conduta dos indivíduos contraria a versão - mítica, porém tornada teórica pelo discurso naturalista da época - da união simétrica e programática entre os opostos?

Seja como for, o importante seria conservarmos a questão, procedente do ponto de vista da Psicanálise, de se saber qual é a função e a operacionalidade desse reduto mítico no interior do psiquismo: o que nos faz crer na possibilidade de dois virem a formar um? Interessa-nos, sobretudo, a possibilidade de indagar a respeito dos efeitos decorrentes da assimilação dessa imagem na perspectiva da comédia. O que significa fazer comédia de uma imagem como essa?

Num contexto eminentemente clínico, Lacan retoma, em detalhes, o diálogo platônico. Será pela vertente do amor - já apontada por Freud como uma dimensão intrínseca ao fenômeno transferencial na análise - que o autor nos convidará a abordar a estrutura e a engrenagem da relação travada entre analista e analisante.

Logo nos primeiros desdobramentos do seminário, somos informados de que a leitura lacaniana d'*O Banquete* - não imune a efeitos transferenciais - teria sido, em parte, motivada por um enigma proposto por um de seus maiores interlocutores: Alexandre Kojève. Este o teria desafiado a decifrar a razão dos soluços de Aristófanes no diálogo de Platão: “Seja como for, você nunca interpretará o *Banquete* se não souber por que Aristófanes estava com soluços”.¹⁵

Na ordem proposta aos convivas do simpósio realizado na casa de Agatão, o discurso de Aristófanes deveria seguir-se ao de Pausânias, o que não aconteceu, por se encontrar o orador acometido por um insistente soluço, que o impedia de tomar a palavra. Assim exprime-se Apolodoro:

¹⁵ LACAN J. *O seminário, livro 8: A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992, p.67.

Pausânias tendo feito assim a pausa, pois os sábios me ensinaram a equilibrar minha linguagem, Aristodemo me disse que então deveria falar Aristófanes, mas que, seja por ter-se empanturrado excessivamente, seja por outro motivo qualquer, encontrava-se tomado por um soluço que não o permitia tomar a palavra.¹⁶

A versão francesa da Gallimard, cujo responsável é Léon Robin, esclarece-nos tratar-se essa repetição (*pausa de Pausânias*) de uma isologia, identidade na língua grega entre a primeira sílaba de duas palavras.¹⁷ Na edição brasileira (Abril Cultural) consta a sugestão de que a fala de Apolodoro venha ecoar, ironicamente, o discurso simétrico e cheio de paralelismos proferido por Pausânias.¹⁸

Lacan assinala a repetição das formas derivadas de *paus* no texto platônico imediatamente posterior à fala de Apolodoro, buscando acentuar a relação de contigüidade assumida no texto entre o discurso de Pausânias e os tais soluços incessantes (que não encontravam uma pausa):

Quando acabarão esses soluços? Vão passar, não vão passar? Se não passarem, tome tal e tal coisa e no fim eles passarão. De tal modo que com os *pausai, pausomai, pause, pauestai, pausetai*, com o *pausaniou pausamenou*, do começo, encontramos sete repetições de *paus* nessas linhas.¹⁹

Essa série homofônica que liga o discurso de Pausânias ao soluço de Aristófanes poderia traduzir, segundo a especulação lacaniana, o tratamento derrisório conferido por Platão ao discurso do primeiro. Quanto à causa dos soluços, é levado a deduzir que Aristófanes teria morrido de rir ao longo de todo o discurso de Pausânias.²⁰ Ainda que o texto platônico não admita, quanto a esse ponto, qualquer solução precisa, o mais

¹⁶ Platão. *O Banquete*, (185d).

¹⁷ PLATÃO. *Le Banquet*. (Oeuvres Complètes). Texte Établi par Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau, p. 1354.

¹⁸ PLATÃO. *O Banquete*, p.19 (nota 53).

¹⁹ LACAN, J. *O seminário, livro 8: A transferência*, p.68.

²⁰LACAN, J. *O seminário, livro 8 : A transferência*, p. 68.

importante seria destacar o sentido do grifo lacaniano no suposto riso aristofânico com relação ao discurso de Pausânias.

Esse discurso versa sobre os diferentes usos da relação amorosa. A dupla origem do amor, aí situada a partir da duplicidade de Afrodite (Urânia, a Celestial, nascida diretamente do esperma de Urano após seu assassinato por Zeus, e de Pandêmia, a Popular, nascida de Zeus e de Dione)²¹, justificaria os bons e os maus encontros com os amantes. Os primeiros (derivados de Urânia) seriam regidos por propósitos virtuosos; os segundos (derivados de Pandêmia), por motivos viciosos. Note-se que a ênfase do discurso de Pausânias recai sobre a virtuosidade do amor que não conhece em sua origem a participação do feminino e do masculino, mas apenas a do masculino, ou seja, o amor descendente de Afrodite Urânia.

É sobre essa elucubração, cheia de inflexões, a respeito dos aspectos valorativos do amor, que se trata de fazer verter o riso de Aristófanes e, conseqüentemente - como nos sugere Lacan - o de Platão. Para Lacan, importa destacar, sobretudo, a insuficiência dessa acepção do amor na vertente, pura e simples, de uma hierarquia de valores.

Se, para tornar o discurso de Pausânias risível, foi preciso forçar, de certa maneira, o texto platônico, veremos que não será de modo algum necessário fazê-lo no que se refere ao discurso subseqüente, o discurso médico proferido por Erixímaco.

Os sinais do amor (do verdadeiro amor a ser louvado) se fazem sentir, de acordo com essa última perspectiva, em todas as composições harmônicas, quer sejam entoadas pela ciência médica, capaz de tecer um fio de amizade e concórdia entre os elementos hostis do corpo (o frio e o quente, o amargo e o doce, o seco e o úmido), quer pela agronomia, pela ginástica ou, ainda, pela arte musical que realiza a consonância por meio da combinação de termos discordantes (o agudo e o grave).²² Todo o elogio

²¹ PLATÃO. *O Banquete*, (180d-e).

²² PLATÃO. *O Banquete*, (186d-187e)

advoga em favor da boa combinação, da “mistura razoável” entre os humores, os acordes, os ritmos.

Ao fim do discurso de Erixímaco, Aristófanes tinha finalmente conseguido livrar-se dos soluços que lhe continham a palavra, não sem antes ter-lhes aplicado os espirros (recomendação feita anteriormente pelo próprio Erixímaco). Assim ele se pronuncia: “Bem que cessou! Não todavia, é verdade, antes de lhe ter eu aplicado o espirro, a ponto de me admirar que a boa ordem do corpo requeira tais ruídos e comichões como é o espirro; pois logo o soluço passou quando lhe apliquei o espirro”.²³ Ao que retruca Erixímaco: “Estás a fazer graça, quando vais falar, e me forças a vigiar o teu discurso, se porventura vais dizer algo risível, quando te é permitido falar em paz”.²⁴

À bela harmonia invocada, no discurso médico, por meio da imagem do bom acorde do corpo saudável regido pelo amor celestial, o discurso cômico vem agregar todo o estranhamento ruidoso na imagem risível de um espirro que cura um soluço.

É desse fio contrastante que se tece todo o diálogo platônico, sendo, especificamente, o discurso proferido por Aristófanes repleto de distorções e contrasensos. Talvez, apenas a imaginação de um bufão pudesse configurar, simultaneamente, a imagem idílica do sonho da união entre as almas e toda uma parafernália cirúrgica de separação, engates, incisões e cicatrizes sobre a esfera corporal.

A despeito da preocupação de Erixímaco, que teme que se vá fazer troça em torno de um assunto tão grave quanto o amor, Aristófanes adverte que não será propriamente engraçado o que dirá, mas ridículo.²⁵

²³ PLATÃO. *O Banquete*, (189^a)

²⁴ PLATÃO. *O Banquete*, (189b)

²⁵ PLATÃO. *O Banquete*, (189 b-c)

A lenda que então passa a narrar é bem conhecida: Originalmente habitavam sobre a terra seres inteiriços com a aparência arredondada, “os flancos em círculo”²⁶ e todos os membros em duplicata: quatro mãos, quatro orelhas, dois sexos, dois rostos sobre um pescoço, mas uma só cabeça. O orador acentua que esses seres teriam sido simétricos, “semelhantes em tudo”.²⁷ Alguns deles formavam um todo feminino, outros um todo masculino e outros eram bissexuados - aglutinavam em um mesmo corpo as características de ambos os sexos, como andróginos.

Em nota explicativa acerca desse trecho, esclarece-nos Léon Robin sobre o parentesco desses seres esféricos com os astros, também redondos. Além disso, pela descrição que acompanhamos no diálogo, devemos concebê-los como sendo feitos de uma só matéria, num prolongamento inteiriço (uma única peça), uma vez que serão posteriormente seccionados.²⁸

Esse formato compacto, abastado, que não deixa espaço para qualquer fissura, remete-nos, certamente, à imagem de um ser completo. Contudo, seu inventor não deixa de dotá-lo de um desequilíbrio bizarro, de uma estranha e trôpega mobilidade:

E quanto a seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse; mas quando se lançavam a uma rápida corrida, como os que cambalhotando e virando as pernas para cima fazem uma roda, do mesmo modo, apoiando-se nos seus oito membros de então, rapidamente eles se locomoviam em círculo.²⁹

Esses seres, dotados de extraordinário vigor, rebelaram-se contra os deuses - a referência aqui seria a narrativa homérica a propósito dos dois gigantes (Efialtes e Otes) que tentaram colocar sobre o Olimpo o monte Ossa e sobre este o Pelião, a fim de

²⁶ PLATÃO. *O Banquete*. (190 a)

²⁷ PLATÃO. *O Banquete*. (190 a)

²⁸ PLATÃO. *Le Banquet*, p.1356.

²⁹ PLATÃO. *O Banquete*, (190 a).

atingirem o céu e desmoronarem Zeus - e, como castigo, a fim de que continuassem a existir, porém numa versão mais fragilizada, Zeus decidiu parti-los ao meio. Para que mais moderados se tornassem os homens e mais efetiva a lição, no momento da mutilação, cuidava Apolo para que eles assistissem a ela, virando-lhes bem o rosto naquela direção.

O texto indica-nos, por meio de imagens um tanto bizarras, terem sido os homens cortados ao meio como se cortam as sorvas para conserva ou como quando se cortam ovos com cabelo.³⁰ Mais importante do que descobrir o sentido proverbial desses ovos cortados com cabelo seria compreender, segundo sugestão de Léon Robin, o sentido do corte que, partindo de um inteiro, gera duas novas partes inteiras que não podem mais se aglutinar para formar o todo inicial.³¹

Os primeiros efeitos dessa cisão foram devastadores. As metades vagavam em desespero à procura umas das outras, não suportavam a separação: “(...) morriam de fome e inércia em geral, por nada quererem fazer um longe do outro”.³² A situação só veio a ser remediada após uma segunda operação, fruto de um gesto de piedade divina. Zeus concede em trocar-lhes o sexo de lugar, pois o traziam virado para trás e, dessa forma, não conseguiam encontrar-se nem para a reprodução, nem para o prazer.³³

Notemos que o primeiro momento, o da indistinção entre os sexos, levava ao excesso e à arrogância, culminando na punição. Um segundo tempo, após o corte, é desolador e implica o exílio absoluto, não permitindo qualquer acesso de um sexo a outro. Teria sido necessário um terceiro tempo de ajuste e reparação - tributários da comiseração divina - em que, finalmente, se concedesse na inversão da posição dos

³⁰ PLATÃO. *O Banquete*, (190e).

³¹ PLATÃO. *Le Banquet*, p.1356, nota 2.

³² PLATÃO. *O Banquete*, (191b).

³³ PLATÃO. *O Banquete*, (191c).

órgãos sexuais. Essa mobilidade dos órgãos em relação ao conjunto do corpo que se apresenta como um corpo não natural, passível de manipulação, é uma constante na comédia. Abordaremos esse tema com mais vagar na segunda seção deste trabalho quando contemplarmos a função do falo no contexto de algumas peças.

O amor traduzir-se-ia entre os homens nessa tentativa derrisória, de acordo com o acento cômico, de fazer-se um só de dois:

É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador de nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana. Cada um de nós, portanto, é uma tábua complementar de um homem, porque cortado como os linguados, de um só em dois; e procura então cada um seu complemento.³⁴

Esse jogo de partição - narrado sempre com imagens bizarras pelo poeta cômico - em que um inteiro passa a ser irremediavelmente cindido em duas partes, encontra, no desejo de restauração, o signo do desespero dos amantes, mergulhados, desde sempre, nessa busca do impossível.

É notável a diferença de tom impresso no discurso de Aristófanes em relação aos anteriores. O que se elogia não é mais o Bom e o Belo como formas sublimes do Verdadeiro Amor, tangíveis como fruto de um exercício de aprimoramento da alma. A ênfase recai antes sobre o corte, seu caráter ao mesmo tempo drástico e eficaz, dado que ele inaugura, tão-somente, um misto de esperança³⁵ (de que algum dia se refaça a unidade) e de temor³⁶ (da abertura de uma nova fenda) .

Châtelet confere distinção ao discurso de Aristófanes, acentuando seu lado inventivo, agudo e desprovido do intelectualismo retórico que permeia os outros discursos, imersos nos “falsos semblantes” da linguagem retórica. Observa, ainda, que a

³⁴ PLATÃO. *O Banquete*, (191d-e).

³⁵ PLATÃO. *O Banquete*, (193d).

³⁶ PLATÃO. *O Banquete*, (193a).

veia cômica permite que se capture de modo mais incisivo a verdadeira natureza do tema em questão (o amor) sem lançar mão dos grandes rodeios e deslocamentos, cuja habilidade retórica permite depurar os aspectos sensíveis do amor (dependentes dos prazeres do corpo) de sua suposta nobreza e altividade (vertente amorosa em que se destacam os desígnios da alma). O amor, dessa maneira, não precisaria ser dividido em dois: um popular, outro refinado. Todas as suas modalidades trabalhariam em prol de uma só paixão: a recuperação da unidade perdida.³⁷

Para nossa discussão, é importante assinalar a maneira pela qual a visada cômica promove um atalho entre as questões corporais e o domínio da alma. O discurso de Aristófanes parece subverter esse regime binário das oposições rígidas: joga com imagens elegantes e sérias e não se incomoda em fundi-las ao domínio do sensível (as sorvas, linguados, ovos, a fusão literal dos amantes pelo deus Hefesto).

Não fosse enunciada por um bufão, toda essa estória preservaria o seu caráter altivo e grandioso. As sutilezas na forma de composição do diálogo platônico nos permitem apreender estruturas mistas e condensadas, de tal maneira que o discurso proferido na perspectiva cômica seja expresso, por vezes, em tom grandioso e sério³⁸, ao passo que o discurso proferido por Agatão (o poeta trágico) tenha sido reconhecido pelo próprio autor (Agatão) como um misto do que é jocoso e do que é sério³⁹. O amor não

³⁷ CHÂTELET, F. *Platon*. Paris: Gallimard, 1965, p.111-113.

³⁸ Lacan assinala a esse respeito a passagem do discurso de Aristófanes em que se observa não ser o prazer da partilha sexual o verdadeiro motivo da união dos amantes (o que é discordante com a perspectiva da comédia), mas uma outra espécie de devoção plena de solicitude, cuidado e zelo. Trata-se de uma inclinação mais nobre e conseqüentemente mais séria. Cf. LACAN, J. *Seminário livro 8, A transferência*, p.91-2. Conferir também a nota do tradutor da edição brasileira sobre esse trecho: “Observar a facilidade com que o discurso muda de tom, atingindo aqui um lirismo saudável que permite a eclosão de uma idéia importante nessa sucessão dialética dos discursos: a de que o sentimento amoroso não é exclusivamente sexual”. Cf. Platão *O Banquete*, p.25. O que merece ser destacado pelo psicanalista é o tom de ambivalência que perpassa o diálogo de Platão dedicado ao tema do Amor, talvez em função da própria natureza complexa da matéria em debate, resistente a apreensões lineares cabíveis em um enunciado estritamente racional.

³⁹ PLATÃO. *O Banquete*, (197e).

poderia ser elogiado tragicamente, ou seja, gloriosamente, sem sua contrapartida de derrisão cômica.

O acento derrisório recairá, precisamente, sobre toda concepção da imagem que se fecha em uma unidade perfeita, sob a forma do encontro expresso (imaginariamente) na cópula padrão da união entre os sexos. O alarido do riso platônico abre a fenda sobre a superfície lisa e arredondada dessa imagem inteiriça, inclinando nosso olhar, tal como o deus Apolo fizera com os andróginos, na direção do corte e da separação. Dessa fenda nasce a possibilidade do desejo com seus temores, seus impasses, sua promessa e sua aposta.

No discurso de Aristófanes essa sede de indiferenciação enuncia-se no apelo a uma literalização, de modo a nos fazer transitar do plano etéreo e sublime do ideal, para a esfera corrosiva do real: o poeta convoca a presença do deus Hefesto (deus do fogo e da metalurgia) que, com seus instrumentos, viria concretizar o sonho de união absoluta dos amantes, fundindo-os a ferro e fogo uns aos corpos dos outros:

Que é que quereis, ó homens, ter um do outro?, e se, diante do seu embaraço, de novo lhes perguntasse: Porventura é isso que desejais, ficardes no mesmo lugar o mais possível um para o outro, de modo que nem de noite nem de dia vos separeis um do outro? Pois se é isso que desejais, quero fundir-vos e forjar-vos numa mesma pessoa, de modo que de dois vos torneis um só (...) e depois que morrerdes, lá no Hades, em vez de dois ser um só, mortos os dois numa morte comum; mas vede se é isso o vosso amor, e se vos contentais se conseguirdes isso.⁴⁰

Curiosa e ironicamente, o poeta cuida de que essa imagem termine na morte. Os efeitos extremos da ordem imaginária, se levados a sério, podem desembocar na destruição, na morte ou na loucura. Daí as vantagens de situá-la ao lado do mito, como condição de possibilidade dos enlances amorosos, mas, ao mesmo tempo, como uma operação fadada ao insucesso, visto que calcada em uma impossibilidade. Dito de outro modo, a metáfora do amor, crispada pelo viés identificatório, capaz de promover a

⁴⁰ PLATÃO. *O Banquete*. (192e)

equação segundo a qual um ser toma o lugar de outro (até que desapareça), reterá todos os ingredientes de sua tragicidade, até o momento em que se possa lançar aí uma nova luz e, então, decida-se por interpolar um toque de desconfiança em relação a esse engodo tão eficaz: a crença de que dois possam vir a formar um.

À cegueira que se impõem alguns - não por obra da vontade, mas por força de lógica, por se colocarem a deduzir, por retroação, das partes um todo antecedente - que insistem em desconsiderar o rigor da separação entre os corpos, pode-se juntar um riso que desarma e desaloja, de forma salutar, as pretensas soluções narcísicas que não deixam qualquer lugar para a falta e para o desejo, até o grau extremo da asfixia recíproca que leva à morte.⁴¹

Todo o dilema se resume em como coordenar a metáfora do amor (ilusória ou mortífera e mesmo assim digna de riso) à metonímia do desejo que se alimenta no Outro, não de seu ser inteiro, preso na abocanhadura fatal, mas de um objeto preciso, bem demarcado e destacado: “(...) qual é, nessa relação justamente eletiva, privilegiada, que é a relação de amor, a função desse fato de que o sujeito com o qual, dentre todos, temos o laço do amor, seja também o objeto do nosso desejo?”⁴² Em matéria de amor, ou nos atiramos na conturbação de uma imagem total e devoradora, ou temos que enfrentar os constrangimentos do objeto, sempre a escapar, pois não engloba totalmente o ser do outro e insiste em inscrever-se como *falta-a-ser*.

Não é evidente, de forma alguma, que o amor seja um sentimento cômico⁴³. É preciso enunciá-lo como tal. Dotá-lo do sotaque cômico significa permitir que haja certa

⁴¹ Para um exame mais detalhado sobre a conexão da agressividade com as bases narcísicas da constituição do eu, conferir LACAN, J. A agressividade na psicanálise (1948), in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p.104-126.

⁴² LACAN, J. *O seminário, livro 8: A transferência*, p.149.

⁴³ LACAN, J. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p.144.

mobilidade entre os amantes que passarão a conceder, para cada encontro, a dose necessária de desencontro prevista no domínio dos seres falantes, cujos corpos assumem sempre uma função inédita e inesgotável: jamais fixada pelos parâmetros biológicos (anatômicos, complementares), jamais redimidos pela depuração do espírito (sublime, idealizada). É preciso tornar eloqüente, bem dizer o texto do qual se possa extrair o tropeço da boa intenção, a indigestão da voracidade, a alienação e dissolução da imagem quando melhor se aspira ao bom reflexo, o desequilíbrio das formas redondas e compactas. A entonação cômica permite enunciar essas estruturas mistas, fazer entrecruzar vias que tendem a se opor e a se dispor na ordem conflitual, para compor, com tais amálgamas, uma nova topologia em que o ódio venha brotar da própria esfera do amor.⁴⁴ Dessa forma, não seria mais preciso recorrer a um esforço de decantação, a partir do qual se pudesse distinguir a parte saudável da doentia, a sublime da grotesca, a elevada da baixa, a ordenada da conturbada etc.

Ainda com relação ao tema da imagem que se projeta como miragem, gostaríamos de resgatar algumas cenas do teatro de Aristófanes, tomando como fio de nossa argumentação a estratégia - tão bem expressa pelo mecanismo de algumas peças - de deposição do eu em relação à sua estabilidade.

O tema do duplo - as incansáveis peripécias e desdobramentos da imagem - foi consagrado pela comédia romana (Plauto e Terêncio) e prosperou ao longo dos tempos nas composições dramáticas de Shakespeare, Gogol, Molière, passando a ser tema obrigatório nos manuais teóricos sobre o gênero.

Na comédia antiga, não encontramos exatamente o tema da imagem reduplicada, como causa dos equívocos e componente central das intrigas. É notável, contudo, como observa Beltrametti, a presença de alguns “duplos políticos”, cuja oposição simétrica

⁴⁴ Em uma só palavra digamos, com Lacan, *amódio*. LACAN, J. *O seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, p.122.

aponta para a tensão de uma crise profunda.⁴⁵ Esse seria o caso da dupla de políticos corruptos que se engaja numa disputa patética, misto de antagonismo e parentesco, uma vez que cada qual aponta no outro os vícios que a ambos definem (*Cavaleiros*). Na mesma perspectiva do antagonismo simétrico poderiam ser enquadrados, segundo a autora, os conflitos entre pai e filho na comédia *As vespas* e entre o pacifista Diceópolis e o general Lâmaco na comédia *Acarnenses*. Do jogo tenso e equilibrado em que se afirmam esses duplos, poderemos depreender a questão do ‘outro de si mesmo’ já esboçada no contexto da comédia antiga. O outro não se situa do lado de fora, de modo que se possa combatê-lo; emerge, constrangedora e ironicamente, de dentro.

Para a presente discussão, importa-nos privilegiar o perfil dessas figuras conturbadas em franco desacordo com a imagem que fazem de si próprias. Esses protagonistas descobrem-se em atitude de perfeita servidão, mediante situações que acreditavam dominar; são levados a acatar, não sem surpresa, um outro ponto de vista sobre si mesmos; espantam-se ao verem-se furtados, exatamente quando acreditavam levar alguma vantagem nas situações que ajudaram a construir. Personagens que, à maneira daqueles saídos do universo trágico, são levados a sofrer uma reviravolta⁴⁶, constrangidos a lidar com a perspectiva de uma mudança que depende de sua ação. Tal mudança estaria atrelada ao encontro do personagem com sua própria divisão e não resulta, em alguns casos, na construção de uma saída que seja propriamente uma

⁴⁵ BELTRAMETTI, A. Le couple comique. Des origines mythiques aux derives philosophiques. In: *Le rire des Grecs*. Marie-Laurence Desclos (org.) Grenoble: Jérôme Millon, 2000, p.215-26.

⁴⁶ Este é o termo utilizado por Aristóteles na *Poética* (Ποιητικά) para especificar o momento de torção em que se passa de uma condição à outra ao longo da intriga. Assim, uma personagem pode passar da fortuna ao infortúnio ou vice-versa, de acordo com o encadeamento das ações na trama. (7, 51 a 6). Cf. ARISTÓTELES. *Poétique*. Texte établi et traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris: Seuil, 1980. É esse movimento de mudança brusca ou reversão que sublinhamos também com relação à intriga cômica, sobretudo nas operações de desmascaramento de impostores ou de todo personagem tomado pela presunção, que sofre uma queda ou retificação. Nessa direção vão os apontamentos de Pellizer, comentados por nós na página 52.

solução compatível com a norma, ou na apreensão de um bem acessível a todos. O herói cômico é autor de uma saída que nem sempre pode ser compartilhada socialmente.⁴⁷

1.2 Desfocar uma imagem: o mestre em apuros

A peça *As vespas* inicia-se com o diálogo entre uma dupla de escravos incumbidos da difícil tarefa de vigiar, não sabemos, de início, exatamente quem ou o quê. O segundo escravo, assolado em pleno exercício da guarda noturna por um sono incontrolável, logo é censurado por seu companheiro: “Você sabe, ao menos, qual animal nós vigiamos?”⁴⁸

O sono inoportuno parece contagiar também o autor da censura. Os dois trocam impressões a respeito de sonhos recentes e enigmáticos, prenunciadores talvez de uma grande catástrofe.

O leitor é inserido, nesse momento de abertura, num clima de visível tensão. Uma vigília entrecortada pelo sono, o sono perturbado por sonhos que pedem decifração, um animal (e não dos mais afáveis) a ser contido. Tudo anuncia, por indícios, o plano da arritmia: algo está por explodir, não se sabe bem o quê.

Apenas no momento seguinte torna-se claro o sentido da missão dos dois escravos: impedir a saída do mestre, um velho que atende pelo nome de Filocleão

⁴⁷ Pascal Thiery chega a classificar alguns dos heróis cômicos de Aristófanes como secessionistas, devido a essa propensão ao ganho individual e à incompatibilidade de sua ação com a razão social. Esse perfil se opõe ao de outros heróis que se destacam por atitudes francamente reparadoras e conciliatórias. Cf. THIERCY, P. *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles-Lettres, 1968, p.191-236. No capítulo IV, teremos ocasião de retornar ao tema do isolamento do herói cômico.

⁴⁸ Optamos por adotar a edição francesa da Belles Lettres, no acompanhamento das peças de Aristófanes. Manteremos no corpo do texto a tradução para o português, de nossa responsabilidade e, nas notas de rodapé, o texto correspondente em francês. Serão adotadas as traduções para o português que julgarmos confiáveis. Do mesmo modo procederemos em relação aos trechos de obras de outros autores antigos ou clássicos. **Premier Serviteur:** “Sais-tu au moins quel animal nous gardons là?” ARISTÓFANES. *Les Guêpes*. Texte établi par Victor Coulon. Paris: Les Belles Lettres, 1964. (v.4).

(amigo de Cleão)⁴⁹ e que se encontra acometido por uma estranha mania – comparada no texto aos grandes vícios compulsivos: o amor ao jogo e à bebida – a mania de julgar.⁵⁰

O personagem - agora detido a duras penas por seus escravos, a mando de seu filho Bdelicleão (contra Cleão) - acostumara-se a freqüentar diariamente os tribunais, local em que exercia, com voracidade, o seu ofício de julgar e condenar. Todo seu prazer encontrava-se, precisamente, na ação de condenar os acusados, pois esse gesto lhe proporcionava enorme satisfação, no que diz respeito ao uso do poder: pensava igualar-se ao plano de Zeus⁵¹.

O núcleo da trama dessa peça gira em torno dos esforços despendidos pelo filho para convencer o pai da alienação de seu gesto, pois por detrás desse *pseudo* poderio avolumava-se o lucro dos políticos exploradores de juízes. Os primeiros desfrutavam de salários robustos à custa do trabalho dos segundos, remunerados com a mísera quantia de três óbulos diários. Há todo um encadeamento referente ao compromisso das partes envolvidas no processo e um ganho não computado como excesso: do lado do juiz, o ganho de prazer na mania de julgar; do lado dos políticos corruptos, a exploração financeira de seus subordinados.

A dimensão do esforço feito para conter essa mania que é da ordem de um furor, de uma compulsão incontrolável, é indicada pelos passos da ação dramática que, de forma recorrente, encena o risco de fuga do pai, sempre prestes a escapar por buracos e

⁴⁹ Contemporâneo de Aristófanes e um dos alvos prediletos de ataque do comediógrafo, Cleão foi orador, general, político controvertido e demagogo corrupto.

⁵⁰ ARISTÓFANES. *Les Guêpes*. (v.75-79). Enquanto sátira política, essa comédia é lida, em geral, como crítica endereçada a uma instituição estatal e, portanto, a uma prática coletiva, tal como nos é esclarecido pelo tradutor francês, Hilaire Van Daele. Cf. ARISTÓFANES. *Les Guêpes*. Paris: Les Belles Lettres, 1964, p.12. Todavia, parece-nos legítimo extrair do retrato que faz Aristófanes dessa mania nacional (a mania de julgar) elementos que remetem aos vícios próprios ao homem de uma maneira geral, e não apenas àquele situado na realidade da Atenas do séc. V.

⁵¹ ARISTÓFANES. *Les Guêpes*. (v.621).

frestas.⁵² A imagem é a de um transbordamento, de algo que se pretende deter e que retorna, fazendo pressão no sentido contrário. Todos os conselhos sensatos do filho parecem precários diante da potência compulsiva e repetitiva do juiz que só pensa em seus processos. É preciso detê-lo à força:

Bdelicleão: (*fechando a porta atrás de seu pai*) Gritos lá dentro, a porta fechada. (*Ao segundo escravo.*) Você, empurre uma pilha destas pedras contra a porta; torne a enfiar a cavilha na tranca, e depois que fechar, apresse-se em rolar o grande cilindro contra a viga.⁵³

A estranha mania de julgar nos é apresentada ao modo de uma compulsão devoradora - os processos são constantemente remetidos ao campo semântico da gastronomia.⁵⁴ Esse vínculo corporal com a matéria simbólica traduz o ponto visceral, em que o personagem é capturado em sua prática, geradora de extremo prazer. Um prazer incomum e excessivo, pois que o constrange a franquear um limite, a passar ao plano divino.⁵⁵

Ao longo da disputa oral (*agón*), Bdelicleão consegue, por meio de sua argumentação, entregar ao pai sua própria imagem sob uma forma invertida: aquele que pensava atuar como senhor, no ápice do exercício de seu poder - o poder do uso indiscriminado da lei -, é visto agora como escravo: alguém que serve, sem saber, ao apetite desmesurado de terceiros:

⁵² ARISTÓFANES. *Les Guêpes*. (v.142, 350-355)

⁵³ **Bdélycléon:** (*fermant la porte sur le dos de son père.*) Crie là dedans, la porte close. (*Au Second Serviteur*). Toi, pousse un tas de ces pierres contre la porte; renforce la cheville dans la barre, et contre la poutre, après avoir fermé, dépêche-toi de rouler le grand cylindre. ARISTÓFANES *Les Guêpes*. (v.199-202)

⁵⁴ Conferir a fala de Filocleon: “Que volontiers tu mangerais un procès à la vinaigrette!” ARISTÓFANES. *Les Guêpes*, (v.1368). Segundo Taillardat o termo vinagre [V] [V] remete ao espírito mordaz e colérico dos juizes-vespas. TAILLARDAT, J. *Les images d'Aristophane*, Paris: Les Belles Lettres, 1965, p.501 Um ‘processo ao vinagrete’ é o que é oferecido ao juiz que provará de seu próprio veneno.

⁵⁵ Esse prazer incomum poderia ser aproximado da observação de Sócrates no *Filebo*, em relação à mistura de prazer e dor presente nas comédias. PLATÃO, *Philèbe*, In: *Oeuvres complètes*. Trad. Léon Robin. Paris Gallimard, 1950. (50b)

Bdelicleão: Bravo, é que você já se habituou a encontrar prazer nesses negócios. Mas se você consentir em se calar e escutar o que tenho a dizer, eu poderia te mostrar novamente, creio, que em tudo isso você se engana.

Filocleão: Eu me engano quando faço justiça?

Bdelicleão: Claro! E não se dá conta de que é objeto de riso daqueles que você idolatra. Você é o escravo, não tenha dúvida.

Filocleão: Não me fale de escravidão quando comando a todos.

Bdelicleão: Não; você serve enquanto crê comandar.⁵⁶

É curiosa a maneira pela qual, na comédia, operam recursos capazes de desestabilizar uma imagem, cujos contornos pareciam estar, até determinado momento, bastante nítidos e definidos. No caso d'*As Vespas*, todo o movimento da ação cômica nos orienta no sentido de focar uma existência alienada,⁵⁷ que sofre uma espécie de torção ou deslocamento, quando interrogada a partir de outro ponto de vista.

Não é difícil reconhecer o mesmo efeito em outras peças. Em *Acaruenses*, por exemplo, a solução - ao mesmo tempo inédita e paradoxal - encontrada pelo herói, que decide fazer as tréguas particulares com o inimigo (no caso, os espartanos, durante a guerra do Peloponeso) é vista com escárnio pelo coro. Momentos depois, os desdobramentos da ação girarão em torno da reviravolta provocada pela incômoda pergunta lançada por esse personagem a seus compatriotas: quem é o inimigo afinal? Poderá ser localizado inteiramente no exterior?⁵⁸ Não estará mais próximo do que seria

⁵⁶ **Bdélycléon:** Pardi, c'est que tu t'es habitué à trouver du plaisir à ces affaires-là. Mais si tu consens à te taire et à écouter ce que je dis, je te remontrerais, je crois, qu'en tout cela tu t'abuses./**Philocléon:** Je m'abuse quand je rend la justice./**Bdélycléon:** Bien sûr, et ne t'aperçois pas que tu es la risée des gens que tu es près d'adorer. Tu es l'esclave, et ne t'en doutes pas./**Philocléon:** Cesse de parler d'esclavage, quand je commande à tout le monde./**Bdélycléon:** Non; tu sers, en croyant commander. ARISTÓFANES. *Les Guêpes*. (v. 513-519)

⁵⁷ O tema da alienação ocupou de forma proeminente os estudos de Jacques Lacan nas décadas de 30 e 40. Sua pesquisa sobre a gênese da constituição do eu remonta a uma dupla motivação teórica dos primórdios de seu ensino: o empenho em rebater a tese veiculada por alguns seguidores de Freud, segundo a qual o eu seria o produto de uma diferenciação progressiva do isso, apresentando-se como vetor de adaptação do sujeito à realidade externa e o contato com a filosofia hegeliana, mediado pelos ensinamentos de Alexandre Kojève, a qual propagava os fundamentos dialéticos da constituição da consciência de si. ROUDNESCO, E. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p.194-95.

⁵⁸ Conferir a fala do protagonista: "Je sais aussi, moi, que les Laconiens, à qui nous en voulons trop, ne sont pas la cause de tous nos tracas." (v.310). ARISTÓFANES, *Les Acharniens*. Texte Établi par Victor Coulon. Paris: Les Belles Lettres, 1948. "Mas também sei que os Lacedemônios, contra quem tanto nos

desejável, no gesto contributivo dos que clamam por vingança e apenas endossam o sentido da guerra em prejuízo próprio, ou mesmo no benefício clandestino dos que lucram com a guerra e situam-se também do lado de cá? Estará mesmo o homem seguro nas situações em que, pretensamente, exerce o posto de comando? Ou, antes, poderá surpreender-se a serviço de um outro, sem que possa dar-se conta disso? E esse outro? Em que ponto situá-lo, senão um pouco também do lado de dentro?

Todas essas questões são passíveis de serem extraídas dos contextos forjados pelo teatro antigo e nos proporcionam a escuta de um riso, acusador, quem sabe, desse ponto de derrapagem em que não se pode mais manter-se de pé, sustentar-se numa determinada posição ou discernir, nitidamente, os contornos da própria imagem.

Se algumas das tramas montadas nas peças produzem o efeito de problematizar o campo da imagem, da integridade das identidades, engendrando a relativização de certezas, veremos, no decorrer deste estudo, que seus desfechos nem sempre nos fornecem qualquer ponto definitivo de ancoragem para essas imagens desfocadas ao longo das tramas.

A arte de denunciar um engodo pela via da inflexão irônica não providencia uma saída que possa rearranjar a imagem conforme qualquer modelo aceitável de conduta. Uma vez desfocada a imagem, não encontraremos a lente por meio da qual se lhe pudesse restituir a nitidez.

É o caso, exatamente, do protagonista de *Vespas* que adere, parcialmente, à contenção proposta pelo filho e aceita participar da montagem insólita que lhe confere o poder de julgar, em domicílio, os delitos de um cão. É levado então, sem que se dê conta - por obra de um ardil do filho e para sua desgraça - a absolver o acusado. Bdelicleão prossegue investindo em seu projeto de reeducação do pai, tentando impor-lhe modos e costumes, trazendo-lhe, pronta para vestir, uma nova aparência. Os encarniçamos, não têm a culpa de todos os nossos problemas.” (v.310)..

resultados são desastrosos e o pai cai em total devassidão: luxúria, violência, embriaguez. A pressão constante que se percebe no início, uma força descomunal que deve ser contida, continua viva; ao sofrer uma transmutação, manifesta-se por outros meios.

Filocleão é aquele que, segundo as palavras de Whitman, transforma-se, ironicamente, do que era no que ele é ⁵⁹. Não segue uma cartilha, não veste a roupa do Outro, mas encontra um novo modo de se servir de sua mania. Entrega-se aos excessos do corpo, à experiência do ilimitado, que já é a sua desde o início, pois acreditava ter a estatura de Zeus. Não se contém no novo formato que lhe é proposto, mas de algum modo, pôde deixar de arrogar-se, cegamente, um poder absoluto não obstruído pelo ganho obtuso de outros. É antes, um incorrigível ⁶⁰, como observa o coro ao fim da peça: “(...) dificilmente se renuncia à natureza que sempre se teve”. ⁶¹ Terá alcançado alguma mobilidade em relação a seus interesses, ao sofrer os efeitos de um riso que não deixa de implicar a derrisão de sua própria imagem, alienada numa suposta consistência do Outro social representado pela instituição dos magistrados?

Aquele que julgava poder fazer um uso particularizado da lei, tomando-a em proveito próprio, corre agora o risco de ser, ele mesmo, objeto de processos. O grande acusador transforma-se, por efeito de uma inversão, no acusado e sofrerá, por conseguinte, os efeitos da lei.⁶² Entretanto, ao confrontar-se, assim de forma tão aguda,

⁵⁹ WHITMAN, C. *The heroic paradox*. Londres: Cornell University Press, 1982, p.139

⁶⁰ Lacan assinala com relação a alguns personagens da comédia de Molière – Tartufo, Arnolfo (*Escola de Mulheres*) e Harpagon (*O Avaro*) – o fato de serem desmascarados e de permanecerem incorrigíveis em seu desejo. Cf. LACAN, J. *O desejo e sua interpretação*. Seminário inédito. Lição do dia 3 de Junho de 1959.

⁶¹ “ (...) on dépouille difficilement le naturel que l’on a depuis toujours”. ARISTÓFANES. *Les Guêpes*. (v.1456)

⁶² Conferir a parte final da peça em que o protagonista é confrontado com o poder legal em função dos delitos cometidos. Entram alguns acusadores que o ameaçam com denúncias em função de danos físicos e morais que lhes teria causado. ARISTÓFANES. *Les Guêpes*. (v.1390 -1440)

com a experiência do limite, não encontra qualquer garantia de que esse ponto limite seja regulado por qualquer engrenagem social, por qualquer instância legal. É ainda Whitman que nos ajuda a pensar:

A força [dessa peça] recai na transformação irônica, em cuja magia, nada, ninguém permanece o que é, mas sofre uma mudança em direção a uma alteridade desconfortável (...). E, no processo, torna-se algo impróprio para si mesmo ou para qualquer coisa, exceto para o mundo às avessas no qual é feito para existir, e talvez nem tão perfeitamente para esse mundo.⁶³

Esse Outro renitente dentro de si mesmo, ponto de dissidência que provoca desastres, mal-entendidos e desconforto, pois ata a palavra ao afeto nas construções mais estranhas e singulares (como pode alguém tratar processos como comida?), é colocado em evidência na perspectiva de sua impropriedade: a dimensão do ilimitado em que se instala o personagem desde o início estampa-se também ao final. A diferença é que não há mais, nesse segundo momento, o recurso ao plano da ilusão. Isolado do grupo em que se cristalizava sua identidade - o grupo dos juízes de peso, as vespas áticas - o personagem será lançado no nada e beira a loucura. A explosão dos excessos em que se vê lançado o torna muito pouco permeável ao conjunto da sociedade que o rodeia.

Mais do que construir uma denúncia política, histórica e pontual, a arte de Aristófanes daria, a nosso ver, um passo além. Isola um ponto de apartamento estrutural entre o indivíduo e a sociedade em que se insere, um ponto de não relação fundamental, impossível de ser sanado pelo remanejamento das peças, como se poderia esperar, numa vertente mais realista, de uma arte engajada, a serviço de uma política partidária. Toca – à maneira dos poetas trágicos (por incrível que pareça!) a “voz do isolamento espiritual num mundo alienado (*alien world*).⁶⁴

⁶³ WHITMAN, C. *The heroic paradox: essays on Homer, Sophocles and Aristophanes*. Cornell University Press, 1982, p.139.

⁶⁴ WHITMAN, C. *The heroic paradox*, p.36.

Se o próprio mundo está alienado, desregrado, é preciso que acudamos em consertá-lo. A vertente conservadora do teatro de Aristófanes, em que todas as novas tendências culturais (políticas, artísticas, literárias, jurídicas) são duramente atacadas, em defesa de um retorno aos velhos e bons tempos pré-democráticos, é perfeitamente assinalável (como já o fez boa parte da tradição crítica). Mas, se para cada político corrupto houver um cidadão a ser explorado, num jogo tenso de dependência dialética entre senhor e escravo, como vislumbrar uma saída? Se há, nesse (des)ajuste sintomático, um ponto incompreensível de satisfação que afinal compromete a todos, onde localizar o eixo da cura? Não estaria, no caso do personagem d'*As Vespas*, no passo em que se desprende dos tormentos da potência e da impotência, para conviver com a impossibilidade – cisão fundamental do eu, incorporada, por fim, no contexto da comédia antiga, à festa alegre do banquete de Dioniso?

Os reflexos do espelho cômico nos apresentam, num plano pluridimensional, o ponto de junção entre a configuração virtual de uma imagem ideal e sua dissolução, que aponta para uma fragmentação corporal, muitas vezes encenada na comédia antiga pela euforia do banquete, ao mesmo tempo obsceno e grotesco.

Esse jogo especular de assunção de uma imagem consistente, projetada sobre um fundo de fragmentação, cuja essência reconhecemos nas desmontagens das farsas institucionais e na relação que os personagens de comédia assumem com elas, nos remete ao drama da constituição psíquica do homem, isolada por Lacan no chamado estádio do espelho.⁶⁵

⁶⁵ Ao passarmos assim, tão livremente, do cenário de peças antigas - no centro dos quais vigoram os atritos da esfera pública - ao campo da constituição subjetiva, não o fazemos supondo qualquer possibilidade de vigência do sujeito lacaniano no fluxo das imagens aristofânicas. Simplesmente detectamos, dada a universalidade dos traços que marcam grande parte dos personagens desse teatro - sempre às voltas com seus excessos e suas contradições -, os ecos do funcionamento de uma estrutura capaz de impactar certos pontos propostos pela teoria psicanalítica. A teoria não descobre e dá vida à verdade oculta no texto literário, é antes impulsionada por ele, de modo muito contundente e agudo. O texto poético é por vezes hábil em mostrar / encenar, passos que a teoria esforça-se por demonstrar.

Encontramos, no artigo de 1949, *O estádio do espelho como formador da função do eu* algumas reflexões sobre as conseqüências psíquicas decorrentes do encontro do sujeito com sua imagem no espelho. Esse encontro precoce (por volta dos seis meses de vida) traz à tona um contraste patente entre o corpo da criança, imaturo e fragmentado, do ponto de vista motor, e a imagem unificada que dele se destaca, formando um todo que engendra a ilusão de completude. Tal operação testemunha o modo pelo qual o homem se reconhece, via identificação, na imagem do semelhante (que é ao mesmo tempo um Outro) e é vivida pela criança com extremo júbilo.⁶⁶

Vale lembrar que esse processo não constitui uma etapa do desenvolvimento biológico do indivíduo e que esse espelho nem sequer é um espelho real. Trata-se de uma operação psíquica, pensada em termos da configuração estrutural do sujeito necessariamente inscrito como ser falante na ordem simbólica que permeia o *drama* do jogo imaginário das identificações.⁶⁷ É apenas por pertencer ao universo da linguagem que o sujeito está fadado a uma “destinação alienante”⁶⁸ e pode gratificar-se na captura da imagem totalizadora, que aí viria compensar, imaginariamente, a fragmentação corporal. O engodo do campo da imagem tem por condição a ordem simbólica subjacente, a única capaz de situar o sujeito como dividido a partir de seu reflexo, a única a permitir uma fusão que comportaria, simultaneamente, uma cisão: *eu sou aquele que me olha de um ponto externo, no espelho.*

Se, no plano do discurso amoroso, o acento de comicidade recaíra sobre a invenção mítica de uma imagem coalescente – em si mesma bufa – em que impera a

⁶⁶LACAN,J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: JorgeZahar,1998,p.97-100.

⁶⁷ Lacan define o estádio do espelho como um drama. Grifamos essa metáfora retirada do universo do teatro, com o intuito de aproximar o léxico conceitual do desejo na Psicanálise das configurações trágica e cômica que tratamos de lhe atribuir nesse trabalho.LACAN, J.O estádio do espelho como formador da função do eu, p.100.

⁶⁸ LACAN,J. O estádio do espelho como formador da função do eu, p.98

indistinção entre os sexos, no plano político ele surtiria seus efeitos a partir da encenação do engodo contido na arrogância do gesto que se prontifica a gerir a mestria da lei. A Lei se expande além e aquém daquele que a convoca para um uso particularizado. O poder de julgar, acusar e condenar não se condensa numa ação individual, mas a todos atinge na vertente simbólica: todo mestre encontra seu escravo e depende em larga medida dele; todo escravo encontra, nesse detalhe, o seu grão de liberdade. Nos interstícios desse emparelhamento insinua-se uma oportunidade, um ponto de mobilidade, de eficácia do riso, que permite, talvez, que se tome uma nova direção. Novo rumo - oportunidade de reescrever-se a própria história, ou novo comando - oportunidade de requerer para si a autoria desses escritos. Dessa forma o pai, inicialmente tomado como o mestre iludido e alienado em seu falso poder, pode dispensar os novos regulamentos que lhe são impostos pelo filho. Nem a favor, nem contra, ele vai se instalar em algum lugar fora dessa oposição especular.

1.3 Anfitrião: as peripécias do duplo

O tema dos jogos especulares com a imagem, cujo fio acompanhamos na obra de Aristófanes a partir dos efeitos de rarefação das identidades, formadas no tecido sociopolítico, atravessa, de modo notável, os enredos de comédia ao longo dos tempos.

A chamada comédia nova, posterior ao período do séc.V a.C., traz ao primeiro plano as relações inter-humanas no regime privado. Serão os dramas cotidianos pertinentes ao núcleo da família os mais contemplados por esse teatro, cujo principal representante é Menandro, grande influenciador do teatro romano. O desencontro entre as identidades acontecerá entre parentes e amantes e, a todo momento, encontramos

personagens que são tratados, equivocadamente, como sendo outro ou que, propositadamente, se fazem passar por outro.

Não é nossa intenção proceder a um estudo comparativo sobre os modos de apresentação desse tópico na comédia antiga e nas formas dramáticas subseqüentes. Gostaríamos, contudo, de retomar o exemplo do mito de Anfitrião, por ter sido objeto de múltiplas encenações no âmbito da comédia e por abordar, com excelência, o tema do duplo e das transformações da imagem.

A narrativa mítica nos apresenta Anfitrião como o esposo de Alcmena, com quem só poderia concretizar as núpcias matrimoniais após vingar a morte dos irmãos dela mortos em uma batalha contra o rei Ptérelas. Anfitrião parte então em uma expedição e enfrenta inúmeras adversidades até que, após a morte do rei, consegue dominar a cidade de Tafos. Foi durante essa ausência que Zeus, travestindo-se de Anfitrião, encarnou sua imagem e viveu um grande amor com Alcmena, gerando aquele que viria ser um herói magnânimo, Hércules. Nessa mesma noite regressa Anfitrião que gera com Alcmena outra criança, Íficles. O reencontro do casal, quando da chegada de Anfitrião, é marcado por uma série de estranhamentos, pois ele não se lembrava dos ardentes momentos supostamente compartilhados com ela na véspera e ela, tampouco, demonstrara qualquer surpresa ao vê-lo chegar da longa viagem. Inicialmente indignado com a infidelidade da esposa, Anfitrião decide puni-la, mas depois é dissuadido por Zeus que assume a culpa, desfazendo o mal-entendido.⁶⁹

Duas versões cômicas desse mito, de Plauto e de Molière⁷⁰, exprimem com primor o tema do sócia, da duplicação e dos engodos provenientes da miragem do eu,

⁶⁹ Grimal, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p.28-29

⁷⁰ Em pleno diálogo com as correntes psicológicas norte-americanas que tratavam de divulgar a existência de um eu forte e coeso, clinicamente recuperável de suas mazelas neuróticas, Lacan revisita o mito de Anfitrião pelo viés da comédia. LACAN, J. *O seminário, livro 2 : O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

sempre surpreendido por esse outro eu, despojado de sua pretensão em fixar-se a partir de um lugar único, flagrado, por fim, em seu descentramento constitutivo.

A colocação em cena do eu duplicado, com os diversos recursos dramáticos de espelhamento, as falas em eco ou o *quiproquó*, articulam-se de forma a tornar transparente o jogo de enganos, os desencontros que abalam o reconhecimento do eu que se pretendia estável na garantia de sua identidade una. Nas peças de Plauto e de Molière, Anfitrião chega triunfante, disposto a narrar suas proezas a Alcmena e convicto de que seus méritos garantir-lhe-iam o pleno acesso ao objeto de seu desejo, devolvendo-lhe “a paz de seu gozo”⁷¹. Todavia, sua jovem esposa, certa de ter passado a noite em sua companhia e avisada de que o suposto marido deveria retornar, logo ao amanhecer, aos campos de batalha, surpreende-se ao vê-lo de volta “tão cedo”. Vejamos a cena:

Anfitrião:

Queira o Céu que Anfitrião vencedor
Com prazer seja recebido por sua mulher
E que neste dia favorável à minha chama
Vos restitua aos meus olhos com o mesmo amor
Que eu aí encontre tanto ardor
Com que vos leva minha alma

Alcmena:

O quê? Já de volta?⁷²

“O eu não é senhor em sua própria casa”⁷³, eis o golpe a que nos expõe o mito de Anfitrião, tal como narrado pelo dispositivo da comédia. Desapossado de seus bens

⁷¹ LACAN, J. *O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, p.333

⁷² **Amphitryon:** Fasse le Ciel qu' Amphitryon vainqueur/ Avec plaisir soit revu de la femme/ Et que ce jour favorable à ma flamme/ Vous redonne à mes yeux avec le même coeur: Que j'y retrouve autant d'ardeur./ (Que vous en rapporte mon âme!) **Alcmène:** Quoi! De retour si tôt? (v.851-.858) MOLIÈRE, Amphitryon. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1946, p.418.

⁷³ Essa é uma citação de Freud encontrada em um artigo de 1917, em que introduz as conseqüências da contribuição teórica da Psicanálise para um descentramento do eu em relação ao funcionamento geral das funções psíquicas. Consiste no que ele chamou de “golpe psicológico” na constituição narcísica do homem. Essa tese da deposição do eu povoa com insistência os primeiros trabalhos lacanianos. FREUD, S. *Uma dificuldade no caminho da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 78.

mais preciosos - a casa, a mulher, a própria imagem - o eu depara-se com esse Outro que lhe ofusca a identidade, embaralhando-lhe o reflexo. O ponto exato a ser destacado, para nossa discussão, é o que culmina, no clímax da ação dramática, com a fratura da imagem de si, que se dissipa em uma alteridade, até então não observada, ao ser tomada de assalto em sua fragilidade fundamental.

Notemos a curiosa configuração dessa topologia que faz do dono da casa um estrangeiro (*Anfitrião*), do juiz, o avesso da lei (*As Vespas*); do filósofo, mestre das palavras, uma vítima de sua habilidade (*As Nuvens*). O espaço que sugere domínio, habilidade, destreza e familiaridade – em suma, o espaço em que se desfruta da maior intimidade - apresenta-se, de modo súbito e inesperado, como lugar estranho, impalpável, que não se domina mais.

Mas por que devemos rir disso, se é antes um efeito trágico que desponta na seqüência dos acontecimentos? Veja-se o abandono de Anfitrião na peça de Plauto: Meu Deus! estou perdido! O que será de mim, quando todos me abandonam? (...) Haverá em Tebas mortal mais desgraçado do que eu? O que fazer agora? Todos me ignoram e cada um me engana a seu modo.⁷⁴

Os grandes teóricos do riso e dos efeitos de comicidade já haviam detectado os fenômenos do duplo, como recorrentes e amplamente explorados no teatro e na literatura cômicos. Esses fenômenos figuram ao lado de tantos outros que constituem uma série de características a serem levantadas, para que se chegue a formular a essência do riso, seja ele encarado como fenômeno psicológico ou fisiológico, ou ainda, psico-fisiológico.

⁷⁴ **Amphitryon:** Hélas! Je suis perdu. Que vais-je devenir, quand amis et assistants m'abandonnent? (...) Y-a-t-il à Thèbes un mortel plus malheureux que moi? Que faire maintenant? Toute le monde m'ignore et chacun me berne à sa guise. PLAUTO. *Amphitryon*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles-Lettres, 1952, (v.1039-1048).

Uma das tentativas mais conhecidas de se depurar a essência do riso foi a de Bergson, que a define como sendo a emergência do mecânico na vida⁷⁵. O filólogo russo Vladimir Propp a detecta a partir do procedimento da revelação súbita de um defeito oculto na esfera espiritual.⁷⁶ Sabemos que a Psicanálise não se encarregará de tarefa semelhante, dispensando-se da construção de uma teoria do riso e que, ao debruçar-se sobre tal tema, não o fará na perspectiva fenomenológica, cuja dispersão empírica afronta a univocidade conceitual exigida pela teoria⁷⁷. Quando muito, a questão do riso será convocada no terreno psicanalítico, no plano estrutural, em que se possa detectar uma função e um efeito, decorrentes dos modos de organização de determinados elementos e da relação que travam entre si.

Nosso interesse em relação aos estudos sobre a comédia na confluência com a Psicanálise não estará guiado pela pretensão de elaborar uma nova teoria geral sobre o riso, baseada numa fórmula única e essencial. O foco será a apreensão do sentido e do valor decorrentes da leitura de comédias pelo psicanalista que não busca encontrar a causa da comicidade de determinados temas, mas refletir a respeito de sua recorrência no contexto da comédia.

Propp toma também a comédia *Anfitrião* de Molière como exemplar para se pensar o tratamento cômico da duplicação do eu e do *quiproquó* gerado, quando um personagem se faz passar por outro. Pergunta-se, igualmente, sobre a especificidade dessa história de traição, que não é, em si mesma, cômica. Parece-nos francamente

⁷⁵ BERGSON, H. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar ed., 1980.

⁷⁶ PROPP. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

⁷⁷ A profusão de modalidades empíricas torna o fenômeno do riso extremamente abrangente, o que dificulta sua apreensão teórica. Cf. LACAN, J. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p.135. Sobre a variedade fenomenológica de ocorrência do riso, veja-se também a introdução ao estudo de Georges Minois: “Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele [o riso] é multiforme, ambivalente, ambíguo.” MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.15-6.

insuficiente a resposta a que chega, finalmente, o autor: estaríamos no âmbito da fantasia do teatro, capaz de deslocar o rumo das conseqüências da realidade. Completa dessa forma seu argumento: “O deus é obrigado a ir embora, fez um papelão, triunfa a verdade, triunfa o marido, tudo acaba bem”.⁷⁸ Identificar a comédia, simplesmente, como o modo de representar a realidade, segundo o qual, “tudo acaba bem” de acordo com a prevalência da boa ordem (triunfo do marido) soa-nos como uma simplificação um tanto imediata.

O triunfo de uma das faces da verdade, ou seja, o fato de que o marido fora enganado e poderá, desfeito o equívoco, retomar seu *status* oficial junto à esposa, não atenua a força com que a outra se manifestara ao longo dos jogos de cena e fala, a saber, a faceta sombria da verdade, que se dá a ver num relance e que traz à tona o risco de perda das eternas credenciais imaginárias do ser intacto e consistente. Esse risco é tão susceptível de ser acusado pelo riso, quanto maior for a inclinação em se adotar uma perspectiva plana e linear sobre a verdade.

O tema do duplo foi amplamente abordado por Freud ao estudar, num ensaio por ele situado no campo da estética, as categorias do estranho (*Unheimlich*) nos campos literário e psicanalítico.

O autor parte dos constrangimentos relativos à tradução desse termo que, em alemão, tanto se refere ao que é assustador e terrível, quanto ao que é íntimo e familiar. O próprio termo *heimlich* comporta visível ambivalência, podendo ser utilizado para designar o que pertence ao âmbito da segurança doméstica (aquilo que é conhecido e

⁷⁸ PROPP, V. *Comicidade e riso*, p.146. O chamado “final feliz” das tramas de comédia comparece de modo diverso na comédia antiga e na nova. Enquanto na primeira, reconhecemos desfechos francamente explosivos e ruidosos, em que prepondera um afrouxamento de todos os limites do bom-senso e da moralidade, na segunda, desatam-se os nós da intriga e o encaixe dos elementos antes embaralhados, parece atuar em proveito da restituição de uma ordem legal. Retornaremos a esse tópico no segundo capítulo. Por ora, cabe apenas assinalar, quanto ao caso específico da peça *Anfitrião* que, embora tudo tenha acabado bem, por obra dos poderes divinos, isso não poupa o leitor de permanecer tocado pelos apuros vividos ao longo da trama, ou seja, o final não regenera os ferimentos agudos provocados pela intriga cômica.

agradável) e o que está oculto, longe do alcance da vista. O *Unheimlich* não poderia então traduzir-se, simplesmente, como o que é oposto ao familiar (‘estranho’ como encontramos na tradução para o português), pois porta, simultaneamente, o sentido do que é estrangeiro e do que é próximo, íntimo, familiar.⁷⁹ Parece ser exatamente essa a situação de Anfitrião que se surpreende como estrangeiro em sua própria casa, ali onde se pretendia mais seguro.

A idéia do duplo, ainda na perspectiva freudiana, tanto pode se ligar ao artifício reconfortante que encontra nos movimentos de duplicação uma possibilidade de se defender contra a morte⁸⁰ - tais seriam os casos da crença na imortalidade da alma ou do antigo costume egípcio de embalsamar seus mortos -, quanto pode testemunhar o seu reverso, uma ameaça de morte ou extinção do eu. Essa reversão poderia ser explicada pela divisão interna dos processos psíquicos. A capacidade crítica de auto-observação age como instância que se separa do eu, opondo-lhe barreiras e limites, furtando-lhe “a ilusão da Vontade Livre”.⁸¹

Tudo indica que o fenômeno do duplo, que povoou de modo tão extenso o campo literário⁸², atesta o movimento dialético do mesmo e do outro. Enquanto duplicação do mesmo assegura os efeitos de continuidade e preservação de uma identidade, enquanto introdutor do outro, gera instabilidade e angústia. O artifício

⁷⁹ FREUD, S. *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p.277-83

⁸⁰ Essa tese é defendida no livro de Otto Rank intitulado *O duplo*, examinado por Freud em seu artigo. Cf. RANK, O. *Le double*. Paris: Payot, 1973.

⁸¹ FREUD, S. *O estranho*, op.cit. p.293-5..

⁸² São muitos os exemplos referentes à temática do duplo, tanto na vertente trágica - casos em que o personagem atormentado por seu duplo é levado ao suicídio (ver RANK, O. *Le double*. Paris: Payot, 1973) - quanto na cômica, narrada por meio das inesquecíveis intrigas em que os personagens se duplicam e são mergulhados em uma série de equívocos de reconhecimento. Um dos exemplos mais célebres é a estória dos irmãos gêmeos com seus escravos, também gêmeos, na *Comédia dos Erros* de Shakespere. cf. SHAKESPERE, W. Obras completas. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1989. Confira-se enredo semelhante também na tradição romana: PLAUTO. *Les Ménechmes*. Texte établie par Alfred Ernout. Paris: Les Belles lettres, 1963. Para a mesma temática na tradição literária russa, cf. PROPP, V. *Comicidade e riso*.

presente na comédia joga com essas duas dimensões, convidando o espectador a declinar da crença ilusória da unidade do eu, de modo que possa refletir sobre os riscos da ruptura do tênue fio que sustenta sua consistência sempre provisória.

Talvez não disponhamos de uma resposta precisa para a questão de se saber como uma temática trágica pode receber um tratamento cômico. Talvez tenhamos que nos contentar com o sono de Aristófanes ao final d’*O Banquete*, mediante a afirmação socrática de que um mesmo homem possa fazer tragédias e comédias⁸³, ou tenhamos que recorrer ao “passe de mágica” digno de um deus, como sugere a fala de Mercúrio ao apresentar a peça *Anfitrião*, na versão de Plauto:

Mercúrio:

Em primeiro lugar, vou lhes dizer qual é o objeto de minha missão; em seguida, exporei o tema dessa tragédia. Porque o espanto? Porque falei em tragédia? Eu sou um deus; rapidamente a terei transformado. Esta mesma peça, eu a farei passar de tragédia a comédia, sem mudar um só verso (...) Eu farei dela uma peça mista, uma tragicomédia(...)⁸⁴

Esse “passe de mágica” refere-se, certamente, à arte do poeta que sabe dosar os ingredientes, fabricar sua alquimia de modo a produzir uma estranha superposição, colocando, lado a lado, elementos que pertencem a campos heterogêneos. Esse é o caso de Plauto que funde, a todo o momento, nessa peça, componentes formais da tragédia e da comédia.

Estamos obviamente no terreno da arte dramática, em que determinadas tonalidades se acentuam ou se ofuscam, aqui e ali, de acordo com a hábil condução do poeta e com os reclames dos gêneros. De toda forma, parece-nos intrigante a fala do deus Mercúrio: a transformação se dará sem que se mude um só verso. A mesma

⁸³ PLATÃO.*O banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (223d-c)

⁸⁴ Maintenant je vais d’abord vous dire l’objet de mon ambassade; ensuite je vous exposerai le sujet de cette tragédie. Pourquoi se font soudain ridé? Parce que j’ai parlé de tragédie? Je suis dieu; j’aurais vite fait de la transformer. Cette même pièce, si vous voulez, je la ferai passer de tragédie en comédie, *sans en changer un seul vers*. (...) J’en ferai donc une pièce mixte, une tragi-comédie (...) PLAUTO.*Amphitryon*, (v.50-60).

matéria tem seu verso e seu averso, pode ser abordada de formas diferentes e gerar efeitos diferentes.

O encontro, súbito e inesperado, com o ponto de instabilidade da própria imagem vivido pelos personagens de teatro não é, em si mesmo, cômico. Talvez retenha mais as características do trágico, por ser inelutável. O modo de construção das tramas de comédia permite tornar derrisório o ponto virtual de configuração das imagens soberanas. Tudo depende, certamente, do modo de enfrentamento da questão: é da competência da comédia mostrar a irrisão de uma pretensão como essa (o acesso a uma imagem completa), sem que, no entanto, tenha que se pagar o preço do sacrifício e da aniquilação da imagem.

O movimento clássico de queda, altamente explorado em comédias de todos os tempos, denota outra faceta desse aspecto derrisório da imagem. Alguém caminha e cai, isso provoca o riso. O contraste entre uma imagem constante e estável e sua queda, sua redução a algo insignificante, sugere um desnivelamento que se torna risível.⁸⁵ Em determinadas configurações dramáticas encontramos a reviravolta, a partir da qual, um personagem cheio de empáfia e soberba torna-se, após a queda, um ser diminuto, reduzido a uma estatura ínfima. Pellizer transpõe esse tipo de situação para o campo discursivo e nos propõe um esquema de entendimento, segundo o qual, uma determinada mensagem de dominação ou de ameaça “transforma-se (por inversão súbita) num ardente desmentido de uma pretensão impossível”. Esse ponto de virada, em que se materializa o efeito de um fracasso inesperado, o autor batiza de “catástrofe cômica”.⁸⁶

⁸⁵ A eficácia do efeito de queda deve-se, em geral, à desmontagem de uma imagem que se pretende pomposa e cheia de prestígio. Cf. LACAN, J. *O seminário. Livro 5*, p.137.

⁸⁶ PELLIZER, E. Formes du rire en Grèce antique. In: *Le rire des Grecs*. DESCLOS, M-L., (org.) Grenoble: Jérôme Millon, 2000, p.49.

As noções de queda, deslize, fratura ou tropeço podem ser indicadas das mais variadas maneiras, no plano da imagem. Outro exemplo, não menos clássico, tomado por Lacan, em seu seminário sobre as formações do inconsciente, seria o do pato que, ao ter a cabeça decepada, continua vivo, a dar voltas pelo terreiro. Aqui o eixo da catástrofe se entrecruza a uma pulsação persistente, a uma centelha de vida, tornando a cena mais desconcertante. O autor sublinha, a respeito dessa cena, o efeito do que ele chama de “libertação da imagem”:

O riso eclode, na medida em que, em nossa imaginação o personagem imaginário continua sua marcha enquanto o que o sustenta de real fica ali, plantado e esborrachado no chão. Trata-se sempre de uma libertação da imagem. Entendam isso nos dois sentidos desse termo ambíguo – por um lado, alguma coisa é libertada da coerção da imagem, e por outro, a imagem também vai passear sozinha.⁸⁷

Gostaríamos de nos deter, por um instante, nessa expressão ambígua que, tanto situa o corpo real como liberto da imagem coercitiva, quanto promove a emancipação da imagem que ganha autonomia em relação ao corpo. No primeiro plano, temos a degradação da imagem e o acento recai sobre sua insuficiência para manter o corpo de pé; no segundo, ela é como que resguardada, mantida viva, apesar de tudo. Tudo se passa como se estivéssemos diante de um movimento duplo e compensatório: o corpo cindido conservaria, imaginariamente, sua integridade. Os dois planos sobrevivem lado a lado, graças ao artifício cômico.

Ao situar, num primeiro momento, o universo do cômico nos limites dos jogos imaginários, Lacan enfatiza essa dupla faceta de lesão e restauração da imagem. Mais precisamente, poderíamos localizá-lo na interseção entre os registros do simbólico e do imaginário, no ponto exato em que a imagem, para reinar, deve correr o risco de sua própria ruptura. Nas versões cômicas do mito de Anfitrião, vimos como o eu, ao ser destituído de sua pretensa unidade, tem que lidar com esse ponto de fratura, reconhecer-

⁸⁷ LACAN, J. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*, p.137.

se subvertido da posição de senhor à de escravo, tornando-se objeto de riso e, apesar de tudo, permanecer vivo.

Nessa perspectiva, o riso viria coincidir com um ponto opaco da estrutura não incidindo propriamente em favor da preservação da integridade imaginária do eu. Não se pronuncia também ancorado em uma significação que fornece outro sentido para o conteúdo a ser satirizado. Age, talvez mais exatamente, desarticulando o sentido que se propõe como versão decisiva da realidade. Guardaria desse modo maior afinidade com o que Baudelaire pôde definir como “cômico absoluto” em contraposição ao “cômico significativo”, cuja missão é restaurar o sentido pela vertente da sátira, da paródia, da caricatura⁸⁸. Baudelaire reconhece no espírito crítico e racionalista francês uma propensão à construção do cômico significativo, submisso à crítica e ao exame da razão que a tudo demanda compreensão. Atribui ainda à obra de Théodore Hoffmann os principais traços do cômico absoluto, aquele que provoca o riso convulsivo e súbito, que concede na “vertigem da hipérbole”. O cômico absoluto acusa um ponto de fratura radical, deixando emergir as instâncias híbridas e paradoxais sem qualquer apelo restaurador.

1.4 Rir do inimigo, mas onde está mesmo o inimigo?

Tivemos a oportunidade de mencionar o ponto nodal da peça *Acarnenses* em que o protagonista arrisca-se – contra os valores consensuais da comunidade – a proferir seu disparate: fazer, individualmente, a trégua com o inimigo. Todo o problema passa a ser, na medida em que avança a ação dramática, a localização do referente do que se

⁸⁸ BAUDELAIRE, C. Da essência do riso e de modo geral do cômico nas artes plásticas. In: *Poesia e prosa*. Ivo Barroso (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.738-746.

pode entender por **inimigo**.⁸⁹ Acredita-se combatê-lo no exterior, quando, estranha e desconfortavelmente, ele surge no interior.

Na peça *Vespas*, após ter sido situado, de modo inédito, numa posição servil até então não cogitada, o personagem Filocleão mostra-se intransigente em ceder ao espírito reformista do filho, que tenta enquadrá-lo numa série de normas de comportamento social – vestuário, postura etc. Em dado momento, o filho lhe traz um par de sapatos confeccionado por Lacedemônios, ao que ele retruca: “Que desaforo, querer me forçar a por os pés em território inimigo”.⁹⁰

Como depositário fiel de sua missão educativa em relação ao povo, o poeta profere seu alerta: serão mesmo saudáveis as novas práticas culturais previstas no regime democrático? Devemos mesmo vestir essa camisa, empunhar essa bandeira? Desse ponto de vista, o inimigo será perfeita e objetivamente localizado: materializa-se em tudo o que pode, na realidade, representar as novas tendências corruptoras da sociedade.

As peças, contudo, começam a embaralhar-se quando, do lado das vítimas, começamos a reconhecer os algozes, os que se alimentam, numa parceria velada, de todo o sistema de corrupção do qual fazem parte e ajudam a construir. Beltrametti chama-nos a atenção para o fato de que, na comédia, assim como nas grandes sagas

⁸⁹ Seria oportuno recordar, a esse respeito, a trama da tragédia *Antígona* de Sófocles. Movido pela lógica da não-contradição Creonte não pode acolher o paradoxo – incompatível com a lei da Cidade – de se conceder as honras fúnebres ao inimigo da pátria. De acordo com o que é decretado pela lei escrita, ou se é amigo, ou se é inimigo. O teatro do séc.v a. C., não regido pela lógica aristotélica, trata de confundir um pouco as coisas, e põe em cena aquela que deseja honrar o inimigo (da pátria) dotando-o de outros atributos, que não aqueles previstos no estatuto jurídico oficial. A perda dos referentes fixos dos termos opera de modo vivo nas configurações desse teatro que funciona, segundo Jean Pierre Vernant, de modo elíptico: o que se diz num determinado plano não pode ser compreendido por todos da mesma maneira. Há sempre uma visão parcial em jogo, que é a fonte do mal-entendido e o tempero específico do que, talvez, nos faz apreciá-lo (esse teatro) sempre e tanto. Cf. VERNANT, J-P. Édipo, nosso contemporâneo?, In: *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2001, p.371-2.

⁹⁰ “Tu me fais injure en faisant descendre mon pied en pays ennemi”. ARISTÓFANES. *Les Acharniens*. (v.1162)

míticas, um núcleo de oposição e inimizade surge no interior dos sistemas de parentesco:

Como para o mito, na comédia, os inimigos, os mais insidiosos, não são os que vêm do exterior, os “verdadeiros outros”, mas aqueles que habitam no interior da comunidade, bem escondidos em meio aos amigos e aos iguais: os inimigos, os mais temíveis, são os duplos diferentes dos *politai* e, no entanto, semelhantes a eles, marcados por uma inflexão discutível, por reflexos desviados, de difícil controle, cômicos.⁹¹

Os personagens são, com muita frequência, flagrados numa atitude de fruição em relação ao que consideram o seu bem. O bem - entendido nesse caso como aquilo de que se desfruta - pode assumir o caráter inaudito de fórmulas francamente paradoxais: tratar como amigo o inimigo que está ao lado ou vice-versa.

A estrutura da peça *Os cavaleiros* é exemplar quanto a esse aspecto. A trama se desenrola em um longo debate entre o Paflagônio (Cleão) e o Sasicheiro, seu opositor e candidato ao governo da cidade. O grande demagogo (líder do *demos*) é apresentado, por uma inversão, como escravo do povo:

1º Escravo: Cá o nosso patrão é, por temperamento, um bruto – papa-favas, nervos à flor-da-pele – o Povo, da Pnix, um velhinho teimoso, duro de ouvido. Pois o nosso mestre comprou, na lua-nova passada, um escravo, um Paflagônio, curtidor de profissão, velhaco e caluniador. Mal descobriu o fraco do velho, esse tal Paflagônio dos curtumes, fazendo-se de capacho, pôs-se a engraxar o patrão, bajulá-lo e lambe-lhe as botas (...)⁹²

Aquele que lidera e como um líder justo deveria servir aos interesses do povo (seu patrão), na verdade o estiola de todas as formas, compra sua confiança por ninharias, bajula-o e engana-o, sempre para abocanhar as maiores fatias do negócio. As

⁹¹ BELTRAMETTI, A. *Le couple comique*. , p.222.

⁹² A designação de Paflagônio alude ao fato de ser Cleão um estrangeiro, proveniente da Paflagônia, na Ásia Menor. **Premier Serviteur:** Nous avons un maître rustre d’humeur, croqueur de fèves, prompt à s’irriter, Demos, de Pnyx, petit vieux bourru, à l’oreille dure. Ledit maître achetait, à la nouvelle lune, un esclave, tanneur, Paphlagonien, maître en fourberie et calomnie. Quand il connut le caractère du veillard, notre Paphlagonien-tanneur, se faisant plat devant le maître, se mit à le flatter, cajoler, flagoner, berner ... avec des bouts de rognures de cuir (...). ARISTÓFANES. *Les Cavaliers*. Texte établie par Victor Coulon. Paris: Les Belles Lettres, 2002. v.(40-45).

posições invertem-se mais uma vez ao longo da peça, quando o coro acaba por revelar a verdadeira condição do Povo: Ó Povo, que belo império o teu! Todos te temem como a um rei. Mas é tão fácil de levar! Gostas de ser adulado, enganado, sempre babando diante dos oradores. Tua cabeça está aí, mas anda longe.⁹³

O patrão, aquele que de fato escolhe seus governantes, submete-se às piores trapaças, refestela-se com migalhas, enquanto é subtraído pela voracidade de seu *pseudo* servidor. Dadas essas inversões e apresentado o grau de comprometimento no encadeamento dos ganhos escusos, seria possível distinguir uma oposição linear ou qualquer disposição hierárquica clara que venha opor o senhor ao escravo, numa lógica convencional? O povo é de fato a vítima passiva nas garras dos governantes corruptos? Ou é a contrapartida necessária para compor o par formal no (des)governo da cidade? Se é flagrado como o patrão iludido advém logo em seguida como a vítima interessada, parte integrante do modelo que compõe. Nesse mundo às avessas, o espectador é pego de surpresa: está de novo diante da pergunta – que sustém um riso estranho: onde está mesmo o inimigo? A quem compete a fruição corruptora em jogo?

A comédia de Aristófanes, no seu tom agudo e irônico, força-nos a pisar um pouco no terreno inimigo, incita-nos a avançar, de modo arriscado, pela via instável do desconhecido que tentamos evitar. Surpreende-nos, em flagrante, no cultivo oblíquo de uma fruição particular, para o qual não se pode encontrar a cura (pois exprime um caráter incurável) ou o corretivo, mas tão-somente, outra forma de expressão ou de afirmação.

Platão, no diálogo *Filebo*, classifica o riso como um vício que acomete os ignorantes, aqueles que não seguem o preceito délfico do “conhece-te a ti mesmo”. Alegregar-se com os males do inimigo não seria, de acordo com Sócrates, nem injustiça

⁹³ **Le Choeur:** O Dèmos, qu’il est beau ton empire! Tous te craignent à l’égale d’un tyran. Mais tu es facile à mener par le nez; tu aimes à être flatté et dupé, toujours écoutant les parleurs bouche bée; et ton esprit, tout en étant au logis, voyage au loin. ARISTÓFANES. *Les Cavaliers*, (v.1115-1120).

nem inveja, enquanto que a função do riso dirigido aos amigos, pode ser resgatada, na medida em que serve para transmitir-lhes alguma correção ou punição em relação a seus erros.⁹⁴

De algum modo, apesar de ser uma afecção dos ignorantes, o riso localizar-se-ia também do lado do saber que pretende corrigir aqueles que se deixam envolver pela presunção, tornando-se ridículos⁹⁵. Há certa disposição hierárquica entre sujeito e objeto de riso, sendo que não consistirá uma injustiça o riso dirigido aos inimigos.⁹⁶

Todo o problema surgirá a partir do momento em que não pudermos mais lançar mão das ferramentas filosóficas, úteis na demarcação precisa das fronteiras que separam territórios adversos como os da amizade e da inimizade.

Freud havia sublinhado, em relação aos impulsos propulsores de situações cômicas, a função proeminente da agressividade que toma por alvo, em geral, pessoas tidas como “sublimes” ou eminentes, arrastando-as para a degradação (*Herabsetzung*).⁹⁷

Isolar de um conjunto um traço até então não destacado, torná-lo, dessa forma, caricato, desmascarar alguém que pretendia impor respeito e autoridade, ou parodiar seus gestos, são estratégias que “destroem a unidade existente entre o caráter de uma pessoa, tal como o conhecemos e seus discursos e atitudes, substituindo as figuras eminentes ou suas enunciações por outras, inferiores”.⁹⁸

As implicações decorrentes do que Freud passa a reunir sob o signo da “degradação do sublime” entram em conexão com nossa discussão anterior a respeito da

⁹⁴ PLATÃO. *Philèbe*, (48c-50d).

⁹⁵ PLATÃO. *Philèbe*, (49e).

⁹⁶ Stephen Halliwell, em estudo sobre os diversos usos do riso na cultura grega, aponta para uma polaridade entre o riso do puro entretenimento (*playfull laughter*), em geral dirigido aos amigos, e o riso cáustico do triunfo e do escárnio, dirigido aos inimigos. Cf. HALLIWELL, S. *The uses of laughter in Greek culture*, in *Greece & Rome – New Surveys in the classics*, nº22, 1991, p. 286.

⁹⁷ FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p.227.

⁹⁸ FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p. 228.

ambigüidade assinalada por Lacan, com relação à imagem que se liberta e da qual nos libertamos, quando se trata de analisar os efeitos de comicidade.

Entraria aí em questão um aspecto amplamente observado por diversos autores que se propuseram a comentar as propriedades do cômico - numa tradição inaugurada por Platão, mas que avança até Baudelaire, passando por Santo Agostinho e Descartes - a saber, a superioridade do ridente que se regozija em apontar, perversa e cruelmente, o traço de inferioridade daquele que se coloca no lugar do objeto do riso.⁹⁹ Ao encararmos o problema, sob esse ponto de vista, discernimos algo da emancipação da imagem do eu, que se furta ao dano provocado ao outro, mesmo que esse gesto encubra, num mecanismo defensivo, como observou Descartes, os próprios defeitos daquele que ri e que está em posição superior.¹⁰⁰ Como estratégia defensiva, o cômico contribuiria, portanto, para fortalecer o eu, imune aos efeitos de queda apenas situados ao lado do objeto do riso - o lado do suposto inimigo. Nessa perspectiva, o riso e as produções cômicas de que é correlato atuariam como uma espécie de corretivo moral ou como veículos de punição do lado negativo que será sempre imputado ao outro.¹⁰¹

Freud, assim como Lacan, não hesitou em questionar a polivalência da tese do sentimento de superioridade como argumento decisivo quando se trata de investigar a essência do prazer cômico.¹⁰²

⁹⁹ BAAS, B. *Le rire de l'Autre*. Conferência apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Outubro de 2001. Inédito.

¹⁰⁰ DESCARTES, R. *Paixões da alma*, Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Victor Civita, 1973, p.294 (Os Pensadores, vol. 15).

¹⁰¹ Segundo Propp, o prazer veiculado pelo riso advém do exercício de certo “instinto de justiça”: “Vendo que o mal é desnudado e ao mesmo tempo rebaixado e punido, sentimos por isso mesmo satisfação e prazer”. Cf. PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática ed., 1992, p.181. Ao relacionarmos a perspectiva da comédia à ética da Psicanálise, não defenderemos essa posição da moral dominante (que está ao lado de um bem compartilhável pela maioria). Pretendemos colocar em destaque o espaço que se encontra aberto, nas tramas de comédia, ao uso particular de um gozo não hegemônico ao bem comum, mas que também não seja incompatível com a esfera social.

¹⁰² FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p.223. Conferir a esse respeito o comentário de Teodoro Assunção sobre a montagem de *O Inspetor Geral*, de Gogol, realizada pelo grupo Galpão. Ao fim da peça, quando acreditávamos rir da desventura alheia (do grupo de cidadãos de uma pequena

Vejamos seu argumento, ainda dentro da abordagem do que ele chamou de “degradação do sublime”, a respeito do método do desmascaramento, que seria um

...método de degradar a dignidade dos indivíduos, dirigindo a atenção para as **fragilidades que partilha com toda a humanidade**, em particular a dependência de suas funções mentais de suas necessidades corporais. O desmascaramento equivalerá aqui a uma advertência: tal e tal pessoa, que é admirada como um semideus, é, afinal de contas, um ser humano como você e eu. Aqui também incluem-se os esforços de desnudar o monótono automatismo psíquico subjacente à riqueza e aparente liberdade das funções psíquicas.¹⁰³

Este pequeno trecho nos parece expressivo sob diversos aspectos. Em primeiro lugar, permite relativizar a tese segundo a qual o cômico é um mecanismo de defesa a serviço do narcisismo humano, na medida em que o eu da enunciação, aquele que aponta ou faz surgir uma falta no outro, por meio do desmascaramento, não vacila em incluir-se no conjunto universal da fragilidade. Veremos, oportunamente, que para Freud esse aspecto universal da fragilidade deve ser entendido a partir da teoria do falo e da castração.

A vertente do humor, retomada pelo autor num momento tardio de sua obra, parece-lhe, até certo ponto, mais cativa da emboscada, segundo a qual, pode-se recorrer ao refúgio, ao consolo e à ilusão que afastam o eu dos confrontos traumáticos com a realidade. O exemplo apresentado é considerado pelo próprio Freud como grosseiro: um criminoso que está prestes a ser enforcado levanta-se na segunda-feira e diz: “Bem, a semana está começando otimamente”. Aos olhos de Freud, a atitude humorística apóia-se na suposição de um saber que alimenta a superioridade do humorista disposto a “assumir o papel do adulto, identificar-se até certo ponto com o pai e reduzir as outras

província russa que se deixa desmascarar em sua cumplicidade corrupta pela figura fanstasmagórica do falso inspector), somos forçados a escutar da boca do Governador a incômoda pergunta: “do que vocês estão rindo tanto? De si próprios?” Questão, cujo embaraço poderia ser assim traduzido, de acordo com Assunção: “Será que também eu, ‘modesto funcionário’, posso já estar participando, sonambúlica e covardemente, de um pesadelo tão mesquinho como este?”. ASSUNÇÃO, T.R. Gogol via Galpão: Notas sobre *O Inspetor Geral*. In: *O teatro em cena*. Lídia Fachin e Maria Celeste Consolin Dezotti (org.), Araraquara, Cultura Acadêmica, p.138.

¹⁰³ FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p.229. Grifos nossos.

peças a crianças.”¹⁰⁴ As coisas deixam, contudo, de ser tão simples quando o humor toma como objeto o próprio eu: “Há sentido em dizer que alguém está-se tratando a si próprio como uma criança e, ao mesmo tempo, desempenhando o papel de um adulto superior para com essa criança?”.¹⁰⁵ A hipótese que então se esboça concerne ao núcleo das relações do eu com o superego, conhecido, em uma de suas versões, como a encarnação insensata da lei, um “senhor severo” e intransigente. Por obra do humor essa instância caprichosa torna-se dócil e capaz de amparar o eu quanto aos perigos da realidade. Estamos no plano da ilusão e das soluções escapistas, do conforto cabível na demanda de proteção ao pai. Mas essa perspectiva aberta pela via humorística, ressalta Freud, inspira-nos respeito, surtindo não o efeito de um aprisionamento, mas de uma libertação. Deixemos por ora em suspenso essa contradição a que chega Freud com relação ao humor que encontrará desdobramentos posteriores em nossa discussão.

O tema da autoderrisão já havia sido mencionado no livro dos chistes, a partir do ciclo das piadas de judeus inventadas pelos próprios judeus. Nesses chistes é possível identificar com clareza a dimensão da autocrítica que toca indiretamente o sujeito, incidindo sobre algo em relação ao qual ele partilha sua identidade, sua própria nação. Nesse caso há um deslocamento em relação ao plano do narcisismo acentuado do lado do humor.¹⁰⁶

Em segundo lugar, o autor toca, tangencialmente, em um ponto que parece ser da maior relevância para os estudos sobre a comédia, em especial os relativos à comédia antiga, que seria o aspecto da subordinação das funções mentais (abstratas) às funções corporais (concretas). Esse processo engloba os temas da obscenidade e do grotesco, muito explorados na obra de Aristófanes e alude, no nosso modo de entender, à função

¹⁰⁴ FREUD, S. *O humor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969, p.191.

¹⁰⁵ FREUD, S. *O humor*, p.192.

¹⁰⁶ FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p.132.

do excesso relativo ao gozo do corpo, que irrompe desestabilizando uma ordem preestabelecida. Trabalharemos mais detidamente esse ponto no terceiro capítulo.

O terceiro e último aspecto digno de nota seria a ênfase freudiana no desnudamento, levado a cabo pelo viés cômico, do automatismo de repetição das funções psíquicas, com tudo o que aí se apresenta como monotonia, em franca discordância com uma aparente liberdade e riqueza atribuídas às funções mentais. Se tivermos em mente a teoria bergsoniana sobre o riso e recordarmos sua nomeação explícita ao longo de todo o livro de Freud, não será difícil reconhecer o endereçamento desse pequeno comentário.

É conhecida a tese de Bergson, que define o riso como o efeito decorrente da expressão do mecânico no vivo: “A verdadeira causa do riso é esse desvio da vida na direção da mecânica”¹⁰⁷. Este refrão, que se expande ao longo de todo o seu livro e infiltra-se em todos os exemplos, comporta a pressuposição de que há liberdade na vida e de que essa liberdade seria como que interceptada pelos efeitos do automatismo, gerando o riso. A vida que, segundo o autor, jamais se repete, sofreria um desvio, por intermédio do artifício cômico, dando lugar aos fenômenos referentes ao automatismo, às formas rígidas do puro mecanismo: A comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida.¹⁰⁸

Para que possamos compreender as teses bergsonianas sobre a natureza do riso, é preciso levarmos em consideração o projeto filosófico ao qual estão articuladas. Os exemplos que encontramos em seu livro estão perpassados pelo modelo dualista da

¹⁰⁷ BERGSON, H. *O riso*, p.28.

¹⁰⁸ BERGSON, H. *O riso*, p. 50

alma - sempre vívida, criativa, progressista em sua mobilidade fértil - que se opõe ao corpo ou matéria, portadores das tendências à repetição, das manifestações automáticas, dos mecanismos rígidos. Assim, seria possível distinguir o plano dos gestos e atitudes daquele da idéia que “se avoluma, brota, floresce, amadurece, do começo ao fim do discurso”.¹⁰⁹

Tomemos de Bergson o exemplo da caricatura. O caricaturista imobiliza um traço que é destacado de um conjunto, cujo equilíbrio nunca poderá ser considerado perfeito. Há sempre um cacoete, uma “possível careta”, uma deformação ou desproporção que serão postos em relevo na caricatura. Trata-se, para o autor, de isolar o plano de uma rigidez que não faz parte da vida, que se apresenta como desvio, pois não pertence propriamente à natureza da alma “infinitamente maleável, eternamente móvel”.¹¹⁰

A esse respeito, destacamos a observação de Rosset, ao propor uma possível inversão da tese de Bergson: não estaria a vida atrelada justamente a essas ocorrências imprevisíveis do mecânico que tão amiúde perturbam a ilusória continuidade dos fatos e dos discursos, supostamente destinados a seguirem o curso de um finalismo biológico? Quando rimos do orador que espirra no momento mais patético de seu discurso - comenta o autor, retomando um dos exemplos de Bergson - o elemento “vivo” não estaria mais ao lado do espirro e a inércia mais ao lado do sermão?¹¹¹

Retomemos, a partir desse raciocínio, os incômodos soluços de Aristófanes n’ *O Banquete*. Uma manifestação mecânica e involuntária do corpo que se infiltra, inesperadamente, num contexto discursivo ao mesmo tempo sério e enfadonho. Esses

¹⁰⁹ BERGSON, H. *O riso*, p. 24.

¹¹⁰ BERGSON, H. *O riso*, p. 23.

¹¹¹ ROSSET, C. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1989, p. 197.

soluções atuam desalinhando o que seguiria um curso mais ou menos estável e previsível. Provocam uma pausa no fluxo da palavra, uma freada no sentido. Ao modo de um lapso que faz rir, suscitam, no leitor, estranheza e graça. Não nos fazem pensar no ritmo de uma pulsação viva que dilui o sentido por vir (esse, sim, mais propenso à manipulação de marionetes), desalojando-nos do campo de um saber tido como certo? Não nos convidam a franquear uma barreira e desfrutar do risco precioso de tocarmos um pouco os pés no terreno inimigo, não para aclimatá-lo à língua corrente, mas para mantê-lo vivo e expressivo como força estrangeira dentro de nós? A comédia nos ensina que essa instância inimiga não é colonizável ou domesticável pela intervenção de qualquer instrumento moral de punição.

A objeção freudiana parece incidir exatamente sobre essa separação da vida, supostamente livre no fluxo de sua continuidade, e o automatismo de repetição, assim encarado como mero fruto de um desvio. Freud que, paralelamente à elaboração de suas teses sobre os chistes, desenvolvia seus estudos sobre a teoria da sexualidade, tratou de legitimar o domínio pulsional da esfera psíquica em perfeita consonância com uma economia monótona e repetitiva, cujas vias de satisfação tendem a recorrer ao mesmo circuito, de acordo com a fantasia de cada um.¹¹²

O importante a ser destacado com relação a toda essa discussão sobre os efeitos de comicidade no circuito imaginário seria que o movimento de duplicação, as estratégias de espelhamento supõem, certamente, uma divisão subjetiva entendida mesmo como substrato fundamental da teoria do psiquismo estratificado inaugurado por

¹¹²FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905), *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, vol.VII. Conferir também a esse respeito o comentário de Lacan: “Apenas pontuarei, de passagem, que nada está mais longe de nos satisfazer do que a teoria de Bergson, do mecânico que surge no meio da vida (...) Não se pode deixar de perceber o caráter extravagante disso quando se lê que uma das características do mecânico, como oposto ao vital, seria seu caráter repetitivo, como se a vida não nos apresentasse nenhum fenômeno de repetição, como se não mijássemos todos os dias da mesma maneira, como se não dormíssemos todos os dias da mesma maneira, como se reinventássemos o amor a cada vez que trepássemos”. (LACAN, J. 1957-58, p. 135)

Freud desde sua *Interpretação dos Sonhos* (1900). Todavia, para que possamos penetrar na especificidade dessa contribuição, teremos de abandonar o modelo - do qual dificilmente escaparia a teoria de Bergson - segundo o qual há uma parte que segue prospectivamente a boa tendência, que se concilia naturalmente com a boa ordem e, em contrapartida, uma outra que, acidentalmente, teria saído dos trilhos e, como tal, demanda correção. No caso de Bergson o riso é encarado como corretivo moral para um desvio: “O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos”.¹¹³

Lacan, ao apontar a falácia contida no enrijecimento da conduta de certos analistas de seu tempo, destila seu veneno:

Mas, como tem que andar na linha, ele [aquele que se pretende analista] desmama, isto é, corrige o desejo e imagina estar desmamando (frustração, agressão, etc.) *Castigat mores*, diremos: *ridendo*? Infelizmente, não; é sem rir: ele castra os costumes com seu próprio ridículo.¹¹⁴

Talvez fosse o caso - e pensamos ser possível entrever o impacto dos efeitos da comédia nessa perspectiva - de encarar o próprio gesto que supõe o desenho perfeito do trilho como um esforço de enquadramento imaginário, cujos efeitos podem ser esboçados no plano do risível. Na crítica lacaniana, os esforços dos analistas que se apresentam como gestores do desejo, imaginando poder adestrá-lo artificialmente, por meio de técnicas de separação punitiva, são dignos de riso.

O que se corrigiria seria, na melhor das hipóteses – como já assinalado anteriormente -, certa pretensão ao consolo pontualmente fixado pela imagem totalizante. Quanto ao desvio, que aqui tratamos de catalogar como tudo o que gera o desenho de rotas adjacentes e alternativas, até então não percorridas (o que sai dos

¹¹³ BERGSON, H. *O riso*, p.50

¹¹⁴ LACAN, J. O engano do sujeito suposto saber. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p.336.

trilhos), diríamos que o riso nos incita a acolhê-lo de modo vivo, a despeito do mal-estar que possa advir dessa travessia.

Estamos atentos a uma configuração topológica que supere as oposições simples da lógica conflitual. Pudemos recolher alguns exemplos privilegiados em tramas de comédias, muitas vezes tensionados no plano especular como oposições simétricas: o amor e o ódio, o senhor e o escravo, o amigo e o inimigo. Pensamos ter podido isolar a operação segundo a qual é possível obter um novo modo de apreciação desses termos que passam a emergir um de dentro do outro, não mais formando oposições conflitivas. A comédia nos fornece uma via de apreensão dessas formações estranhas por meio do riso que afirma sua incongruência, desfazendo a ilusão das boas formas e dos belos discursos.

2. A COMÉDIA E A DIFERENÇA ENTRE OS SEXOS: O FALO EM CENA

2.1 A estrutura da comédia

Ainda que tenha recorrido com insistência a exemplos saídos do campo da comicidade, Freud, em seu livro sobre os chistes, deixa claro ao leitor seu objetivo: abordar de modo lateral o fenômeno do cômico para construir uma teoria sobre os chistes. Não sem dificuldades, o autor tenta fazer uma distinção precisa entre o *Witz* (a

tirada espirituosa) e o cômico¹¹⁵. São diversos os casos intermediários que mesclam características dos dois campos, estórias que tanto podem ser tomadas como bons chistes, quanto engendram efeitos cômicos inegáveis. Em todo caso, ainda que tropece, tal como seus interlocutores – teóricos consagrados do cômico e do riso (Theodor Lipps, Bergson) –, na tentativa de expor uma conceituação definitiva para os abrangentes fenômenos que recobrem esse domínio, Freud demarca com clareza que sua interpretação do cômico estará condicionada pelas teses desenvolvidas ao longo do livro, referentes à relação entre o *Witz* e o inconsciente.¹¹⁶

É curioso que aí não encontremos a análise de uma só peça de comédia em sua complexidade de teatro, texto, cenografia, espetáculo etc. Os exemplos restringem-se, de um modo geral, a situações e historietas cômicas, em cuja dinâmica Freud busca destacar a predominância do que ele chama de uma relação a dois: uma relação em que, de um lado, temos um sujeito que ri e, de outro, aquele que é o objeto do riso. Segundo o autor, o *Witz*, para atingir seus efeitos, deveria obedecer a um modo de composição diverso e francamente mais elaborado, uma vez que se constrói a partir de uma relação ternária, estando o ouvinte situado no lugar da terceira pessoa que ratifica os efeitos de transgressão do código verbal.¹¹⁷

¹¹⁵ Sobre essa distinção entre o chiste (*Witz*) e o cômico (*Das Komische*) em Freud, Verena Alberti a situa como efeito da própria tradição teórica alemã, que dispõe de um termo específico para tratar do tema dos chistes (piadas) tal como na língua inglesa encontramos o termo *Wit*. Em outras tradições fala-se do cômico de forma genérica especificando-se o “cômico de palavras” e o “cômico de ações” ou “de situações”. ALBERTI, V. *O riso e o risível na história e no pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Editora Fundação Getúlio Vargas, p.20. Até certo ponto é possível concordar com o caráter artificial dessa divisão, pois teremos a oportunidade de verificar a presença maciça dos trocadilhos e jogos de palavras nas cenas de comédia, seja na antiguidade, seja na era moderna. A comédia enquanto montagem teatral, jogo cênico, não poderia prescindir, na causação do riso, do terceiro elemento (situado por Freud em relação ao *Witz*) que homologa a abertura do sentido a partir do código lingüístico.

¹¹⁶ FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p.215.

¹¹⁷ Essa teoria poderia ser resumida em uma frase: “Um chiste se faz, o cômico se constata”. FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p.207.

A leitura de peças de teatro conduziu-nos a caminhos diversos daqueles seguidos por Freud em sua pesquisa. Primeiramente, pudemos constatar que a comédia, enquanto teatro pautado em um texto escrito, obedece - de acordo com as premissas estabelecidas pelas convenções do gênero, pela cultura, pelo contexto histórico em que se inscreve (no caso da comédia antiga um dos importantes demarcadores culturais é a festa dedicada ao deus Dioniso) - a certa ordenação, em que determinados elementos se repetem. A comédia compõe, portanto, uma estrutura, um modo de funcionamento, cujas implicações ultrapassam, em larga medida, o domínio das meras situações cômicas.¹¹⁸ Em segundo lugar, julgamos ser possível arriscar, por meio da leitura de peças de comédia, uma aproximação entre a estrutura do *Witz* e a da comédia, não exatamente pela constatação da presença de inúmeros trocadilhos e jogos de palavras nas obras de Aristófanes, mas pelo fato de que o modo de funcionamento de algumas peças pode ser comparado ao modo mesmo de funcionamento de um *Witz*. Mas esse será tema será abordado no quarto capítulo e não convém que nos antecipemos.

Quanto ao fato de que a comédia se desenvolve em obediência a uma estrutura, gostaríamos de assinalar dois aspectos: a estrutura formal da composição dramática e a estrutura referente ao conteúdo das tramas.

O primeiro aspecto constitui ponto pacífico entre os estudiosos da comédia antiga e não nos deteremos nele, a não ser de forma descritiva. A comédia antiga compõe-se de prólogo, párodo (entrada do coro), *agón* (debate entre dois personagens),

¹¹⁸ Nesse sentido torna-se possível compreender a afirmação de Lacan: “A comédia não é o cômico”. LACAN, J. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*, p.272. A comédia, concebida como estrutura, não se reduziria aos efeitos de comicidade. Enquanto foro de discussão dos assuntos públicos e da vida na cidade, a comédia antiga vai além da provocação instantânea do riso e funde constantemente elementos de seriedade e de comicidade. Abriga, além disso, no detalhe de sua composição dramática, um notável e elaborado trabalho significativo que ultrapassa o sentido da mera constatação de cenas risíveis, como pretendeu Freud em sua definição estreita do “cômico”.

parábase (discurso direto do coro aos espectadores, em seu próprio nome ou no do poeta), cantos corais e êxodo.¹¹⁹

O segundo modo de apreensão da estrutura da comédia, a saber, aquele que pretende observar uma constância na apresentação das tramas, é mais controverso e deve ser considerado com reservas. Em se tratando de Aristófanes, um autor que teria escrito mais de quarenta peças, das quais apenas onze tornaram-se disponíveis na íntegra para o leitor moderno, seria difícil postular com segurança uma coerência temática das composições dramáticas. Todo estudo que a essa tarefa se dedique correrá os riscos da generalização, quando não os da distorção forçada em nome da manutenção de uma dada teoria.

Ainda assim, parece-nos digno de nota o estudo empreendido por Cornford na década de 60. Um dos fundadores do grupo conhecido como os ‘ritualistas de Cambrige’, o autor é defensor da tese segundo a qual a comédia ática do séc.V a.C. teria sido herdeira de ritos pagãos de magia e fertilidade, disseminados por todo o mundo antigo, com variantes locais, mas que obedeciam a um modo similar de composição. Essas festividades populares (*kómos*) teriam evoluído para a forma dramática conhecida posteriormente nos festivais de teatro em Atenas.¹²⁰

Partindo daquilo que identifica como uma trama canônica (*canonical plot-trama*), Cornford reconhece na estrutura da comédia – em afinidade com os estudos de Gilbert Murray que estabeleceu roteiro similar para a tragédia – além de prólogo, párodo, *agón* e parábase, os passos do sacrifício, festa, casamento e *kómos* (cerimônia celebratória). O autor busca identificar no debate cômico (*agón*) vestígios de antigos antagonismos representados nos ritos e cerimoniais de fertilidade que, a despeito das

¹¹⁹ DUARTE, A. *Aristófanes. Duas comédias: Lisístrata e Tesmoforiantes*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.xvi.

¹²⁰ HENDERSON, J. Introduction, in CORNFORD, F.M. *The origin of Attic Comedy*. The university of Michigan Press, 1993, p.xi –xvii.

variantes locais ou regionais, apresentavam, finalmente, uma estabilidade narrativa. Desse modo, uma das partes do conflito representaria ora o passado (o antigo rei), ora o inverno, as trevas, o mal ou a morte, e a outra, o ano novo, o novo rei, o verão, a luz ou a vida. O vencedor sempre protagonizaria as bodas festivas (casamento sagrado) ao lado de uma jovem noiva, para dar origem a um tempo de prosperidade e fertilidade. Finalmente, o festejo simbólico celebraria a morte do velho em proveito da renovação e da inauguração de uma nova era.

Esse esquema genérico dos elementos narrativos típicos - identificado em todas as peças de Aristófanes pelo autor – tem sido alvo de muitas críticas e ressalvas, como já assinalado, pois engendra uma leitura extremamente reducionista e atribui às tramas uma significação rígida que nada deve à variedade formal do estilo de Aristófanes.¹²¹. Contudo, na sua versão mais enxuta - para além do esquematismo ingênuo da luta do bem contra o mal -, na oposição mais geral do par morte / ressurreição¹²², pode nos ser útil enquanto detector de um movimento peculiar às intrigas cômicas que leva de uma perda (crise/ ou risco de morte) à recuperação de um ganho de prazer, expresso em termos da festa e da alegria. Interessa-nos, em particular, a localização de um papel para o falo nessa trajetória.

Ainda que recorram a procedimentos analógicos claramente especulativos, análises como as de Cornford têm a vantagem de deslocar o foco de uma crítica preconceituosa, que apenas enxerga na comédia antiga a expressão do mau gosto e da obscenidade gratuitos, progressivamente superados pelas formas dramáticas posteriores.

Ao abordarmos a comédia, para além dos efeitos imediatos da comicidade e de seu impacto psicológico previsto, por exemplo, na perspectiva utilitária do alívio das tensões (pelo riso) ou na famosa válvula de escape defensiva traduzida pelo adágio que

¹²¹ HENDERSON, J. Introduction, in CORNFORD, F.M. *The origin of Attic Comedy*, p.xxiii

¹²² CORNFORD, F.M. *The origin of attic comedy*, p.14

prescreve o riso como antídoto do sofrimento, dirigimos nosso interesse para a composição teatral de comédias e concentramo-nos, sobretudo, na particularidade da montagem dramática que faz circular determinados elementos na estrutura, de modo a nos permitir indagar sobre a função que cada um assume em relação aos demais.

Será, precisamente, em torno de um elemento central - identificado já por Aristóteles, n' *A Poética*, como termo originário deste gênero dramático - a saber, o falo, que girarão algumas das principais indagações desta seção.

2.2 O falo e sua presença emblemática na comédia

Aristóteles pronuncia-se de forma lacônica a respeito da origem a que se poderia remontar a comédia ática, tal como conhecida na Atenas do séc.V a.C. Segundo ele, Tragédia e Comédia teriam nascido de gêneros improvisados. A primeira, oriunda dos solistas do ditirambo; a segunda, dos solistas dos cantos fálicos.¹²³

A concisão dessa fórmula viria a exigir, naturalmente, um esforço maior por parte da crítica, na abordagem do complexo problema referente às origens da comédia antiga.¹²⁴ Não é necessário recuperar em detalhes o controverso tema da origem para proceder a uma apreciação sobre a função do falo na comédia antiga. Para a presente discussão, seria interessante recuperar minimamente o sentido atribuído pelos antigos à referência fálica, que, afinal, teria subsistido na comédia dos festivais atenienses não apenas como mera convenção dramática do vestuário dos atores - que costumavam deixar à mostra por debaixo da túnica um volumoso falo de couro -, mas como elemento simbólico herdado da memória cultural dos povos antigos.

¹²³ ARISTOTE. *Poétique*, 49 a 9 .

¹²⁴ Conferir as iniciativas de Pickard Cambridge no sentido de ampliar e retificar as hipóteses encontradas na *Poética* sobre o tema das origens da comédia antiga PICKARD-CAMBRIDGE, A. *Dithyramb Tragedy and Comedy*. Oxford University Press, 1962.

Em sua análise suplementar à contribuição aristotélica, Cornford retoma em detalhes as principais características das procissões fálicas, a fim de associá-las a antigos ritos disseminados por diversas regiões da Europa antiga, nos quais um episódio de sacrifício era seguido por uma festividade ritual (*kômoi*). Essas cerimônias teriam sido posteriormente vinculadas, na Grécia, ao culto de Dioniso. Na visão desse autor, o falo representaria de modo emblemático o agente positivo da fertilização, situado no âmago da renovação mágica das bodas que celebram o banimento de todo tipo de influência maligna.¹²⁵

Numa perspectiva discordante, Walter Burkert esclarece-nos a respeito do papel preponderante assumido pelas manifestações da sexualidade nas antigas formas de organização mítico-ritual. Segundo esse autor, a ordem sexual, por ser um componente intrínseco a toda e qualquer forma de organização social, não deixa de ser concebida nas mais diversas culturas como algo estranho e extraordinário, matéria sempre cercada de tabus, em torno dos quais são erigidos o mito e as representações rituais. O falo, desde tempos muito remotos, costumava reter a função simbólica de representação da força masculina associada à caça, à guerra e à agressividade de um modo geral.¹²⁶

O autor identifica, por meio da análise de diversos ritos cerimoniais (de caça e de guerra), um ciclo repetitivo que envolve um sacrifício simbólico (em geral de uma donzela ou noiva virgem) e uma reparação do dano gerador de culpa e remorso, expresso pelas conquistas nas grandes batalhas ou pela prosperidade da caça. A morte da virgem remete à perda e à renúncia e seu retorno simbólico representava-se por meio da renovação do ciclo, da inauguração de uma nova era. Um dos exemplos clássicos, na Grécia, seria o do sacrifício de Ifigênia imposto como condição de início da guerra.¹²⁷

¹²⁵ CORNFORD, F.M. *The origin of attic comedy*, p.111-114.

¹²⁶ BURKERT, W. *Homo Necans. The anthropology of ancient greek sacrificial ritual and myth*. University of California Press, 1983. p.58-59

¹²⁷ BURKERT, W. *Homo Necans*, pp.60-72

Há evidências de que os ritos de sacrifício nos cultos de mistério dedicados aos deuses eram, muitas vezes, associados à castração de animais. Esses ritos de castração eram seguidos por rituais reparatórios, nos quais um enorme falo era erguido em sinal de triunfo. Burkert considera a associação dessas procissões fálicas a ritos de fertilização - amplamente adotada pela crítica - como uma explicação fácil e questionável:

O ato que, por si só, produz frutos, ou seja, a união do macho com a fêmea, é justamente o que os falos não indicam: eles não surgem enterrados na terra, mas erguidos. Eles são eretos, levantados, mais impressivos do que reprodutivos (...) A *phallophoria* pressupõe o sacrifício de castração e assume o caráter de restauração e reparação...¹²⁸

Outras célebres referências lendárias puderam difundir a função simbólica do falo como substituto em relação a uma perda anterior.

Da tradição egípcia conhecemos a lenda da reconstrução do corpo despedaçado de Osíris, por sua esposa Ísis. Vítima da traição de seu irmão Seth, o deus Osíris tivera o corpo despedaçado em quatorze pedaços, despejados no rio Nilo. Numa busca insana pela recuperação da unidade perdida do corpo do marido, Ísis reencontrou treze delas. Faltava apenas o membro viril que foi recomposto artificialmente pela deusa, antes de enterrar o corpo em lugar secreto. Desde então, o simulacro do falo ter-se-ia tornado símbolo de celebrações entre os egípcios. Da tradição grega, poder-se-ia recuperar o episódio segundo o qual o deus Dioniso, desejoso de encontrar sua mãe Semele, no Hades, pedira ajuda a um guia de nome Prosymnos para encontrar o caminho. Em troca do favor prestado, este exige do deus que o recompensasse, submetendo-se sexualmente a ele, como mulher. O deus promete atender a seu pedido, quando retornasse, mas encontra Prosymnos morto. Dioniso ergue então um tronco de figueira em substituição ao membro de seu guia e cumpre sua promessa com o auxílio desse artifício.

¹²⁸ BURKERT, W. *Homo Necans*, p.70

Essa série de tensionamentos entre elementos opostos: destruição/ construção; sacrifício/ recuperação; perda/ reparação; descontinuidade/continuidade; morte/vida parece-nos interessante para pensar o modo de operação da referência fálica num sistema simbolicamente constituído. Conceber o falo como símbolo que se torna independente das atribuições naturais do órgão sexual masculino, previstas no domínio estrito da fertilidade e da reprodução, parece-nos uma via profícua para pensar a dinâmica de sua presença nas tramas de comédia, como obra do simulacro e do artifício.

2.3 O estatuto do falo na Psicanálise

Para que possamos deixar clara a perspectiva a partir da qual abordaremos a presença do falo na comédia antiga, procederemos a um breve traçado do que vem a ser sua apreensão conceitual no âmbito da teoria psicanalítica.

Caberia desde já esclarecer que não pretendemos moldar nossa leitura da comédia às prerrogativas teóricas das quais lançamos mão. Uma construção teórica, tão específica, nascida no contexto clínico-experimental do séc.XX, dificilmente poderia ser acoplada ao domínio da poesia grega antiga. Se nos dedicamos à captura dos efeitos da leitura de comédias pelo psicanalista, não será para incorrer na temeridade de supor a germinação *avant la lettre* da teoria no texto poético, mas, antes, para depreender os impactos do segundo sobre a primeira. A presença do falo na comédia é um dos eixos de articulação entre teoria (moderna) e poesia (antiga) e, se escolhermos abordá-la pela vertente da Psicanálise, fá-lo-emos no limite da possibilidade que ora forjamos, preservando-lhe sempre outros sentidos e perspectivas de leitura.

Para introduzir de forma breve um tema ao mesmo tempo central e polêmico, que atravessa, de ponta a ponta, a história dos estudos psicanalíticos, teremos que fazer

um recorte preciso e pontual, aceitando o risco de que a exigência de concisão venha a comprometer a complexidade da matéria. Tomemos, portanto, o debate sobre o falo em sua forma mais avançada, ou seja, a partir das teorias lacanianas da década de 50, em que ganham corpo os estudos sobre a linguagem em sua articulação com o funcionamento das funções psíquicas inconscientes.

A teoria do significante¹²⁹, em sua conexão com o modo de operação do inconsciente, tem como uma de suas principais conseqüências promover a emancipação da prática e da teoria psicanalíticas de abordagens naturalistas, que tomam por modelo o instinto e sua programação natural, como eixo de investigação das relações inter-humanas.

Por estarem intermediadas pela linguagem, essas relações tornam-se complexas, a ponto de se poder questionar o próprio estatuto daquilo a que chamamos Natureza, quando se trata de abordar o domínio dos seres falantes. A mais básica necessidade – mesmo aquela condicionada pelas premissas da sobrevivência que ata o sujeito ao outro, capaz de lhe dispensar os primeiros cuidados – será expressa por meio de uma demanda sujeita, desde o início, à interpretação alheia. Esse movimento incoercível que implica a dependência da satisfação das necessidades humanas à aparelhagem significativa – cujo

¹²⁹ Sabe-se que a base dessa articulação teórica está calcada nas teorias de dois representantes dos estudos de lingüística estrutural: Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson. Do primeiro, Lacan tomou emprestada a noção de signo lingüístico, buscando enfatizar a separação entre o significante (imagem acústica) e o significado (conceito). Propôs, contudo, a inversão do algoritmo saussureano que situava o significado acima do significante, separados por uma barra. O significante adquire, na versão laciana, uma autonomia sobre o significado que corre por debaixo da barra em constante deslocamento. A barra, por sua vez, passa a valer como verdadeira barreira, obstáculo real na correspondência biunívoca entre significante e significado. Do segundo, isolou a hipótese da estrutura bipolar da linguagem, segundo a qual, todo ser falante, realizaria, no ato da enunciação, duas atividades centrais: uma que envolve relações de similaridade entre os termos e outra que os conecta por contigüidade. Ao estudar os distúrbios afásicos da fala, Jakobson fizera notar a alternância da falha do funcionamento verbal entre esses dois níveis da operação lingüística, assimilados por ele, respectivamente, às figuras clássicas da metáfora e da metonímia. Cf. LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998, p.496-533.

detentor, num primeiro momento, é o Outro materno¹³⁰ – é marcado pela equivocidade, por não haver uma tradução direta do corpo na palavra.¹³¹

Se adotarmos a tese, propagada pela vertente estruturalista dos estudos lingüísticos, de que não há uma correspondência natural entre o significante e a coisa nomeada, seremos levados a pensá-lo em sua relação com outros significantes, num encadeamento regido pelas leis da substituição e da contigüidade.

É da inadequação fundamental entre o que se formula como demanda e o que se recebe como resposta, pautada no recorte significante do Outro, que nasce o desejo, tal como concebido pela Psicanálise:

O desejo é aquilo que se manifesta no intervalo cavado pela demanda aquém dela mesma, na medida em que o sujeito articulado à cadeia significante, traz à luz a falta-a-ser, com o apelo de receber seu complemento do Outro, se o Outro, lugar da fala, é também o lugar dessa falta.¹³²

Se o desconcerto gerado por esse desencontro inaugura, por um lado, a perspectiva do desejo, por outro, inscreve o sujeito num impasse que não o poupa de sua quota de angústia e o precipita na formulação de hipóteses, que lhe permitam lidar com esse primeiro enigma relativo à falta do Outro. O falo estaria – na perspectiva da releitura lacaniana do Édipo freudiano – no centro dessa construção hipotética que, embora não solucione o enigma, ao menos assenta as bases de sua decifração.

Seria proveitoso percorrer alguns pontos do trajeto freudiano na construção desse conceito, para que possamos elucidar melhor nosso argumento. É curioso notar, primeiramente, a maneira pela qual Freud apresentava-se motivado, no endereçamento

¹³⁰ LACAN, J. Direção do tratamento e os princípios de seu poder. In: *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1988, p.624.

¹³¹ No sentido de que há um corte entre a palavra e a coisa, não havendo entre elas uma relação natural. Veremos, contudo, a maneira pela qual, na Comédia, as palavras adquirem a textura de coisas, por meio de uma literalização do discurso, o que nada tem a ver com uma concepção descritiva e naturalista da linguagem.

¹³² LACAN, J. Direção do tratamento e os princípios de seu poder, p.633.

de sua escrita, pelo debate junto ao discurso feminista de seu tempo. Sua posição teórica é movida pela convicção contrária às premissas de tal discurso, segundo as quais não há diferenças substanciais entre os sexos.¹³³ Conhecemos o impacto causado entre os feministas de então, diante da tese enunciada por Freud a respeito da primazia do falo na constituição psíquica das identidades sexuais. Misoginia, diriam aqueles que depreenderam dessa postulação um suposto triunfo dos atributos masculinos sobre os femininos ou uma apologia do órgão genital masculino.

O texto freudiano, contudo, permite-nos acompanhar suas análises fora do contexto da disputa narcísica calcada na valoração polarizada dos dois sexos. Se nos dermos conta de que sua atenção está voltada fundamentalmente para a questão da diferença propriamente dita, então traremos ao primeiro plano uma relação que implica um jogo, no qual um sexo apenas se define em relação ao outro e não por um valor substancial em si mesmo.

O autor é explícito ao apontar uma distinção crucial, sem a qual nos perdemos em exercícios de sexologia, que em nada repercutem os propósitos da Psicanálise: o falo não é o órgão.¹³⁴ Tal afirmação inviabiliza a redução dos efeitos psíquicos da organização da sexualidade humana aos critérios anátomo-biológicos sob os quais se afirma a cópula animal.

Lacan insiste em definir a cópula humana como essencialmente desarmoniosa:

O erro é partir da idéia de que existem a linha e a agulha, a moça e o rapaz, e entre um e outro uma harmonia preestabelecida, primitiva, de tal maneira que, se alguma dificuldade se manifesta, só pode ser por alguma desordem secundária, algum processo de defesa, algum acontecimento puramente acidental e contingente.¹³⁵

¹³³ FREUD, S. *Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p. 313-314.

¹³⁴ FREUD, S. *A organização genital infantil (Uma interpolação na teoria da sexualidade)* Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p.180.

¹³⁵ LACAN, J. *O seminário livro 4: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.48.

Sua hipótese será, então, pensar o encontro entre os sexos como decorrente de uma desordem simbólica estrutural, mais precisamente, como um (des)encontro apenas remediado por estratégias psíquicas imaginárias. Veremos, na seqüência deste capítulo, como os temas da diferença entre os sexos e do (des)encontro amoroso são representados na comédia e, em que medida, essa representação nos parece provocativa e instigante.

Ainda que o encontro com o outro sexo, para Freud, implique um encontro com o corpo (seja o corpo da mãe ou o da menina visto por um menino e vice-versa) ele é, de saída, uma experiência enigmática e suscita uma série de questões impensáveis no plano da reprodução animal.

A Freud pareceu surpreendente, por exemplo, que o menino, ao conhecer o corpo de uma menina, possa considerá-la castrada, ou seja, privada de algo cuja presença concreta em seu próprio corpo não o poupa da possibilidade de o perder. E o que é ainda mais curioso: essa falta no outro só é percebida, enquanto tal, mediante a ameaça de perda; antes que isso ocorra, ela é sem conseqüências, indiferente para o menino¹³⁶. No caso do menino, portanto, o órgão será dotado de valor fálico (simbólico), na medida em que pode ser concebido como algo positivo em relação à sua contraparte negativa (designada pela suposta castração do outro). Não há qualquer apologia do órgão: Todo o processo afirma-se como inscrição da diferença, de uma presença (+) que se define por uma ausência (-).

A menina, por seu turno, ao contrário do que se poderia esperar, não se lança numa compreensão imediata de seu próprio sexo, senão que o considera como

¹³⁶ FREUD, S. *Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*, p. 313-314.

deficitário, por comparação ao do menino e aferra-se à esperança de vê-lo, um dia, crescido.¹³⁷

O falo só se define, portanto, por sua possibilidade de faltar e, conceitualmente, surge como um equivalente da operação de castração, deduzida a partir da visão do sexo feminino.

Essa teoria, assentada em dados clínicos, permitirá ao autor concluir que, tanto a menina, como o menino, deverão lançar mão do elemento simbólico do falo para equacionar o enigma da falta no campo do outro. O falo seria, dessa forma, o interpretante dessa falta, uma vez que não haveria, no inconsciente, um acesso direto e imediato ao sexo feminino enquanto tal.

A “fragilidade universal”, acusada pelo procedimento do desmascaramento cômico, pode ser pensada de acordo com a teoria do falo: levantamos um véu e nos deparamos com algo irrisório, que entra em contraste com a expectativa anterior, tornando-a, temporariamente, nula, ineficaz, inoperante. Ao esclarecer a seu amigo, Wilhelm Fliess, os motivos de sua renúncia à chamada teoria da sedução – que até então orientara suas construções teóricas -, Freud menciona um chiste retirado do repertório das *Shadhen* (casamenteiras judias): “Rebeca, tire o vestido, você não é mais uma noiva”.¹³⁸ Ao se desvestir de uma convicção teórica que lhe servia de apoio, o jovem psicanalista sentia-se inteiramente nu e desafiado a lidar com esse vazio; destituído de sua condição de “noiva”, deveria desapegar-se dessa máscara (o substantivo *Kalle* pode significar noiva ou prostituta). O falo é o próprio véu, atrás do qual não se encontra grande coisa.

¹³⁷ FREUD, S. *Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*, p.314.

¹³⁸ MASSON, J.M. *Correspondência completa de Sigmund Freud e Wilhelm Fliess (1887-1904)* Rio de Janeiro: Imago, 1986, p.267

Sobre esse aspecto, a teoria de Propp, inscrita na tradição aristotélica (que reconhece na representação de comédias a proeminência do que é feio ou defeituoso), aproxima-se parcialmente da teoria freudiana, pois destaca também a vertente da fragilidade. Porém, ao nomeá-la como um defeito, o autor tem que enfrentar o constrangimento de relativizar o acento moral dessa denominação: como podem exprimir-se positivamente certos tipos cômicos, se são portadores de um defeito? Os protagonistas não deveriam sempre expor seu lado negativo? É preciso, então ponderar: “(...) na vida não existem pessoas absolutamente negativas nem pessoas absolutamente positivas. Mesmo nos criminosos inveterados pode haver escondidos, no fundo, embriões de humanidade e vice-versa...”¹³⁹ A teoria da castração encerra a lógica da diferença (que supõe um (+) e um (-) ou um jogo de oposições), mas dessubstancializa os elementos que adquirem seu valor em relação a outros e não são portadores de uma qualidade intrínseca. A castração não pode então ser batizada como defeito, pois não se opõe a um bem positivo; pelo contrário, supõe uma perda estrutural, condicionada pelo fato da linguagem.

Toda essa complexidade própria à constituição sexual humana será concebida por Lacan como condicionada ao advento da linguagem. Vejamos como ele articula o falo à teoria do significante.

Esse jogo de presença/ausência, explorado com intensidade na construção do saber infantil sobre o sexo, culminaria, na teoria freudiana do complexo edípico, numa nostalgia feminina com relação a algo que ela não tem e num posicionamento defensivo masculino com relação a algo que se pode perder. A ênfase está colocada sobre uma dialética do ter e do não ter.

¹³⁹ PROPP, V. *Comicidade e riso*, p.139

Lacan considera insuficiente essa interpretação que abarca apenas um jogo referente a um objeto que falta ao domínio da imagem (um objeto a ser restituído, hipoteticamente, à imagem de onde se deduz sua falta.). Propõe, então, uma análise que possa ir além da reposição imaginária dos atributos eleitos pelo sujeito como passíveis de recomporem uma imagem:

O falo está sempre para além de toda a relação entre o homem e a mulher. Ele pode ser, ocasionalmente, objeto de uma nostalgia imaginária por parte da mulher, na medida em que ela tem um falo muito pequenino. Mas esse falo que ela pode sentir como insuficiente não é o único que entra em função para ela, uma vez que, na medida em que ela está presa na relação intersubjetiva, existe para o homem, mais além dela, este falo que ela não tem, isto é, o falo simbólico, que existe ali como ausência.¹⁴⁰

Ora, essa ausência, que funciona como tal, é a propriedade, por excelência, do significante, que só opera pelos efeitos de metáfora e de metonímia, pela substituição ou deslocamento dos elementos. A hipótese do falo simbólico é impensável a partir do ponto de vista biológico: ela depende do fato de que os laços afetivos, os mais primitivos, sejam traduzidos sob a forma de uma demanda calcada na suposição de um Outro privilegiado, capaz de suprir as necessidades do sujeito. Essa demanda, que no fundo mobiliza os dons do amor do Outro, de fato não pode ser satisfeita, não está denotada por qualquer objeto real e constitui-se pelo equívoco significante.

Para Lacan, o falo será definido, ele próprio, como significante, como termo que intervém a partir da diferença e que dá a razão (no sentido matemático do termo) e a medida do desejo humano.¹⁴¹ O falo será, dessa forma, o elemento erigido para indexar uma falta simbólica - o outro insuficiente, às vezes prestimoso, às vezes distante, desdenhoso, às vezes presente, outras ausente. Esse elemento será dotado dos mais diversos significados, conforme se inscreva na história individual de cada um, mas não

¹⁴⁰ LACAN, J. *O seminário, livro 4: A relação de objeto*, p.154.

¹⁴¹ LACAN, J. A significação do falo In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.700.

possui em si mesmo qualquer significado, pois apenas se apresenta de forma velada, ali onde não está.

O importante em toda essa construção é que o sujeito passa a creditar a si próprio, a partir de todas as barreiras que o separam do outro, um valor fálico junto a esse outro, marcado, tanto quanto ele, pela falta. Será chegado o momento de se perguntar pelo valor narcísico do sujeito frente ao desejo do Outro, cujo significado lhe escapa sobremaneira. Se o Outro padece da falta, poderei ser eu o falo que possa vir a completá-lo? Como me prontificar a complementá-lo? Com que virtudes, atributos, traços, ofertas? O sujeito fará o recenseamento imaginário no nível do ter, mas desde que possa reduzir-se a esse ponto mínimo, candidatar-se, ele próprio, como sendo o falo que falta ao Outro.¹⁴²

O falo pode ser pensado, de acordo com as premissas da teoria do significante, como o elemento que abre uma perspectiva de conexão simbólica entre os sexos (desproporcionais e desnaturados), mas também como uma barreira a essa conexão, pois será sempre de forma metafórica ou metonímica que ela se dará, ficando o significado dessa desproporção sempre de lado. Lacan dirá que o falo “irrealiza” a relação entre os sexos.¹⁴³ O ser apenas comparece nesse equacionamento fálico do desejo por obra de um

parecer que substitui o ter, para, de um lado, protegê-lo e, de outro, mascarar sua falta no outro, e que tem por efeito projetar inteiramente as manifestações ideais ou típicas do comportamento de cada um dos sexos, até o limite do ato da copulação, na comédia.¹⁴⁴

Veremos como, na comédia, a diferença entre os sexos se apresenta por meio dos disfarces, do travestismo, do jogo de velar e desvelar que toca o domínio do parecer em que se destaca um elemento móvel, a saber, o falo. De forma ideal, ou prototípica,

¹⁴² LACAN, J. A significação do falo, p.701.

¹⁴³ LACAN, J. A significação do falo, p.701.

¹⁴⁴ LACAN, J. A significação do falo, p.701.

portanto, a cena cômica faz apelo a uma correlação entre os sexos, mas como observará Lacan, no final de seu ensino, o uso do bom-senso (sentido fálico) funciona condicionado por um saber, implicado na estrutura da comédia, com relação à impossibilidade dessa união:

Há ainda o sentido [*sens*] que se faz passar por bom-senso [*bon sens*] e que, ainda por cima, é tido como senso comum [*sens commun*]. É o cúmulo do cômico, salvo que o cômico não se dá sem o saber da não-relação que está na jogada, na jogada do sexo. Donde nossa dignidade vem revezar-se com ele, ou até substituí-lo.¹⁴⁵

Guardemos para uma discussão posterior essa instigante notação, que localiza a dignidade do analista numa espécie de revezamento com o cômico e passemos à leitura de algumas peças, em cuja dinâmica podemos destacar o falo como elemento de (des)ligamento entre os sexos.

2.4 O teatro grego: realidade histórica e construção poética

Antes de ingressarmos diretamente na análise dos fragmentos das peças de Aristófanes, tomemos a precaução de situar, minimamente, o espaço político-cultural em que floresceu a arte dramática grega. Esse passo nos parece necessário, uma vez que a comédia ligou-se, de modo peculiar, a discussões específicas da realidade histórica de seu tempo, o que não poderia ser desconsiderado ao longo da construção de nosso argumento.

Sabemos que a arte dramática grega despontou sob o peso da crise gerada pelo desgoverno político, o que exigia uma revisão, em larga escala, de todos os valores

¹⁴⁵ LACAN, J. “Televisão”, in: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.513. Segundo Deleuze, o bom-senso e o senso comum são dois aspectos da *doxa*, aos quais se opõe o paradoxo. O bom-senso “exprime a existência de uma ordem de acordo com a qual é preciso escolher uma direção e se fixar a ela”. DELEUZE, G. *Lógica do sentido*, São Paulo: Perspectiva, 2003, p.78. Nos termos teóricos da Psicanálise a lógica fálica, seria responsável pela tentativa (sempre insuficiente) de equilibrar o sentido na língua, introduzindo a escolha de uma direção norteadora do desejo.

mestres que ordenavam a vida na cidade. O teatro, como espaço cívico e religioso de congregação popular, abria espaço para o debate dramatizado sobre essa instabilidade e desequilíbrio típicos de um período histórico particular.¹⁴⁶ A comédia de Aristófanes está saturada de elementos (personagens/situações) que refletem o drama histórico do homem grego de então, tomado de assalto pelas constantes mudanças que se impunham aos modos tradicionais de composição do tecido social. O poeta, no contexto dramático, não se furtava ao seu papel originário de conceder um sentido educativo ao espectador.¹⁴⁷

O teatro desse período demonstrou, contudo, não ter se reduzido a um mero espelho da realidade. As questões intrigantes colocadas por seus efeitos dramáticos, tocaram e ainda tocam os espíritos mais cultos do Ocidente, eternizando-se, por sua fecundidade, em diversos setores da cultura. É assim que os tipos saídos da imaginação do poeta bifurcam-se naquilo que devem à realidade concreta – o protótipo do político corrupto, para permanecermos apenas nesse exemplo, tem nome próprio (Cleão) e era imediatamente reconhecido por qualquer espectador – e no que transcendem esse limite histórico, pois comportam traços perfeitamente reconhecíveis nas atitudes humanas as mais genéricas e universais. Na apreciação de Jaeger:

Por que razão é que essa poesia, inteiramente voltada ao instante fugidio e que nesse instante punha toda sua força, alcançou a imortalidade que os séculos posteriores lhe reconheceram cada vez com mais vigor? (...) Apesar do seu íntimo e apaixonado interesse pela política, a comédia de Aristófanes situa-se nas alturas e tem uma liberdade de espírito que lhe permite encarar como efêmeros os sucessos da vida cotidiana. Tudo o que o poeta descreve pertence a um capítulo imortal: o humano, excessivamente humano.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Jean- Pierre Vernant localiza de maneira clara o contexto sociopolítico de nascimento do teatro antigo. Ainda que esteja tratando diretamente da tragédia, pensamos que algumas de suas considerações sobre esse período de transição da história grega valham também para a comédia que lhe é contemporânea. VERNANT, J-P & VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

¹⁴⁷ JAEGER, W. *Paidéia*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.443.

¹⁴⁸ JAEGER, W. *Paidéia*, p.427.

Para a discussão que ora privilegiamos, a saber, a tensão permanente entre os sexos, não podemos deixar de indagar: que mulher e que homem são esses? De que matéria são feitos? Retratam fielmente determinados comportamentos sociais ou, enquanto produtos da enunciação poética, atravessam as fronteiras da realidade à qual pertencem? Essas são perguntas provocativas das quais não poderemos nos furtar ao longo dessa discussão.

Com efeito, não poderíamos trazer para o centro de nosso debate a questão do falo e da diferença entre os sexos, tais como representados pela comédia antiga, sem que levássemos em consideração os pontos de referência históricos sobre os quais estão firmadas as bases da constituição da referida produção dramática. Ao fazê-lo, contudo, devemos nos precaver contra o risco de subtrairmos o que há de mais contundente e peculiar à arte da *mimesis* teatral: a liberdade no trato com os paradoxos, contra-sensos e com as estruturas mistas, deslocadas e instáveis da realidade que, mais do que retratar, põe-se a inventar.

2.5 Cada sexo em seu lugar

A comédia grega do séc.V a.C. apresentava-se no contexto de uma arte essencialmente masculina: um teatro de homens, feito para homens. Assim como estavam vetados à mulher grega daquela época os direitos constitutivos da cidadania (o voto, a participação no debate público da assembléia), também lhe era restrito o espaço de circulação na produção artística da cidade. Seu lugar estava bem delimitado pelas fronteiras da casa (*oikos*), onde exercia, com relativa liberdade, as funções da administração doméstica, dos cuidados e da educação dos filhos.

A inegável inovação empreendida por Aristófanes ao trazer a mulher para o palco¹⁴⁹ não nos autoriza interpretá-lo como feminista ou revolucionário em busca de uma ruptura com a ordem estabelecida.¹⁵⁰ São muitas as reservas a serem feitas a essa leitura precipitada. Um dos argumentos mais fortes, nesse sentido, é o de que, no final das tramas, tudo se reverteria ao normal: as partes em litígio voltam a se entender, como é o caso da peça *Lisístrata*.

Em geral, o debate entre os que, de forma mais ou menos ponderada, lêem o teatro aristofânico como uma forma de reprodução da cultura falocêntrica – detentora da positividade do poder masculino – na qual ele foi gerado, compactua da idéia de que a mulher é uma narração do homem e só se apreende como parte integrante e complementar desse discurso hegemônico.¹⁵¹

Não se pode deixar de notar – para o júbilo do público, como aponta Nicole Loraux – que as próprias personagens femininas compartilham da visão negativa nutrida pelos homens a seu respeito.¹⁵² Logo no início da peça *Lisístrata*, Cleonice encontra a protagonista muito preocupada, aflita na espera - que já lhe parece interminável - pelas companheiras em atraso: “Ah! Cleonice, o coração me queima, e eu estou muito envergonhada, por nós mulheres, pois, para os homens, nós não prestamos”. Ao que a amiga retruca: “E isso é verdade”.¹⁵³

¹⁴⁹ Antes de *Lisístrata* não havia, no teatro, personagens femininas propriamente ditas. Cf. Loraux, N. *Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre*. Genève: Fontation Hardt, 1993, p.205.

¹⁵⁰ FOLEY, H. “The ‘female intruder’ reconsidered: Women in Aristophanes’ *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*”. In: *Classical Philology*. Vol.17, nº1, University of Chicago, 1982.

¹⁵¹ Conferir artigos de Ruth Silviano Brandão que evidenciam uma longa tradição moderna de apreensão da mulher como ‘passageiras da voz alheia’ ou como o negativo especular de uma referência positiva ao falo. BRANDÃO, R.S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

¹⁵² LORAUX, N. L’Acropole comique. In: *Les Enfants d’Athéna.. Idées Athéniennes sur la Citoyenneté et la Division des Sexes*. Paris: Éditions de la Découverte, 1984, p.178.

¹⁵³ DUARTE, A.S.. *Aristófanes. Duas comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (v.10-13) Confira-se, todavia, cena de configuração muito semelhante na comédia intitulada *Assembléia de Mulheres*, na qual, de forma invertida, um homem (Bléfiro) reconhece todos os vícios masculinos discriminados por um discurso em prol das mulheres e concorda com todos eles.

Ginecocracia ou misoginia. De um lado, a suposta superação da referência fálica pelo gesto de transgredir a ordem; de outro, a depreciação, sutil, irônica, mas certamente legível, do sexo frágil, risível, por seu deslocamento provisório e pela própria pretensão a esse deslocamento – mulheres que se propõem a frequentar o espaço masculino.

Os textos críticos em que nos apoiaremos, na seqüência de nossa investigação sobre a função do falo na comédia, embora recusem com certa facilidade os embaraços da primeira tese (a mulher que toma ou invade o espaço masculino) nem sempre se mostram decididos a optarem imediatamente pela segunda (a mulher depreciada pelo olhar masculino), o que nos remete a pontos intrincados do próprio texto de Aristófanes. De qualquer maneira, essas análises permitem a formulação da seguinte questão: haveria espaço, no interior da comédia, para uma afirmação do feminino sem o recurso à referência fálica, uma vez estando já evidente a presença desse recurso na composição cênica? Ou ainda: essa afirmação poderia ser entendida fora do circuito sociológico da reivindicação panfletária, no contexto político restrito da luta pelo poder?

2.6 Vestir, desvestir: o falo como objeto metonímico na comédia

Nas peças de Aristófanes que tratam da relação entre os sexos, observamos a presença constante do disfarce e do travestismo, como recursos de ligação de um sexo a outro ou de tradução da maneira pela qual as mulheres acedem ao espaço político masculino (*Lisístrata*, *Mulheres no Parlamento*) e os homens se aproximam do espaço feminino (*As Tesmoforiantes*). Como já foi introduzido acima, é possível contestar a

(v.442-445) Se a comédia, por vezes, reforça a hierarquia de valores prevista na sociedade, não deixa também de subvertê-la e de confundir, naturalmente, os espíritos mais realistas que tomam o teatro do ponto de vista estrito da crítica sociopolítica engajada. Nossa perspectiva não pretende negar essa vertente, mas aceita o desafio de ultrapassá-la. No que diz respeito à querela entre os sexos veremos que as diferenças serão mantidas e o falo será destacado como um termo que os une e, ao mesmo tempo, os separa. Ao ser distinguido enquanto um termo isolado perde sua dignidade substancial de dom natural e orgânico, para revelar sua mobilidade, sua plasticidade e até mesmo sua artificialidade.

eficácia de uma real interpenetração entre os sexos nessas peças, de modo que se possa reconhecer nesse movimento a ação de uma proposta pautada no ideal revolucionário de uma verdadeira reversão dos papéis tradicionais assumidos por cada um deles no projeto da cultura grega da época. As diferenças são sempre mantidas, o que significa dizer que o disfarce não é bem-sucedido.

Taaffe toma a questão do vestuário, na convenção dramática do teatro cômico antigo, como centro da argumentação a respeito da ineficácia do disfarce nessas peças. Sabemos que os atores eram sempre homens, portavam uma máscara cômica e um falo proeminente que se destacava por debaixo da túnica. Essa caracterização gera uma série de questões interessantes, quando se imagina o resultado da representação de um papel feminino no palco. De quem é a voz que escutamos ao assistirmos uma mulher no disfarce masculino? Do ator, da mulher representada ou da mulher que se disfarça de homem? problematiza a autora.¹⁵⁴

Essas composições bizarras, condensadas, que aglutinam elementos de ambos os lados – uma voz masculina com entonação feminina, portando uma máscara clara (que identificava personagens femininas), mas com um falo aparente – geravam a ambigüidade e um tom cômico inegável. Para essa autora, trata-se de elementos que reforçam a supremacia do discurso masculino sobre o feminino e o modo como a mulher é criada pelo homem. Na peça *As Tesmoforiantes*, Eurípides veste, literalmente, o personagem que se traveste de mulher: “a mulher é criada pelo homem e se reduz a uma lista metonímica de acessórios.”¹⁵⁵

¹⁵⁴ TAAFFE, L. *Aristophanes and Women*. London and New York: Routledge, 1993, p.115.

¹⁵⁵ TAAFFE, L. *Aristophanes and Women*, p.85.

O espectador deveria ser lembrado, a todo o momento, desse controle masculino sobre as criaturas femininas, o que, em larga medida, reproduz o *status quo* e cristaliza os papéis típicos de cada um dos sexos.

Por outro lado, a necessidade reiterada do controle nos remete à contrapartida do que é incontrolável e que não se deixa conter em determinados limites. Retornaremos mais adiante a essa figura da mulher incontrolável, que encontra reflexos no texto de Aristófanes.

Se o falo aparece fixo em algum lugar, é à sua presença móvel – para além da tenência do órgão – que aludem certas passagens do texto. Na peça *Lisístrata*, encontramos exemplos sugestivos do funcionamento simbólico do falo. Aristófanes investe os acessórios femininos: vestidos, camisolas transparentes, roupas íntimas – antes símbolos da mais pura futilidade – de um poder fálico, cuja função é manter o desejo masculino, ao mesmo tempo aceso e em estado de privação. Isso até que nenhuma “lança” erga-se mais contra ninguém.¹⁵⁶ A lança como marca guerreira do masculino dobra-se ao aparato de sedução da mulher¹⁵⁷ e o falo surge com todo o seu valor de insígnia, como uma presença fluida que se desloca. O falo como elemento que se separa de sua figuração orgânica é elevado à categoria simbólica, passando a funcionar como termo indexador que move o sentido, mas também o pulveriza, por não fixá-lo de forma definitiva. A comédia propicia o movimento desse deslizamento simbólico, por meio dos jogos de palavras e trocadilhos que desestabilizam a ordem fixa dos significados e as posições socioculturais preestabelecidas.¹⁵⁸

¹⁵⁶DUARTE, A.S. *Aristófanes. Duas comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes*, (v.50).

¹⁵⁷ LORAUX, N. L'Acropole comique. In: *Les Enfants d'Athéna.. Idées Athéniennes sur la Citoyenneté et la Division des Sexes*. Paris: Éditions de la Découverte, 1984. p.168.

¹⁵⁸ Conferir a esse respeito interessante estudo de Sílvia Damasceno Andrade de Moraes sobre a desestabilização do signo lingüístico na comédia *A Paz*. Tomando esta peça como modelo, a autora identifica como marca do estilo de Aristófanes a deformação do significante, com conseqüente expansão do eixo da significação. Moraes, S.D.A. A liberação do signo na comédia “A Paz” de Aristófanes. Tese de Doutorado, UFRJ, 1989, p11.

Sabemos que, no limite, a ordem deve ser restabelecida, que o poeta não advoga em prol da desordem e talvez não extraia qualquer positividade da inversão da normalidade.¹⁵⁹ O que importa acentuar, contudo, é que, do ponto de vista da comédia, essa ordem é sempre susceptível de ruptura, sujeita a instabilidades, passível de ser questionada.

Pensemos ainda na mesma peça no estado de Cinésias que, ao esperar pelo momento da cópula, recebe de sua amada todos os acessórios do sexo: um colchão, um lençol, um travesseiro, um cobertor e até perfume; tudo, menos a conclusão do ato em si, que escapa.¹⁶⁰ Há um termo que gira, desliza, parece que vai concluir, mas não conclui. Ao fim da cena, o órgão ereto reduz-se a um estado de pura derrisão e seu volume contrasta com sua inoperância. Daí a vazão para o riso que, na comédia de Aristófanes, aparece ligado a esse poder depreciativo, a esse sinal de menos que surge ao lado das “grandes coisas”: a guerra, a política, a filosofia, a literatura.

Segundo Nicole Loraux, “a comédia problematiza a estabilidade das diferenças entre os sexos e retrata uma realidade sócio-sexual em que os homens verdadeiramente homens não existem mais e os homens podem ser tratados no diminutivo”.¹⁶¹ É justamente essa a constatação saudosista do coro na peça *Assembléia de mulheres*, em que se cantam os tempos do governo de homens com “letra grande”¹⁶². Esse movimento não gera, contudo, nada como uma política feminina, impensável entre os gregos.¹⁶³

¹⁵⁹ TAAFFE, L. *Aristophanes and Women*. London and New York: Routledge, 1993, p.109.

¹⁶⁰ DUARTE, A.S.. *Aristófanes. Duas comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, (v.915-950).

¹⁶¹ LOURAU, N. Aristophane, les femmes d’Athènes et le théâtre. In: Bremer, J.M.; Handey, E.W.(ed.). *Aristophane (Entretiens sur l’Antiquité Classique, XXXVIII)*. Vandoeuvres /Genève: Fondation Hardt, 1993, p.220.

¹⁶² ARISTÓFANES. *Assembléia de mulheres*. Trad. Maria de Fátima Souza e Silva. Coimbra: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1996, (v.304).

¹⁶³ LOURAU, N. Aristophane, les femmes d’Athènes et le théâtre. In: Bremer, J.M.; Handey, E.W.(ed.). *Aristophane (Entretiens sur l’Antiquité Classique, XXXVIII)*. Vandoeuvres /Genève: Fondation Hardt, 1993, p.222.

Não se trata de uma reivindicação feminina com relação aos atributos que lhes pudessem conferir o poder e a autoridade de que estariam privadas, mas apenas de apontar a insuficiência do falo.

Uma vez instalada a possibilidade de se questionar a referência sobre a qual se costumava apoiar a manutenção da ordem que preservava a união entre os sexos na aparência de um bom funcionamento, tratar-se-ia talvez de apurar-se o sentido mesmo dessa aparência, reforçando seu caráter de engodo. O falo, então, reduz-se, ele próprio, a esses pedaços de pano que só mostram por meio de um véu e, num movimento metonímico, protelam a concretização do gozo sexual. Do ponto de vista da cultura machista grega, o falo seria impensável como engodo, artifício e farsa. Do ponto de vista dos efeitos poéticos cômicos essa forma de expressão é viável e eficaz, suscita um riso que opera descentralizando uma referência consagrada pela tradição.

Contudo, enquanto tratar-se de protelar, mantém-se viva a crença em um ideal conciliatório que reinstalará a boa ordem da união entre os sexos. Conciliação é justamente o nome da figura que sela a trama construída em *Lisístrata*. Os homens, fartos de se exporem aos danos da greve do sexo incitada pelas mulheres, assinam finalmente o tratado da paz e decidem-se pelo fim da guerra, em troca do acesso a suas mulheres. Auger ressalta, entretanto, o modo pelo qual a Conciliação é despedaçada entre as exigências territoriais de gregos e espartanos.

A cena final da peça celebra, como de costume no registro da comédia, o entusiasmo do banquete festivo, da música e da dança que leva ao êxtase. Há ainda a menção ao sacrifício, mas não se poderá reconhecer propriamente a recomposição de uma nova ordem pela via do casamento. Assistimos a uma confraternização ruidosa, em que cada um defende vorazmente a sua parte. Ao deparar-se com a ‘beleza’ da Conciliação, que surge sob a forma de uma mulher nua, o corifeu, devorando-a com os

olhos, logo dispara: “Eu morro sem prepúcio”.¹⁶⁴ E, mais adiante, um Lacedemônio, em resposta aos argumentos de Lisístrata, que aponta sua parcela de culpa na guerra: “Somos culpados. (*À parte e mostrando a Conciliação*) Mas a bunda, não tenho palavras para elogiá-la”.¹⁶⁵ E o diálogo prossegue no plano do equívoco: enquanto a protagonista desfia sua argumentação sóbria e pleiteia a harmonia de uma união pacífica (entre os povos, entre o sexos) as respostas põem em relevo as partes do corpo da mulher, apontando para um sentido outro do gozo fragmentado. O tratado de paz, que inclui a repartição territorial, firma-se em pleno domínio do equívoco. Eis a reivindicação do embaixador ateniense: “Entregue-nos primeiro – como é mesmo?- Equinos e o Golfo Malíaco, a parte traseira e as pernas de Mégara”.¹⁶⁶ Nesse trecho, o trabalho com a língua é sofisticado e surgem mal-entendidos no plano sonoro, como é o caso da palavra **Echinous** que tanto designa o nome de uma região ocupada durante a guerra, quanto soa como “ericação”, revelando o sentido obscuro. Os pedaços de terra a serem distribuídos confundem-se com os nacos do corpo feminino a serem devorados. É possível distribuir os bens a partir de uma lei ou de um tratado simbólicos? Qual o limite ou a demarcação possíveis, se há um valor de gozo (infinito e não contabilizável) implicado no acesso aos bens?

Supõe-se a concretização de um acordo, mas a tônica é ainda a da guerra, da disputa que leva à fragmentação. Mais precisamente, o que é notável e muito peculiar na comédia de Aristófanes é a sobreposição de discursos. A mesma fala que coloca em relevo a voracidade do apetite sexual entrelaça-se, de forma espontânea, ao plano da união legalizada entre os sexos: “Que cada marido fique ao lado de sua mulher e cada

¹⁶⁴ DUARTE, A.S. *Aristófanes. Duas comédias*, (v.1136).

¹⁶⁵ DUARTE, A.S. *Aristófanes. Duas comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes*, (v.1148).

¹⁶⁶ DUARTE, A.S. *Aristófanes. Duas comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes*, (v.1170).

mulher ao lado do marido”.¹⁶⁷ Mais uma vez o convite parece ser à apreciação do paradoxo ou de uma formulação que ultrapassa as regras do pacto social, uma vez que a instituição do casamento na Grécia não estava diretamente associada à consecução do prazer sexual. Para a sua obtenção os homens não dependiam de suas esposas, pois podiam buscá-lo fora do matrimônio, com prostitutas ou escravas. O paradoxo cômico seria, nesse sentido, o modo peculiar de inscrição da mulher e da esposa em uma única figura. Esse composto era digno de riso para o cidadão que assistia a essas peças, pois veiculava um despropósito no plano dos costumes. Ele nos causa (a nós leitores modernos), sobretudo, espanto, pois alude com precisão à cisão típica do comportamento humano, entre a mulher e a mãe/esposa.¹⁶⁸

Saïd desenvolve com extrema clareza a tese de que o *eros* cômico, no universo de Aristófanes, “se confunde pura e simplesmente com o apetite sexual”.¹⁶⁹ Chama-nos a atenção para o fato de que as diversas alegorias presentes ao final das peças são dotadas de atributos femininos e passam a valer por seus atrativos corporais. Ao passar da metáfora à alegoria, a comédia empresta traços femininos às personificações que exercem seu poder de sedução, não pela vertente abstrata do belo etéreo e conceitual, mas pelo aspecto apetitoso do gozo que emana de sua fragmentação corporal.

De modo semelhante ao que ocorre com a Conciliação, encontramos as figuras da Paz (*Paz*), da Soberania (*Aves*) e das Tréguas (*Acarnenses*), como corporificações

¹⁶⁷ DUARTE, A.S. *Aristófanes. Duas comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes*, (v.1275).

¹⁶⁸ A lógica de construção dos paradoxos na comédia de Aristófanes segue, segundo Cartledge, o método da justaposição dos elementos plausíveis da realidade com elementos incongruentes e fantásticos. CARTLEDGE, P. *Aristophanes and his theatre of the absurd*. Londres: Bristol Classical Press, 1997, p.37.

¹⁶⁹ SAÏD, S. Sexe, amour et rire dans la comédie grecque. In: *Le rire des anciens*. Actes du colloque international (université de Rouen, 11-13 janvier 1995). Édité par Monique Trédé et Philippe Hoffmann. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1998, p.73.

femininas, cujas partes do corpo são fonte de um gozo que se separa, não sem ironia, do ideal comunitário que essas noções poderiam representar em sua acepção corrente.

Enquanto a comédia nova, inaugurada por Menandro, velava pela preservação da boa ordem pautada nos arranjos conjugais burgueses, desobstruindo, em seus desfechos, as barreiras que se erguessem contra a constituição da família legítima e a harmonia entre os pares de opostos, a comédia antiga mantinha acesa a chama da disparidade entre o amor (*eros* da união e da congregação) e o sexo, sempre estilhaçado pela realidade do corpo fragmentado e pelo rasgo de indefinição que habita o interesse de um sexo pelo outro:

(...) com Aristófanes, a sexualidade consegue franquear totalmente as barreiras sociais e a comédia coloca em cena o livre jogo do desejo. Com Menandro, ao contrário, o amor chega a seus fins, sem jamais colocar em risco a ordem estabelecida e o desfecho se confunde sempre com o restabelecimento da norma. A coincidência, que termina por se estabelecer entre amor e casamento, não reflete a evolução dos costumes, mas o sonho de um acordo sem problemas entre os desejos individuais, os interesses da família e as exigências do Estado.¹⁷⁰

Eis a perspectiva a partir da qual nos parece ser possível questionar o tema canônico do chamado “final feliz” na comédia, ao menos enquanto estivermos tratando da comédia antiga.¹⁷¹ Talvez, nesse caso, a noção de felicidade possa ser relativizada, passando do ideal comum (o bem de todos) para o sentido do usufruto particularizado de cada um na relação com o outro sexo. Que fale por nós o coro no final de *Acarñenses*: “Esse homem encontrou na trégua algo de delicioso que não quer repartir com ninguém”.¹⁷²

2.7 Mulheres perigosas

¹⁷⁰ SAÏD, S. Sexe, amour et rire dans la comédie grecque., p.89.

¹⁷¹ Eis o que nos permite supor que Lacan tenha revisitado mais assiduamente Aristófanes do que os representantes da comédia nova (Menandro) ou da comédia romana (Plauto e Terêncio).

¹⁷² “Cet homme a trouvé dans sa trêve une bonheur bien doux , et il ne paraît pas disposé à en faire part à personne.” ARISTÓFANES, *Acharniens*, (v.1038).

As comédias de Aristófanes estão repletas de alusões a uma concepção do feminino como um domínio estranho à lógica da contenção fálica. A lascívia, a bestialidade, o caráter indomável, as tendências a ceder a práticas abusivas como o uso excessivo do vinho e um modo descontrolado de abandonarem-se aos prazeres do corpo, são traços constantemente evocados a respeito das mulheres. O quadro das oposições pitagóricas já associava a mulher ao ilimitado, à pluralidade, à escuridão e ao mal, enquanto o homem era situado ao lado do limite, da unidade, da retidão e do bem.¹⁷³

Lisístrata espera suas companheiras para tratarem de um assunto sério, a saber, a negociação da paz na cidade. Na aflição solitária da espera, imagina que, se o convite fosse para uma festa de Baco ou coisa parecida, não teria sido necessário esperar: “Se alguém as tivesse convocado ao templo de Baco, ou ao de Pã, ou ao de Afrodite Cória, ou ao das Genetíledes seria impossível passar por causa da batucada. Mas, hoje, nenhuma mulher está aqui”.¹⁷⁴

Ao ensaiarem sua fala antes de ocuparem seus lugares na assembléia, as mulheres, reunidas sob o plano de tomada do poder, arquitetado por Praxágora (*Assembléia de mulheres*), tropeçam constantemente nas palavras. Devem falar e se comportar como homens, já que assumiram sua aparência, mas fracassam o tempo todo. Juram pelas deusas e não pelos deuses¹⁷⁵, usam pronomes de tratamento inadequados,

¹⁷³ FOLEY, H.P. The conception of women in athenian drama. In: *Reflections of women in antiquity*. Gordon and Breach Science Publishers, p.142.

¹⁷⁴ DUARTE, A.S. *Aristófanes. Duas comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes*, (v. 1-5).

¹⁷⁵ ARISTÓFANES, *L'Assemblée des femmes*. Texte établi par Victor Coulon. Paris: Les Belles Lettres, 1950, (v.155).

dirigindo-se ao público na assembléia como “minhas senhoras”¹⁷⁶, entregam-se, abertamente, à sua verborragia, à sua tagarelice.¹⁷⁷

Quando de posse da palavra, a mulher incorre em lapsos e deslizes, o que aponta não somente para sua incapacidade discursiva numa sociedade falocêntrica - propícia ao cultivo de um riso de escárnio, denunciador do lado deficitário da mulher -, mas também para o fato de que o uso conveniente da língua depende de um apoio artificioso, materializado no discurso cômico, pela presença de um objeto concreto. Já farta dos deslizes de suas companheiras, Praxágora adverte à próxima mulher que fale “como um livro aberto, apoiada na bengala, como um homem”¹⁷⁸. A bengala vem encarnar, literalmente, o ponto de apoio da fala, a garantia de um modo de discurso equilibrado e elegante. Falar de modo coerente e ordenado exige, portanto, o recurso a um artifício, isolado, em sua mobilidade, no espírito da comédia. Esse artifício pode, justamente em função desse caráter descartável, ora comparecer, ora faltar. Cada sexo deve recorrer a esse elemento (referência fálica) a seu modo. Do lado feminino, destacam-se todos esses efeitos de transbordamento e desmesura a que temos aludido.

Se o poeta, enquanto representante da classe masculina, detentora do manejo discursivo e do poder instituído politicamente na sociedade, explora o lado ridículo da mulher, que não sabe lidar com as palavras, ele simultaneamente incita o leitor a pisar num terreno movediço, no exato momento em que o faz deparar com o risco de estremecimento da língua oficial.¹⁷⁹

¹⁷⁶ ARISTÓFANES, *L'Assemblée des femmes*, (v.165).

¹⁷⁷ ARISTÓFANES, *L'Assemblée des femmes*, (v.120).

¹⁷⁸ ARISTÓFANES, *L'Assemblée des femmes*, (v.150)

¹⁷⁹ Nesse sentido, podemos afirmar que o texto pronuncia algo relativo ao feminino mesmo que tenha sido concebido por um autor do sexo masculino, no contexto de uma cultura falocêntrica. Seguimos indicações de Lúcia Castello Branco a respeito da conceitualização da expressão ‘escrita feminina’ que se desloca da acepção estreita de “escrita de mulheres”. Cf. BRANCO, L.C. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Essa faceta da mulher como ameaça a uma determinada ordem, como signo de ruptura e desenlace, é claramente contrastante com a configuração polarizada que a representação cultural, no âmbito da *pólis*, reserva para os dois sexos: os homens no exercício das atividades externas, as mulheres na gestão da casa (*oikos*) – atividade que é uma extensão da *pólis*, cenário em que se cumpre a união legítima entre os sexos, a transmissão da linhagem paterna, a continuidade garantida pela reprodução.

O universo feminino sob o controle fálico pronuncia-se também, contudo, na fala de Cleonice: “É difícil, você sabe, para as mulheres saírem. Uma deve estar ocupada com o marido, outra teve que acordar um escravo, outra põe o bebê para dormir, esta lhe dá banho, outra lhe serve a papinha”.¹⁸⁰

De acordo com Loraux, a acrópole cômica forjada pela arte do teatro de Aristófanes reúne, numa fusão paradoxal, dois pólos míticos representativos da posição feminina: Afrodite, lugar do desejo onde habita a raça indomável das mulheres, e Atena, lugar feminino que coopera com o avanço da cidade, lugar em que se exerce a *oikonomía*.

A autora mostra que, apesar de atenienses, casadas e, por conseguinte, representantes da união oficial e legítima entre os sexos essas mulheres encontram-se, no contexto da peça, permanentemente tensionadas entre a “boa esposa e a mulher lúbrica, entre a *melissa* e a peste desencadeada”, “como sábias, agem em favor do *oikos*, como pestes fazem jus à raça de mulheres terríveis”.¹⁸¹

Valendo-se do seu lado terrível, são capazes de acender o desejo masculino, levando-o à derrisão - como assinalamos acima com relação à cena do casal Mirrima/Cinésias - pois o falo em ereção, ícone maior da supremacia masculina, é

¹⁸⁰ DUARTE, A.S.. *Aristófanes. Duas comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes*, (v.16-20).

¹⁸¹ LORAUX, N. *L'Acropole comique*, p.167

abandonado a um gozo sem qualquer utilidade. Paralelamente, atuam em favor do restabelecimento da ordem na cidade - a raça de mulheres triunfa e com ela também as atenienses e a cidade.¹⁸²

A devastação ocasionada pelo avanço da guerra do Peloponeso, fruto dos descaminhos políticos que se pronunciavam no contexto das profundas mudanças por que passava a cultura grega, com a ascensão dos sofistas e a fundação do Estado Novo Democrático, tornava nítido um desnivelamento entre os tempos gloriosos do passado e a época da corrosão dos principais valores consagrados pela comunidade dos cidadãos. A comédia alimenta-se desse desnivelamento para fomentar a crítica e apresentar-se como veículo de interlocução e reflexão públicas, deslocando-se, com Aristófanes em particular, do registro da pura farsa, dos lugares comuns da bufonaria.¹⁸³

As representações da mulher, no teatro, prestavam-se à composição desse tipo de figura paradoxal apontado por Loraux, uma vez que a mulher encarnava, com muita propriedade - no conjunto de representações saídas do imaginário cultural - esse paradoxo, que assentava tão bem ao momento histórico atravessado pela civilização. Se as referências tradicionais - sobre as quais estava pautada a estabilidade das relações hierárquicas que compunham o ideal de harmonia de outros tempos - vacilam, o desnorteamento que daí decorre torna-se terreno fecundo para uma série de indagações e reflexões.

É cômica, certamente, para o espectador grego, a mulher que ousa pleitear um deslocamento de seu lugar tradicional (assim como muitos outros elementos se mostravam fora da ordem naquele momento e tornavam-se objetos de riso) e ingressar

¹⁸² LORAUX, N. *L'Acropole comique*, p.170

¹⁸³ Conferir o elaborado estudo de Maria de Fátima Souza e Silva, a respeito da originalidade de Aristófanes em relação à tradição cômica de seu tempo. Chavões e lugares-comuns do gênero cômico sofrem uma torção a partir de Aristófanes, que busca imprimir o sentido da arte, da reflexão e da poesia na essência de seu teatro, em protesto contra o uso fácil e imediato dos truques obscenos e grotescos feito por outros comediógrafos. OLIVEIRA, F. & SILVA, M.F. *O teatro de Aristófanes*, p.53-82.

no terreno masculino. Mas se a própria ordem fálica, sempre convocada como aparato de contenção e regulação de sua natureza indômita, apresenta sinais de fragilidade, por que não colocar em evidência o poder desse traço que resiste à regulação?

A comédia coloca lado a lado – numa construção que não se reduz à crítica política local, porque é teatro e se abre à imaginação poética – a parte feminina que se traduz pelo negativo, simétrico e complementar do falo e uma outra faceta que não participa dessa contenção, que aponta para a dissolução, para a loucura e para o excesso (*hýbris*). Dessa forma, o riso ateniense viabiliza a capacidade de “rir de si mesmo (...), rindo desse outro si mesmo (muito mais outro do que mesmo) que, para os cidadãos, é a mulher”.¹⁸⁴

Numa análise original em torno da questão do feminino na Grécia antiga, Lessa nos apresenta a tese de que as mulheres eram capazes de organização dentro do sistema social, por meio da construção do que ele chama de “redes sociais informais”.¹⁸⁵ As mulheres, segundo o autor, uniam-se por meio de laços de amizade (*philia*) e consolidavam, de modo positivo, sua ação na *pólis*. De modo alternativo, valiam-se de táticas específicas na desmontagem das construções rígidas e polarizadas vigentes no estatuto social, o qual ditava os papéis a serem distribuídos para homens e mulheres.

O conceito de tática, do qual lança mão em seu livro, parece-nos muito sugestivo para demarcar o espaço do feminino destacado de sua relação à referência fálica, tal como o compreendemos. A tática seria, de acordo com M. de Certeau, citado por Lessa:

(...) uma ação intencional que se faz presente no lugar do *outro*, no espaço por ele controlado. Ela aproveita *ocasiões* e delas depende para prever saídas (...) Constitui-se em um “movimento dentro do campo de visão do inimigo, (...) e no espaço por ele controlado. (...) A tática se utiliza das falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do *poder proprietário*; ela é astúcia e imprevisto. Tática se constitui em “ (...) procedimentos que valem pela pertinência

¹⁸⁴ LORAU, N. L'Acropole comique, p.195.

¹⁸⁵ LESSA, FÁBIO DE SOUZA. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004, p.169.

que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço (...) aos cruzamentos possíveis de duração e ritmos heterogêneos (...)¹⁸⁶

O modo tático de ação do feminino infiltra-se, dessa forma, por entre as falhas das estratégias oficiais do universo masculino (ou da normatividade fálica). Todavia, ao grifarmos a positividade desse ato, nós o fazemos exatamente numa perspectiva diversa do eixo reivindicativo da luta pelas credenciais do poderio fálico.

Por um lado, no que diz respeito ao jogo da diferença entre os sexos - a esse jogo de esconde-esconde do qual se ocupa a comédia - certa versão do feminino encontra sua via de inscrição pela modalidade da falta, ou seja, por oposição à marca diferencial do falo e, dessa forma, opera como presença negativa. Por outro, o fato de que não haja, no inconsciente, uma marca própria ao feminino, nos faz concebê-la, essa inexistência, como puro vazio, sem demanda ou protestos, como buraco que nos arrasta para a ausência de forma, de imagem, de sentido. Essa potência de dissolução do feminino comparece, a nosso ver, nas tramas de comédia, pela vertente do riso sem partidos, sem bandeiras ou agremiações, que se encarrega de desconstruir, no instante oportuno da contingência, o arranjo fálico necessário à manutenção do laço social.

2.8 A comédia no declínio da ordem simbólica

Na visão de Auger, as tramas das comédias de Aristófanes não retratariam exclusivamente a realidade do cenário político da cidade, a serviço de uma transmissão didática e de aconselhamento dos cidadãos por parte do poeta, mas trariam à tona aspectos relevantes da narrativa mítica arcaica presente em Hesíodo.

¹⁸⁶ LESSA, FÁBIO DE SOUZA, *O feminino em Atenas*, p.19.

Sua análise retoma o mito da sucessão de raças humanas narrado por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias* e relaciona o retrato cômico da civilização aristofânica ao declínio da Idade de Ferro, tal como descrito pelo mito. Em linhas gerais, esse período foi identificado por Hesíodo como aquele que teria gerado, pela instauração do sacrifício (mito de Prometeu) e do casamento (Pandora), a separação entre os homens, os animais e os deuses. O início da vida civilizada estaria marcado por um sistema de trocas codificadas, em que passara a predominar a lógica da reciprocidade: diferentemente do acesso direto aos frutos de uma terra generosa, como na Idade de Ouro, os homens passaram a ter que trabalhar e oferecer sacrifícios aos deuses em troca de recompensas diversas. O casamento, por seu turno, instituía a circulação das mulheres entre os homens.¹⁸⁷ O mito havia previsto o fim progressivo desse período, regido por um sistema simbólico de trocas e reciprocidade, com a conseqüente instalação da desordem e da destruição. É justamente ao fim da Idade de Ferro que a autora correlaciona as intrigas de algumas das peças de Aristófanes, tão marcadas pelos efeitos corrosivos da guerra contra Esparta.

A autora faz uma leitura abrangente da obra do comediógrafo – a qual não poderíamos acompanhar em todos os seus desdobramentos – situando-a num movimento progressivo em que, paulatinamente, altera-se o projeto utópico de reimplantação da velha ordem calcada no sistema simbólico das trocas que definira o bom funcionamento da cidade (*Paz e Acarnenses*). A finalidade pedagógica que abre as expectativas de recomposição do mundo, de acordo com as premissas dadas numa forma de organização passada, não se verifica de maneira unívoca em todas as peças, sendo necessário ressaltar, segundo a autora, a exposição, cada vez mais aguda (sobretudo nas peças mais tardias), de situações reveladoras de um estado de

¹⁸⁷ AUGER, D. Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes. In: *Les cahiers de fontenay*, nº17, 1979, p.75.

degradação do antigo sistema, impermeável, enquanto tal, ao enlevo utópico de reconstituição do mundo.

O universo de depravação das relações sociais reiterado pela comédia antiga, no qual se destacam a corrupção, o parricídio, o descrédito em relação à autoridade, representaria, segundo essa análise, um grave sintoma de decadência relacionado a uma espécie de dissolução da função paterna e de destruição da dimensão simbólica da linguagem:

Esse parricídio generalizado (...) representa de fato, aos olhos do poeta, o sintoma mais grave da decadência da cidade. O questionamento da função do pai, completa, para Hesíodo e para Aristófanes, a destruição da dimensão simbólica da linguagem; não mais funcionam, a palavra que engaja (o juramento), nem a que nomeia, a palavra do pai que reconhece seu filho e o introduz nas relações de parentesco.¹⁸⁸

Na parte final de seu artigo, a autora indaga-se sobre o papel da mulher, nesse mundo em que as trocas simbólicas estariam, em larga medida, bloqueadas e onde não funcionavam mais os antigos valores ordenadores da vida civilizada, tais como o sacrifício e o casamento. Seguindo esse raciocínio, poder-se-ia dizer que a estrutura mínima entrevista por Cornford em todas as peças - em que um sacrifício inaugural é sucedido de banquete e conjunção nupcial, propagadora de uma nova era - parece perder sua validade, ao menos para as peças mais tardias.

A peça *Assembléia de Mulheres* seria exemplar para indicar uma mudança nos rumos da utopia cômica de Aristófanes. Ao infiltrarem-se, travestidas de homens, no espaço da assembléia política, as mulheres conseguem impor seu voto em favor do comando feminino da cidade. O projeto de governo da protagonista, Praxágora, propõe a criação de um fundo comum dos bens dos cidadãos, de acordo com o qual o trabalho torna-se desnecessário, o dinheiro fica imobilizado e a união entre homens e mulheres

¹⁸⁸ AUGER, D. Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes. In: *Les cahiers de fontenay*, nº17, 1979, p.74

deixa de estar selada pelo casamento. As mulheres serão intercambiáveis, a família deixará de organizar-se pelo patronímico, de forma que um pai não possa mais reconhecer seu filho pelo nome:

Bléfiro – Como então, nesse modo de vida, cada um poderá reconhecer suas crianças?

Praxágora – Como? As crianças verão como pais todos os mais velhos, conforme a sua idade.

Bléfiro – Então, em sua ignorância, elas estrangularão os velhinhos a torto e a direito. Se já agora, quando os conhecem, os estrangulam, que dirá quando não os reconhecerem! Como impedi-los de lhes cagarem na cabeça?¹⁸⁹

Tal projeto não poderia deixar de coincidir, de acordo com Danièle Auger, com a ruína completa de um sistema simbólico de referências, sobre o qual se constituía a cidade grega como corpo político.¹⁹⁰

Dessa forma, a utopia comunista das mulheres previa a queda de todas as paredes¹⁹¹, fazendo da cidade uma habitação única. Apagadas as barreiras e os limites demarcadores da propriedade privada, do núcleo familiar e das regras do desejo, restaria a inquietude de ver a terra inteira “povoada de Édipos”, uma vez que a distribuição eqüitativa do gozo, nesse comunismo feminino, estabelecia que os homens, antes de acederem às suas jovens companheiras, deveriam deitar-se com mulheres idosas.¹⁹²

Alijada que estava de todo o processo de estabelecimento das bases políticas da cidade, a mulher não deveria ser apontada como causadora desse estado caótico de coisas. Sua presença deve ser pensada dentro de uma lógica de conjunto, como reveladora da degradação da cidade, que já se encontra instalada. Sua presença não seria

¹⁸⁹ **Bléfiro** – Comment donc, avec se genre de vie, chacun pourra-t-il reconnaître ses enfants?/**Praxagora** – A quoi bon? Les enfants regarderons comme leur père tous les plus ages, d’après leurs années./**Bléfiro** – Alors ils étrangleront bel et bien chaque vieillard à son tour, grace à cette ignorance, puisque, meme aujourd’hui qu’ils connaissent leur vrai père, ils l’étrangent. Que sera donc quand il leur sera inconnu? Comment les empêcher alors de lui ... faire encore dessus ARISTÓFANES. *Assemblée des femmes*, (v.635-640).

¹⁹⁰ AUGER, D. Le théâtre d’Aristophane: le mythe, l’utopie et les femmes, p.91.

¹⁹¹ ARISTÓFANES, *Assemblée des femmes*, (v.675).

¹⁹² ARISTÓFANES, *Assemblée des femmes*, (v.1040).

propriamente positiva, no sentido de uma tomada promissora do poder, mas compareceria, no conjunto dramático, como um sintoma da crise.¹⁹³

Nessa peça, assistimos aos efeitos inquietantes da irrupção do sexo feminino quando não mais é descrito como oposto ao falo (passível de ser controlado) ou apresentado numa hierarquia ordenada pelos valores fálicos que distribuem, simetricamente, tarefas complementares em prol do avanço da civilização. É o próprio modo de ordenação, regido pela supremacia do falo, que é posto em questão na comédia, como já não assegurando a estabilidade da vida em comunidade. Mas não devemos, por isso, levantar qualquer bandeira em prol do feminino, pois desse lado não vemos surgir uma nova ordem, apenas dissolução, estagnação, uniões aberrantes entre jovens e velhas, indistinção entre famílias. A comédia mostra como a mulher, não inscrita na linhagem masculina, é incapaz de discurso. Se pudéssemos ir além do enquadramento rotineiro que se dá a essa peça, cuja trama levaria à simples constatação de “como seria desastroso se as mulheres tomassem o poder”, seríamos levados a reconhecer que a representação dramática da mulher, no contexto cômico, presta-se a uma apresentação dos limites da ordem fálica, sem a qual, contudo, deparamos com a degradação dos laços sociais.

2.9 De um sexo ao outro: conexões e desconexões

A comédia joga com os efeitos burlescos de transformação simbólica de um elemento móvel que circula reordenando as posições dos personagens entre si. Retomemos o jogo das vestimentas que se colocam ou se retiram, que velam e desvelam as marcas, ao mesmo tempo cambiáveis e inapagáveis – recordemos que o disfarce nem sempre funciona - da distinção entre os sexos.

¹⁹³ AUGER, D. Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes, p.96-7.

São constantes as referências aos acessórios que entram em jogo na passagem de um sexo a outro. Para se transmutarem em homens, as mulheres têm que deixar crescer a barba e abandonar suas navalhas. Para se fazer passar por mulher, o parente de Eurípides (*Tesmoforiantes*) deve, por seu turno, lançar mão da navalha. Não só as mulheres, mas também os homens são definidos pelos pedaços de pano e acessórios que se enfileiram em uma lista metonímica¹⁹⁴, gerando-se, assim, um sentido para essas relações, que devem ser assumidas nas tramas e para os papéis que cada um deve desempenhar, nesse jogo de aparências até certo ponto eficaz.

No que tange à discussão da abordagem cômica da diferença entre os sexos, seria interessante salientar o ponto exato da transfiguração de um sexo em outro, o instante de passagem ou de conexão entre os espaços masculino e feminino. Nesse instante ‘entre’ o que se destaca é o recurso a uma série de artifícios e acessórios que, em termos da montagem dramática, deviam causar efeitos muito expressivos, uma vez que as cenas de travestimento davam-se diante do público. Salta-nos aos olhos esse movimento de presença e ausência de determinados objetos que circulam na caracterização de um e de outro sexo.

Esse desfile de insígnias (fálicas) nos ajuda a recordar que a relação humana entre homens e mulheres será sempre adornada, ritualizada de modo simbólico, será sempre intermediada pelo advento da linguagem à qual não se pode furtar. Leito, esteira, travesseiro, cobertor, perfume, compõem a lista de Mirrima que se interpõe à sede de satisfação de seu marido Cinésias, adiando comicamente sua demanda, trazendo-lhe, a cada passo, outra coisa. Nesse jogo de aparecer-desaparecer, a própria

¹⁹⁴ Conferir a passagem de *Assembléia de mulheres*, em que Praxágora confere o vestuário de sua companheira travestida de homem: “Bom, quanto ao resto vejo que cumpriram tudo à risca. Têm sapatos, bengalas, roupas de homem, tal como combinamos”. ARISTÓFANES. *Assemblée des femmes*, (v.75).

mulher assume o lugar do falo¹⁹⁵, deste elemento metonímico que sustenta a relação e, ao mesmo tempo, a torna impossível, pois o ato permanece, nessa cena, inconcluso.

É notável o relevo dado pelo poeta aos modos de construção dramática do homem e da mulher, de modo a marcar o acento sobre o movimento de pôr e retirar, na invenção dos sexos. Na peça *As Tesmoforiantes*, Agatão, poeta trágico conhecido por seus traços efeminados, é inicialmente eleito para se travestir de mulher, a fim de salvar a pele de Eurípides nas Tesmofórias – cerimônia religiosa freqüentada apenas por mulheres. Sua fala sobre o trato do poeta na composição de peças sobre homens e mulheres nos parece sugestiva:

Agatão – (...) por exemplo, sempre que se compõem peças sobre mulheres, deve-se fazer o corpo participar de sua natureza.
(...) Mas sempre que se compõem sobre homens, no corpo tem-se o necessário. Aquilo que não temos, isso a imitação captura.¹⁹⁶

Todavia, quando as proezas fálicas começam a ser desacreditadas e, no seio da animação lúdica dos sentidos, começa a infiltrar-se o tom da degradação, surpreendemo-nos diante de novos efeitos. É comum encontrarmos nas peças de Aristófanes a transformação de objetos, habitualmente concebidos no plano simbólico, em objetos de uso cotidiano, relacionados ao âmbito das necessidades corporais. Ao final da comédia *Paz*, por exemplo, assistimos à transformação cômica de diversos símbolos do poder masculino, em objetos comuns, atrelados à banalidade do fluxo

¹⁹⁵ Conferir a esse respeito, as instigantes considerações feitas por Darian Leader, em sua tese de doutoramento. Segundo o autor, é na comédia nova que o lugar da mulher será consagrado como esse objeto metonímico que circula e escapa na construção das tramas. A cena da donzela que é tomada por uma escrava ou cortesã e, por isso, rechaçada pelo pai (do pretendente) - apresentando-se como objeto de desejo inacessível - é uma constante em obras de Plauto e Terêncio LEADER, D. *Comment un corps agit-il sur un autre? Études Lacaniennes autour de la commédie*.

¹⁹⁶ DUARTE, A.S. *Arisófanes. Duas comédias, Lisístrata e as Tesmoforiantes*, (v.151-156). Esse trecho expõe com clareza a função do 'parecer' na cena da comédia. Tornar-se homem ou mulher é um procedimento que depende de um jogo de máscaras, muito propício ao teatro. Se esse jogo implica a projeção, na comédia, das relações típicas de cada um dos sexos, será apenas com a condição de que o típico e o ideal, na concretização da cópula humana, seja também o que é risível. Consultar desdobramentos interessantes a esse respeito em RABINOVICH, D. *Lectura de "La significación del falo"*. Buenos Aires: Manancial, 1995, p.81-2.

cotidiano: um capacete converte-se em taça de vinho, uma lança passa a ser usada como estaca na lavoura e uma couraça vem transformar-se em penico.¹⁹⁷ Extraídos da série significativa em que encontravam seu sentido e seu emprego, esses novos objetos expõem seu lado abjeto, passam a ser associados a objetos de consumo, colocando-se a serviço de um novo uso, certamente menos nobre, mas viabilizado pelo riso que legitima sua pertinência.

Se a arte da comédia prima pelo recurso ao falo e explora sua vocação lúdica de estabilização dos sentidos, põe também em relevo o fracasso dessa operação, o que pode ser atestado pela presença dos excessos, das formações grotescas, da palavra em estado de decomposição, tomada em sua materialidade, dos símbolos do poder masculino reduzidos ao seu caráter de puro objeto.

O banquete final que celebra o novo Estado regido pelo poder feminino em *Assembléia de Mulheres* põe à mesa uma palavra gigantesca, uma verdadeira “pasta verbal”¹⁹⁸. Como de hábito, a comédia termina no clima de êxtase contido nas práticas vibrantes do corpo: a comida, o sexo, o vinho, a dança. No banquete de Praxágora, a escrava anuncia o cardápio:

(...) Pois em breve serviremos: (De um só fôlego, como uma só palavra) mariscos –salgados-
arraias –congros- maionese com mostarda de restos de miolos temperados com sílfio e queijo,
tordos regados com mel – melros – pombas – pombos selvagens – galos – frituras de muges –
pombos – lebres – bolinhos em forma de asa macerados em vinho cozido.¹⁹⁹

O imenso repasto - expresso assim num único vocábulo, dito de uma só vez, de um só fôlego - direciona nossa escuta não tanto para o conteúdo do cardápio, mas para esse efeito de empilhamento verbal ou de engavetamento de sons, que sugerem a pura

¹⁹⁷ ARISTÓFANES. *La paix*. Texte établi par Victor Coulon. Paris:Les Belles Lettres, 1964. (v.1210-1264)

¹⁹⁸ AUGER, D. Le théâtre d’Aristophane: le mythe, l’utopie et les femmes, p.91.

¹⁹⁹ (...) Car bientôt on servira: (*Toute d’une haleine, comme un seule mot*) patelles- saline-raies-mustelles-rémoulade de restants de cervelles assaisonnée de silphium et de fromage-grives arrosées de miel-merles-ramiers-bisets-coqs-fritures de muges-bergeronnettes-pigeons-lièvres-croquants enforme d’aile macérés dans du vin cuit!! ARISTÓFANES. *Assemblée de Femmes*, (v.1170).

vibração do gozo não contido em limites muito nítidos. Esse efeito de dissolução e ruptura – tradutor, talvez, da ausência de garantias que, no fundo, ameaça todo cálculo institucional, seja em sua vertente política, econômica ou amorosa – é celebrado de modo alegre no banquete cômico, que não ignora o ponto de escapada do gozo não regulável pela estrutura simbólica ordenadora dos discursos.

Ao final de seu célebre e extenso comentário sobre a *Antígona* de Sófocles, no qual explora a vertente trágica do desejo, tomando como modelo a posição ética da protagonista da peça, Lacan menciona o ponto de vista da comédia nos seguintes termos:

O que nos satisfaz na comédia, nos faz rir, nos faz apreciá-la em sua dimensão humana, não excetuando o inconsciente, não é tanto o triunfo da vida [em oposição ao triunfo da morte na tragédia] quanto sua escapada, o fato de a vida escorregar, furtar-se, fugir, escapar a tudo o que lhe é oposto como barreira, e precisamente as mais essenciais, as que são constituídas pela instância do significante.²⁰⁰

A seqüência de sua exposição permite-nos compreender que, na comédia, o falo será o elemento designado como índice da escapada, disso que se está chamando de ‘vida’. Este termo, além de vago, não possui um estatuto conceitual. O elemento vivo a que se refere o autor pode ser contemplado pelo conceito de gozo, que alude à vertente pulsional do psiquismo capaz de se apresentar como excedente em relação ao trabalho significativo de contenção que lhe impõe barreiras.

O falo entendido, pois, como índice de escapada do gozo, vem mostrar sua outra face. Se, por um lado, apresenta-se como um continente - espaço de regulação do gozo - o qual encontra aí os contornos de sua representação, sua delimitação nos jogos hierárquicos de mais ou menos, a possibilidade inaugurada do concurso e da reivindicação - em suma, toda a compensação atribuída à significação fálica enquanto elemento de reparação - por outro, abre a perspectiva de uma escapada, da fuga do

²⁰⁰ LACAN, J. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p.376.

sentido que ameaça os diversos planos das relações humanas, estejam elas pautadas no voto progressista endereçado à ciência e às instituições, no enlevo desenvolvimentista depositado em qualquer projeto educativo ou, ainda, na promessa ilusória da relação entre os sexos²⁰¹. De um só golpe, a inscrição fálica apontaria para o intercâmbio dos sentidos e para sua suspensão, trazendo para a cena a via da indeterminação, adotada de modo incondicional pelo teatro de Dioniso²⁰², a via do que, em Psicanálise, costumamos chamar de real.

2.10 Os trajes de Genet ou a erotização da relação simbólica

Lacan dedica, ainda nos anos 50, parte especial de suas considerações sobre a comédia ao comentário de uma peça que, embora inscrita na tradição moderna, não deixaria, a seu ver, de recuperar pontos cruciais tratados em obras clássicas do gênero.

²⁰¹ Decidido a se casar, mas sem saber muito bem onde encontrar a resposta final sobre a garantia de sua felicidade no casamento – para ele reduzida à possibilidade de se certificar contra os riscos da “cornice” – Panurge empreende uma via sacra pelos saberes ditos competentes: um teólogo, um médico, um jurista e um filósofo. Diante de sua inquietante questão, “vou ser corno?”, o primeiro o acolhe com um desencorajante, ‘de modo algum, meu amigo, *se Deus quiser*’, fomentando ainda mais sua dúvida. De modo mais taxativo, porém não satisfatório para sanar a dúvida e fazê-lo decidir-se, o segundo dispara o postulado, de acordo com o qual, a cornice é um ‘apêndice natural do casamento’. O terceiro profere um discurso sobre a natureza irrefreável das mulheres. O quarto o recebe com uma sucessão de enigmas e aforismos, cifras atrás de cifras, jamais solucionáveis em seu escapismo congênito. Por fim, Pantagruel o incita a ir consultar-se com um louco. RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte, Itatiaia, p.490-549. A razão e a medida do desejo, por princípio, impronunciáveis, erguem-se como esperança inefável, enquanto sofrem a desmontagem assintótica do discurso cômico. Com quem está a chave da estabilidade amorosa? Eis a pergunta, cuja resposta se abre ao infinito por intermédio da comédia. RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte, Itatiaia, p.490-549.

²⁰² Como bem nota Tereza Virgínia Barbosa em seu comentário sobre a *Tragédia para rir*, de Guilherme de Figueiredo, o dionisismo está relacionado à “total aceitação do efêmero”, ao “imediatismo”, à “assunção da banalidade”, à “alegria de viver num mundo precário...” BARBOSA, T.V.R. *Tragédia para rir*. In: *Em cena o teatro*. Lídia Fachin e Maria Celeste Consolin Dezotti (Org.) São Paulo: Cultura Acadêmica, 2005, p.78. O universo de Aristófanes, sendo o do teatro de Dioniso, não poderia escapar a esse despojamento que põe de lado a esperança moderna nas formas de controle do saber sempre a prometerem respostas definitivas e absolutas. Toda a crítica endereçada pelo poeta ao progressismo de seu tempo (cf. *Nuvens*) serviu para qualificá-lo de saudosista e conservador, o que não deixa de ser verdadeiro; porém, a nosso ver, como teremos a oportunidade de mostrar, insuficiente, enquanto definição sumária de seu estilo.

O Balcão veio a público em 1956, um ano antes do proferimento do comentário lacaniano. Como todo o teatro de Genet, a peça é dotada de extrema densidade: sua trama é intrincada e complexa, seus personagens são, igualmente, densos e sofisticados.

A peça gira em torno da chamada Casa das Ilusões, um imenso bordel de luxo, cuja proprietária, Irma, propicia aos seus clientes a encenação dos tipos mais variados de fantasias eróticas. Enquanto lá fora explode a revolução, os fregueses do Grande Balcão – representantes mais nobres da sociedade ameaçada, pilares da ordem estabelecida – desfilam seus pedidos, os mais bizarros. Destacam-se as figuras do Bispo, do General e do Juiz. A trama se desenrola sob o fundo de uma grande expectativa: a da encenação do papel do chefe de polícia, amante de Irma e responsável, em meio à grande barbárie revolucionária, pela manutenção da ordem pública. Só ao final da peça, após a derrota dos revoltosos, conhecemos o candidato, Roger, o próprio líder da revolução subjugada, que decide penetrar na grande fantasia do Balcão e solicita o uniforme do chefe de polícia, castrando-se no auge da encenação de seu papel.

Interessa a Lacan, no comentário que dedica a essa peça, destacar a maneira pela qual, regidas pela lei da comédia, as figuras da autoridade prestam-se ao gozo particular de cada um.²⁰³ Ao assistirmos a esses três representantes simbólicos da ordem em posição de “especialistas” do gozo, entendemos que é a relação mesma do sujeito com a fala que se põe a questionar.²⁰⁴ A obra de Genet operaria, na visão lacaniana, com o procedimento da “erotização da relação simbólica” ou, mais exatamente, no caso específico dessa obra, com os efeitos desconcertantes da suspensão de um parâmetro de regulamentação que vigora, até certo ponto, ao longo da ação dramática.

²⁰³ LACAN, J. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*, p.274. No terceiro capítulo discutiremos esse procedimento – comum também nas comédias de Aristófanis – de se usar a lei de forma particular e em proveito próprio.

²⁰⁴ LACAN, J. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*, p.275.

A peça *O Balcão*, cuja riqueza não poderemos explorar em todos os seus pormenores, coloca em cena a presença do gozo na comédia ao mesmo tempo em que o inscreve nos planos do imaginário e do simbólico de maneira muito significativa.

A composição cênica que é uma sucessão infinita de espelhos, em cujo emaranhado se desdobram personagens que representam personagens, num movimento que se expande na grande ilusão do cenário dentro do cenário, do teatro dentro do teatro. Essa proliferação de imagens sobrepostas engendra uma trama ficcional intrincada que não permite mais ao leitor situar-se dentro ou fora da realidade, dentro ou fora da fantasia, incitando-o a colocar em suspenso esses demarcadores racionais do tempo e do espaço. O próprio autor teria tido a oportunidade de definir essa obra como a “glorificação da Imagem e do Reflexo”, escrevendo àqueles que viessem a montar a peça: “Os sentimentos dos protagonistas, inspirados pela situação, são fingidos, são reais? (...) A existência dos revoltosos está dentro ou fora do bordel? É preciso manter o equívoco até o fim”.²⁰⁵ Tudo nessa peça, de fato, faz apelo ao reino da imagem, mas veremos que as imagens, ou papéis convocados à encenação, estão estreitamente conectadas ao seu caráter simbólico dado por sua composição metonímica e fragmentada. Estamos, sem dúvida, no terreno dos jogos especulares, mas não conseguimos focalizar a unidade de uma imagem que preserve, por um instante sequer, sua integridade.

Não nos parece acidental o destaque dado por Lacan a essa peça, justo no momento em que pretendia defender as conexões do inconsciente com a linguagem, pautando-se nas teses estruturalistas. A ordem do significante com sua estrutura binária de oposições e contrastes que se complementam povoa, com insistência, o texto de Genet.

²⁰⁵ GENET, J. *O Balcão*. Introdução. São Paulo: Victor Civita, 1976. p.xx

Devemos notar, primeiramente, a composição metonímica dos personagens. O bispo, o general e o Juiz devem sua existência a seus ornamentos: mitras, rendas, capa dourada, chapéu, botas, paletó, túnicas, medalhas, espada²⁰⁶. A certa altura, ouvimos a conclusão do Juiz: “Sou apenas uma dignidade representada por uma saia”.²⁰⁷ A dignidade das figuras mantenedoras do poder imaginário nutrido por alianças de fé, justiça, força e ordem é reduzida a seu estatuto de puro símbolo, pedaços de pano, adereços, complementos, detalhes e fragmentos que, aliás, transformam-se, por obra e graça do Balcão, em trajes de gozo.²⁰⁸

Em seguida, nota-se a maneira pela qual a cumplicidade entre os opostos que sustentam o modo próprio de funcionamento do significante é deflagrada nas montagens fantasmáticas da cena de gozo dos clientes. Assim, por exemplo, aquele que se candidatou ao papel de juiz, compõe seu quadro na companhia de uma ladra e de um carrasco. Escutamos o juiz: “Vocês são meus dois complementos perfeitos... Ah!, que belo trio formamos! (*À ladra*) Mas você tem um privilégio em relação a ele; aliás, em relação a mim também: o da anterioridade. Meu ser juiz emana de seu ser ladra”.²⁰⁹

Millot depreende da construção de Genet a constatação de que a ordem simbólica veicula uma corrupção intrínseca e um modo hipócrita de funcionamento: “Os pilares da ordem estabelecida, que não é outra que a ordem das palavras, sustentam-se daquilo cujo desaparecimento desejam com vontade: o mal, o crime, o poder”.²¹⁰ Se a

²⁰⁶ GENET, J. *O Balcão*, p.18/p.35-37.

²⁰⁷ GENET, J. *O Balcão*, p.147.

²⁰⁸ Conferir a esse respeito contribuição de Jésus Santiago ao comparar os trajes disponíveis n’*O balcão*, com as ofertas contemporâneas de gozo disponíveis no mercado capitalista. SANTIAGO, J. *Objetos virtuais e a erótica cômica dos ideais*. In: *Latusa n°1. Revista da Escola Brasileira de Psicanálise (Rio de Janeiro)*. Contra Capa Livraria, 1997, p.73-84.

²⁰⁹ GENET, J. *O Balcão*, p.31.

²¹⁰ MILLOT, C. *Gide, Genet, Mishima. Inteligência da perversão*. Ed. Companhia de Freud : 2004, p. 97-98.

própria lei que estrutura e distribui os lugares que cada um ocupa na rede simbólica está degradada como fonte de um gozo perverso, então chegamos a um paradoxo: uma lei contaminada por aquilo que pretende barrar e interditar sob a forma de uma ordenação que distribui lugares e posições de modo supostamente razoável e coerente. Sendo assim, instaura-se a impossibilidade de se definir o ser de forma positiva e absoluta sem a presença indesejável de seu oposto.

Essa emanção do gozo no significante, expressa por Lacan nos termos de uma “erotização da relação simbólica”, soa, nesse momento de sua obra, justamente como paradoxal, pois a aposta teórica desse período é de que haja contenção do gozo pelo significante, pela via eficaz da intervenção paterna que promove a metáfora do desejo.

O fio condutor da leitura lacaniana dessa peça será, portanto, a dissolução do simbólico pelo gozo, mas apenas até o momento em que a função simbólica do falo, enquanto elemento pivô da ordenação da linguagem ou significante privilegiado da regulação dos excessos pulsionais, seja, por fim, resgatada.

O chefe de polícia, como já o havíamos notado, perturba-se ao longo de todo o drama, com o fato de que não chegava ninguém que demandasse seu uniforme para montar sua cena de gozo. Tudo se passa como se sua função só pudesse concretizar-se mediante um gesto de separação ou emancipação de sua imagem: “Ninguém! Mas eu obrigarei minha imagem a desprender-se de mim, a penetrar, abrir caminho nos seus salões, a multiplicar-se.(...) tento provar à Nação que sou um chefe, um legislador, um construtor...”²¹¹ Sem a dignidade da representação simbólica de seu papel, parecia recolher-se à sombra do brilho da coroa, como recorda-lhe o Enviado que vem anunciar a morte da rainha, durante a revolução: “(...) É dela que vem sua autoridade. Não se esqueça que o senhor não foi ainda representado nos Salões”. Quando enfim surge o

²¹¹ GENET, J. *O Balcão*, p.87.

candidato, o ex-líder revolucionário, que passa para o lado dos resistentes, o clima é de extrema comoção: “Senhores, agora pertenço à Nomenclatura!”²¹², regozija-se o chefe de polícia.

O cenário em que vai ser representado seu papel é um grande Mausoléu, e seu par é o escravo que rasteja subserviente. Como nas demais parcerias (o bispo e a pecadora, o juiz e a ladra, o general e a ‘moça-cavalo’) o senhor e o escravo se complementam mutuamente. Ao final da cena, escutam-se os gemidos do falso chefe de polícia que diz não restar-lhe mais nada e que também, para o herói, o verdadeiro, nada restaria. Faz então, nesse momento, o gesto de se castrar. Num impulso reflexivo e quase automático o herói (o “verdadeiro” chefe de polícia) leva a mão à braguilha e respira aliviado ao constatar que ainda o possui: “E se em cada bordel do mundo inteiro minha imagem fosse castrada, eu, eu, permaneceria intacto”. “Minha imagem vai se perpetuar em segredo. Mutilada?” (*Dá de ombros*).²¹³ Seu alívio decorre da constatação de que os danos sofridos em sua imagem ideal não mais afetariam o poder de sua representatividade que teria alçado ao plano simbólico. Na concepção psicanalítica é justamente a vertente simbólica da castração a responsável pela inscrição da lei que modera, até certo ponto, a economia pulsional.

Importa destacar nesse desfecho, segundo a leitura que nos propõe Lacan, que o resquício do que se supõe ser a ordem em meio a essa grande ‘zona’ chefiada por uma mulher, só se impõe e sobrevive, só se torna efetivo, mediante a condição da castração. O chefe de polícia que é o elo entre o Balcão e a sociedade, enquanto representante da lei que legitima o prostíbulo, que o torna viável, legalizando-o, circunscrevendo-o a um limite, apenas será autorizado a existir e acederá ao gozo de forma barrada:

²¹² GENET, J. *O Balcão*, p.158.

²¹³ GENET, J. *O Balcão*, p. 174.

Esse sujeito, aquele que representa o desejo simples que o homem tem de se unir, de maneira autêntica e assumida, a sua própria existência e a seu próprio pensamento, esse sujeito que está ali representando o homem, o homem que lutou para que algo que até agora chamamos de bordel encontrasse uma estabilidade, uma norma, um estado passível de ser aceito como plenamente humano, esse sujeito só se reintegra nele, uma vez vencida a prova, sob a condição de se castrar. Ou seja, de fazer com que o falo seja novamente promovido ao estado de significante, como aquele algo que pode dar ou retirar, conferir ou não conferir(...) ²¹⁴

O gozo, nesse momento da obra de Lacan, é pensado como derivado da operação simbólica de castração de que depende a condição humana. A comédia seria o terreno por excelência de realização da obra fálica, enquanto reguladora de um gozo que só pode se manifestar por meio da transgressão instituída no grande bordel, cujo elemento de sustentação encarna essa imagem de dupla face: uma a serviço da realidade e da ordem, outra a serviço da fantasia que se cumpre entre quatro paredes.

De fato, quando ao longo dos acontecimentos dramáticos os protagonistas do bordel são convidados a assumirem publicamente seus papéis, ou seja, a representarem, para além das paredes do Balcão, as imagens públicas dos verdadeiros bispo, juiz e general, a resposta é vacilante. Uma coisa é gozar às escondidas, no espaço que legitima culturalmente a transgressão, outra coisa é a anulação dessa barreira e a exposição desse gozo.

Entretanto, ao lermos a peça de Genet percebemos que todas as barreiras já foram franqueadas: o espaço privado confunde-se com o público, os salões do bordel são refletidos por mil espelhos que destroem a intimidade de seus usuários, a revolta transcorre dentro e fora, o falso e o verdadeiro são indistinguíveis. Os “falsos” bispos, juizes, generais, se realizam sua fantasia na surdina, acabam por defrontarem-se com a impureza de sua verdadeira condição, numa decomposição metonímica que exalta o valor de objeto dos ornamentos simbólicos, deslocando-os de seu encadeamento sublime, extraindo-lhes a verdade da abjeção.

²¹⁴ LACAN, J., *O seminário, livro 5* : As formações do inconsciente, p.279.

Tal como vimos, com relação ao contexto de Aristófanes, em que a transmutação dos objetos-símbolo do poderio fálico, ícones da regulação simbólica da lei, degradam-se em objetos do cotidiano escatológico (capacete/pinico), também os símbolos do poder instituído, em Genet, serão convertidos em vestes para gozar no Balcão de Irma. Nesse novo enquadramento, as vestes cumprem o papel de puro objeto destacados do contexto simbólico do qual provêm: mitras, rendas, capa, chapéu, botas, paletó, medalhas, espada, encontram-se diretamente conectados à condição de gozo de seus usuários. Tanto em um caso, quanto em outro é possível depreender, para além da crítica sociopolítica estrito senso, a insuficiência intrínseca à lei simbólica frente aos imperativos de gozo.

Ao fazer estremecer a eficácia de todas as barreiras, Genet, além de denunciar a vulnerabilidade do que ele mesmo chamou de falsos semblantes, a hipocrisia do poder que pretende disseminar a virtude para manter o equilíbrio da ordem e a vigência das hierarquias, acaba por deixar exposta a fragilidade intrínseca a essa própria ordenação calcada na cumplicidade entre os contrários que não mais obedecem a qualquer fronteira ou linha de demarcação, que devem se tocar necessariamente, a despeito de todos os artifícios, de toda a aparência a ser resgatada como anteparo ao real, de todos os ornamentos que se encadeiam na composição inútil de uma imagem monolítica, asséptica e virtualmente pura.

O essencial a ser retido dessa interpretação proposta por Lacan seria, a nosso ver, a função estabilizadora do falo simbólico, enquanto elemento que legitima a realidade do bordel, autorizando o gozo de forma velada, parcial, recalçada, negatizada. A ordem simbólica, ancorada na significação fálica resultante da operação edípica, desfruta de extremo prestígio no ensino lacaniano da década de 50. Tudo se passa como se sempre fosse preciso acorrer a um recurso último de mediação que atua moderando

as manifestações do desejo. O falo entendido como elemento essencial da manutenção da ordem ainda não é tratado como semblante, mas como um operador estrutural situado na raiz de todo engajamento do desejo humano norteador por uma matriz simbólica.²¹⁵ Para o psicanalista leitor de *O Balcão* a comédia apresenta o falo e a possibilidade desastrosa de sua ausência enquanto referência norteadora do desejo humano, sendo que esse apelo derradeiro ao véu exerceria muito mais a função de contenção da barbárie do que a de índice de escapada do gozo, como será retomado na década de sessenta.

Pensamos ter sido possível localizar na comédia um modo de encenação do falo, como elemento fronteiro entre dois campos, o da cadeia significante e daquilo que escorre por entre seus diques. Passaremos a examinar o vasto universo do que, na comédia de Aristófanes, apresenta-se como matéria desse escoamento, a saber, os temas do grotesco, do absurdo e da obscenidade.

²¹⁵ Em termos clínicos teríamos, de um lado, as neuroses que se organizam em torno da eficácia da significação fálica e da simbolização paterna e, de outro, as psicoses encaradas como modo de estruturação psíquica no qual se verifica a inoperância de tais parâmetros. Ao final do ensino de Lacan, esse raciocínio teórico não funciona mais de modo tão polarizado e estático. O falo será entendido como uma invenção do neurótico, amparado pelo mito freudiano do Édipo e a psicose não será mais concebida na perspectiva do déficit ou da falha de um mecanismo. O psicótico passa então a ser visto, de modo positivo, como aquele que não se deixou enganar pela promessa paterna atrelada ao falo como mediador do desejo e, exatamente por isso, situa-se mais próximo da verdade.

1. A PRESENÇA DO GROTESCO NA COMÉDIA E A RUPTURA DOS SEMBLANTES

3.1 O isso calça as botas da linguagem

Sabemos que a comédia antiga tem como marca registrada a característica do excesso. As formas desproporcionais, as imagens escatológicas que abrangem o universo do resto e do dejetivo, os episódios em que predomina a exposição obscena do corpo estão de tal maneira disseminados ao longo das peças de Aristófanes, que se torna complexa a tarefa de conferir-lhes uma sistematização ou um modo de funcionamento racional dentro do conjunto da obra.²¹⁶

Quanto ao uso original das tradicionais grosserias e exacerbações, tão caras às comédias daquele período, encontramos o depoimento do poeta na parábase d'*As Nuvens* em tom de autodefesa: “(...) e vejam como ela [esta comédia] tem uma natureza reservada: inicialmente ela veio sem ter costurado nela um pedaço de couro pendente, com a cabeça vermelha, enorme, para fazer as criancinhas rirem (...)”²¹⁷ A peça teria, por garantia, seus próprios versos, prossegue o poeta, mantendo-se confiante nas novas

²¹⁶ Uma das tentativas mais expressivas de se encontrar uma regularidade funcional para as imagens obscenas no conjunto da obra de Aristófanes deve-se à iniciativa de Jeffrey Henderson. Se, por um lado, seu livro tem o mérito de combater a casualidade da presença do obsceno nas peças de Aristófanes, tomando-o como componente intrínseco das tramas, por outro, sua leitura evidencia a dificuldade em se encontrar um eixo unívoco para a apreensão do tema que assume configurações variadas ao longo das peças. HENDERSON, J. *The maculate muse: obscene language in attic comedy*. Oxford University Press, 1991.

²¹⁷ “(...)Et voyez comme elle est de sa nature réservée: tout d’abord, elle est venue sans avoir cousu sur elle un morceau de cuir pendant, rouge par le bout, épais, pour faire rire les gamins (...)” (v.535-540). ARISTÓFANES. *Les Nuées*. Texte établi par Victor Coulon. Paris: Les Belles Lettres, 2002

ficções que transmite aos espectadores.²¹⁸ Não se alimenta dos chavões e abusos tradicionais portadores de efeitos risíveis imediatos ou puramente convencionais – não apela à exibição gratuita do falo, nem aos carecas ou aos velhos bufões.

As formas abusivas - das quais, apesar de tudo, lança mão sem parcimônia - uma vez destacadas do propósito barato de promoverem um entretenimento fácil, poderão encontrar outro lugar e função no interior das tramas que tecem suas “novas ficções”?

Uma das vertentes a partir das quais é possível verificar a funcionalidade da linguagem abusiva em Aristófanes seria o eixo do conflito entre a lei da cidade (*nómos*) e a natureza individual (*phýsis*).²¹⁹ No século V a.C. o termo *nómos* (convenção) passou a se opor a *phýsis* (natureza) a partir da introdução do pensamento sofisticado no registro da constituição política da cidade. Os sofistas defendiam a arbitrariedade e o relativismo dos problemas éticos relativos à justiça e à injustiça e, assim, delimitavam um campo diverso do da *phýsis*.²²⁰

Ao retomarmos essa oposição, enfatizaremos uma outra como pano de fundo: as noções de particular e de geral inscritas nos contextos dramáticos por nós analisados. Nas peças, os arranjos contratuais forjados a partir das convenções legais da cidade são tomados em favor do interesse particular de um personagem isolado. Terá sido este o caso do personagem d’*As Vespas*, tal como já pontuado por nós no primeiro capítulo, bem como o do protagonista d’*As Nuvens*, como veremos. Tal estratégia peculiar de apropriação da lei (válida para o conjunto de cidadãos em geral), com vistas à obtenção de uma satisfação no âmbito privado, remete-nos aos conceitos psicanalíticos de

²¹⁸ ARISTÓFANES. *Les Nuées*, (v.545-550)

²¹⁹ Para algumas peças, Henderson reconhece a validade dessa oposição que, segundo ele, preside boa parte do funcionamento da obscenidade em Aristófanes. Cf. HENDERSON, J. *The maculate muse*, p.70-71.

²²⁰ PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos – um léxico histórico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, p.159.

significante, como matéria da lei articulada na linguagem e de pulsão, enquanto vertente que subsidia o sujeito nas inclinações particulares de seu afeto.²²¹

É comum assistirmos, nas tramas da comédia antiga, à submissão de todo o cortejo das imagens aí profanadas (os políticos, a autoridade judicial, os intelectuais e até os deuses) a um tratamento derrisório e degradante, muitas vezes agenciado pelos caprichos individuais de um personagem. As figuras de autoridade, representantes da ficção legal instituída na *pólis*, são entregues, sem clemência - tal como na montagem perversa de Genet - à sua própria vulgaridade velada e passam a falar a língua excrementícia que lhes é familiar, em sua versão cômica a mais deslavada.

Ao elegermos esse recorte para equacionar o domínio dos excessos na comédia antiga, não deveremos tomá-lo como simples arma contra as diversas imposturas da sociedade, na vertente moralizante da sátira, mas como modo de se trazer à tona a desconfortável contradição humana, quando lançada em algum lugar além do jogo dos disfarces, das compensações reguladas pelos dispositivos simbólicos sobre os quais se afirma o contrato social. Em uma palavra, nos termos da psicanálise, quando lançadas para além das coordenadas reguladoras do falo.

Lacan, que tanto explorou a presença do falo na comédia, como vimos no capítulo anterior, não deixou de assinalar, nesse terreno, os efeitos do que nomeou como o assalto da linguagem pelo isso: “É sempre o momento em que o isso faz uma reviravolta em proveito próprio, calça as botas da linguagem para seu uso, o mais elementar”.²²² Entendamos, grosso modo, a linguagem como a extensão mais genérica

²²¹ A pulsão para Freud corresponde ao domínio da natureza particular do sujeito, uma vez que não tem objeto predefinido e visa pura e simplesmente à satisfação, podendo servir-se, para tanto, de qualquer motivação significativa. As pulsões pode-se atribuir, portanto, uma certa errância e uma pressão constante no sentido da satisfação. FREUD, S. *O instinto e suas vicissitude*, Rio de Janeiro: Imago Editora., 1974. Já o termo *phýsis* teria sofrido transformações no pensamento grego antigo, sobretudo a partir das intervenções de Platão e Aristóteles que o dotaram de direção e finalidade (*télos*)Cf. PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos – um léxico histórico*, p.189-191

²²² LACAN, J. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*, p.140.

do campo simbólico regido pela medida e ordenação fálicas e, o que nesse momento denomina-se *isso*, como o terreno denso do gozo ou daquilo que, com relação aos seres humanos, “só é apreendido para além de qualquer elaboração do desejo na rede da linguagem”²²³. Ora, a linguagem tomada de assalto pelo gozo, testemunha – o que veremos em breve a partir da análise de alguns fragmentos das peças – não tanto a vertente de uma transgressão que adotaria como referência o parâmetro do falo, mas uma fusão mais elementar, de modo que não mais possamos nos orientar por um padrão ou uma regra a ser burlada.

Nessa perspectiva, não podemos mais contar com o regime de oposição numa topografia tradicional: de um lado, a lei simbólica; de outro, a natureza indomável e transgressora. Não se trata de um movimento libertador amparado por um gesto revolucionário da pulsão – mesmo, a nosso ver, em *As vespas*, em que a natureza incoercível do protagonista é celebrada em sua positividade. Temos antes a lei e sua malha discursiva tomadas em sua precariedade normativa, pilhadas em sua insuficiência de estrutura, contaminadas pelos opostos que pretendem regular.

Antes de passarmos ao exame mais pormenorizado dos efeitos disso que Lacan soube reconhecer no plano da comédia, a saber, a “erotização da relação simbólica”, devemos recorrer a uma análise do conceito de grotesco para melhor articularmos o sentido das noções de obsceno e de absurdo, privilegiadas em nossa discussão.

3.2 Saindo da gruta

O conceito de grotesco conserva, a nosso ver, sua eloquência quando se trata de condensar temas tão abrangentes tais como o obsceno e o absurdo que, como já foi observado, inundam a cena aristofânica.

²²³ LACAN, J. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*, p.139.

O termo *grotesco* é um derivado italiano de *grotta*, gruta. Serviu para designar um tipo de arte ornamental encontrada nas escavações das termas do palácio de Tito Lívio, no séc. XV. Essas pinturas mostravam pequenas figuras híbridas que fundiam de modo surpreendente objetos e seres pertencentes a classes distintas, seja na natureza, seja no âmbito dos princípios racionais de ordenação estética. Dessa forma, surgiam configurações estranhas como caules de plantas das quais brotavam cabeças de animais, pequenas monstruosidades que atavam figuras humanas ao reino animal ou vegetal ou, ainda, distorções básicas da proporcionalidade visual como a representação de formas delicadas a susterem pesados objetos.²²⁴

Em seu minucioso estudo sobre o tema, Kayser aborda a vertiginosa expansão da arte e da literatura grotescas nos séculos seguintes, o que ocasionou uma ampliação do repertório conceitual do gênero: o fantástico, o assustador, o sinistro, o sobrenatural, o absurdo, o abismal, o diabólico são algumas de suas manifestações mais patentes. Cada época dotou a noção de grotesco de uma coloração específica, tornando sua presença mais amena ou mais impressionante. Apesar da dificuldade em se encontrar uma determinação conceitual homogênea para todos os casos²²⁵, gostaríamos de reter alguns dos traços marcantes destacados por Kaiser no seu estudo a fim de aproveitá-los para a nossa discussão.

²²⁴ KAYSER, W. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.17-18.

²²⁵ De modo geral, a inquietação pode ser considerada como inerente às formações grotescas. Michel Foucault, analisando as consequências epistêmicas do encontro entre os discursos psiquiátrico e jurídico, localiza o surgimento, na Idade Média, do que ele chama 'o monstro'. O nascimento de seres informes, com pouca ou nenhuma chance de vida, gerava questões a respeito do batismo – seriam dignas de batismo criaturas mistas ou disformes? Indivíduos hermafroditas além de desafiar a ordem natural provocavam extremo embaraço no plano do discurso, pois fundiam em um só corpo os dois sexos, ocorrência inédita para a ciência. Os autores dos grandes crimes da história jurídica, cuja conduta desafiava e impactava o repertório legal do Direito, eram tidos também como aberrações (não propriamente da natureza, mas da constituição psíquica do homem) localizando-se na exata encruzilhada entre o humano e o animal. Foucault chama a atenção para uma espécie de furo que tais acontecimentos geravam nas diversas configurações discursivas. A inquietação então passa a coincidir, nos exemplos trazidos pelo autor, com uma suspensão no âmbito do discurso, ou com um furo no simbólico. FOUCAULT, M. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.79 e segs.

Em primeiro lugar, assinalaríamos a questão referente à perda das referências de orientação produzidas pelo fenômeno do grotesco em um mundo que é o nosso.²²⁶ O mal-estar advindo da apreciação das formas do grotesco teria relação com o fato de que esse mundo fantasmático não opera como um devaneio puramente artificial e inócuo, dado o seu desapego da realidade. Ao contrário, é por jogar com elementos existentes que inclui, de modo desconfortável, o leitor ou o espectador, atingido sempre de chofre e à sua revelia. Em segundo lugar, destacaríamos o elemento da surpresa e da irrupção do novo, muito próprios à manifestação do grotesco²²⁷. Trata-se, em geral, de uma espécie de arrebatamento, em que a continuidade de um mundo estável sofre uma torção súbita e encontra o ponto de sua transmissão, por meio de uma pronúncia inesperada que joga com a conexão de elementos heterogêneos e descontínuos na lógica habitual da divisão espaço-temporal.

Ainda que todas as matrizes conceituais estudadas por Kayser tenham sido colhidas do universo estético pós-renascentista e o vocábulo *grotesco* cunhado apenas no século XV, o próprio autor admite que o fenômeno é mais antigo que seu nome e que “(...) uma história completa do grotesco deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes!) e outras manifestações poéticas.”²²⁸

Outra fonte inesgotável de exploração do fenômeno do grotesco, que muito nos ajuda a compreender algumas das engrenagens do texto de Aristófanes, é o exaustivo estudo empreendido por Bakhtin sobre a obra de François Rabelais.

²²⁶ KAISER, W. *O grotesco*, p.159

²²⁷ KAISER, W. *O grotesco*, p.159.

²²⁸ KAISER, W. *O grotesco*, p.18. Victor Hugo, em seu prefácio de *Cromwell*, faz uma breve menção ao grotesco antigo, mas o considera tímido e inexpressivo diante da grandiloquência das formas épicas e trágicas supervalorizadas no contexto literário grego. Para esse autor, o romantismo será o autêntico reduto das formas literárias ambíguas que fundem o grotesco ao sublime, sobretudo a partir da concepção do homem dividido entre instâncias conflitantes propagada pelo cristianismo. HUGO, V. *La préface de Cromwell*, Paris: Librairie A. Hatier, 1957, p.39-40/50-51.

Bakhtin a localiza num momento muito particular da história, no qual os valores medievais rígidos, com toda sua assepsia religiosa, começavam a ruir para ceder lugar ao Renascimento. O contexto da crise, propício ao acolhimento das formas ambivalentes – tal qual já pudemos avaliar também no caso do teatro grego do séc. V a.C. – teria servido de base ao universo das formas distorcidas de Rabelais. O discurso híbrido que costura domínios heterogêneos como o universo da blasfêmia e do elogio, do elevado e do baixo, é predominante no estilo desse autor. A obscenidade escancarada, as formas hiperbólicas do banquete estampadas nas imagens da embriaguez e do empanturramento, a matéria excrescente e as particularidades do corpo grotesco surgem sempre fundidos aos aspectos sublimes da realidade, dando lugar a formas paradoxais, examinadas com cuidado por Bakhtin. Muitas dessas características podem ser reconhecidas também na obra de Aristófanes, o que nos leva a considerar legítimo esse instrumento de trabalho, ainda que o autor não reconheça em Aristófanes uma influência direta sobre Rabelais.

Em todas essas ocorrências, é possível detectar a ausência de um limite que sirva de parâmetro normativo para o estabelecimento das fronteiras com as quais, usualmente, costumamos marcar o compasso de nossa orientação no mundo. O registro da lei que propõe o assentamento de regras de entendimento mútuo entre os homens é levado a conhecer os limites de sua efetividade frente às manifestações dessas formas aberrantes e desproporcionais. Princípios muito semelhantes a esse se aplicam ao texto de Aristófanes, do qual tomaremos como exemplo, primeiramente, a peça *As Nuvens*.

3.3 Caindo das nuvens

A peça *As Nuvens* foi apresentada no festival das Grandes Dionísias no ano de 423 a.C., obtendo o terceiro lugar. A versão disponível aos estudiosos é posterior e nela são encontradas referências ao fracasso no concurso.

A trama, em linhas gerais, apresenta-nos o protagonista, Strepsíades, um velho fazendeiro às voltas com suas dívidas em grande parte contraídas pelo filho perdulário, fanático por cavalos. Decidido a encontrar uma solução para seus problemas, procura Sócrates que presidia o “pensatório”, espécie de escola propagadora dos conhecimentos sofisticados ou da arte de fazer a “pior causa parecer a melhor”, por meio do ingresso em um “moinho de palavras”²²⁹. Sócrates e seus discípulos não veneram os deuses olímpicos, mas sim as nuvens, representadas na peça por um coro de mulheres. Saber fazer com as palavras é o que demandava o velho campesino à escola socrática. Mas, não tendo demonstrado habilidade suficiente para tanto, envia, a contragosto, o filho Fidípides em seu lugar. Este é apresentado aos pensamentos justo e injusto, que travam um debate, do qual sai o último vencedor. Strepsíades consegue livrar-se de seus credores por meio dos ensinamentos obtidos pelo filho, mas há uma reviravolta ao final, pois este é capaz de provar, lançando mão dos mesmos ensinamentos, que é justo espancar o pai e o faz. Revoltado, Strepsíades decide atear fogo no pensatório.

A Lacan não teria passado despercebida a habilidade com a qual se opera, no registro da comédia, com esse procedimento - digno, porque não dizer, de uma iniciativa perversa - que prima pela colocação da lei (no caso a lei da linguagem) a serviço das mais básicas necessidades. Precisamente em relação às *Nuvens* pôde observar que:

(...) toda a bela dialética socrática serve para que um velho satisfaça suas vontades por toda sorte de truques – escapar dos credores, fazer com que lhe dêem dinheiro – ou serve para que um

²²⁹ ARISTÓFANES. *Les Nuées*, (v.260).

rapaz fuja a seus compromissos, descumpra todos os seus deveres, ridicularize seus antepassados etc. Trata-se do retorno da necessidade em sua forma mais elementar.²³⁰

Acompanhemos mais de perto o movimento de fusão – que muitas ressonâncias encontram em relação ao conceito de grotesco discutido anteriormente – entre um elemento abstrato, pertencente ao domínio das atividades do espírito e o funcionamento material do corpo. O saber do qual pretende se apropriar o protagonista da peça, além de prestar-se de saída a um fim nada nobre (enganar os credores) é recorrentemente assimilado, na peça, ao funcionamento do corpo grotesco, tal como descrito por Bakhtin.

Não é difícil notar, ao longo da leitura da peça de Aristófanes, a existência de um jogo com o termo *nuvens* que dá título à peça. As circunstâncias dramáticas apresentam-no pleno de ambigüidades. Suas características oscilam entre o peso e a leveza, a intrepidez e a sutileza, a materialidade física e a imaterialidade etérea (como metáfora do pensamento).

Logo no início da peça, um discípulo de Sócrates relata as proezas de seu mestre ao recém-chegado Strepsíades. Observa-lhe que Sócrates havia se dedicado a um estudo sobre os intestinos dos mosquitos, conseguindo constatar sua estreiteza compatível com a pressão da passagem do ar e com a violência do sopro. O interlocutor emite elogios ao autor dessa *intesti...gação*:

²³⁰ LACAN, J. *O seminário, Livro 5: As formações do Inconsciente*. p.140. Com relação à presença de Sócrates nessa peça de Aristófanes, há um grande debate, no qual se discute o verdadeiro endereçamento do poeta, uma vez que seu personagem não coincide em muitos aspectos com a figura histórica de Sócrates, sobretudo aquela propagada pelos diálogos de Platão. Supõe-se que Aristófanes tenha se dirigido ao jovem Sócrates, anterior aos diálogos platônicos e, portanto, ainda afastado dos ensinamentos filosóficos. Cf. DOVER, K.J. *Aristophanic comedy*. University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1972, p.116-20. Essa discussão sobre a inconsistência histórica do personagem não invalida a leitura lacaniana, na qual se pode entender “*a bela dialética socrática*” como um representante genérico do saber que se reveste pelo semblante do belo e é capturado pelo gozo mesquinho e particular do velho fazendeiro. Veremos que essa leitura é pertinente, tomando-se o conjunto da construção da trama dessa comédia.

Strepsiades: E o que disse Sócrates sobre os mosquitos?

Discípulo: Ele afirmava que os mosquitos tinham o intestino estreito; ora, o canal sendo assim delgado, o ar passa com força até o rabo; depois, saindo pelo reto apertado, faz o ânus ressoar pela violência do sopro.

Strepsiades: Então o ânus dos mosquitos é uma trombeta! Três vezes feliz é o autor dessa *intesti...gação*²³¹

O ar, matéria de que são compostas as nuvens e que, no contexto dramático, alude às sutilezas do espírito e do pensamento, refere-se também aos gases do corpo. Esse amálgama, além de portador de um efeito imediato de comicidade, toca a dimensão do resto, do excremento, da imundície que, afinal, irrompe no discurso sofisticado apontando, ao mesmo tempo, sua insuficiência e sua sandice. O tom sério e eloquente do discurso é tocado intrinsecamente pelas propriedades do lixo e do dejetivo.

As nuvens aglutinam a discrição e a leveza dos vapores, pois representam (como deusas do pensatório) a sutileza²³² do espírito na forma do saber engenhoso e mutante: “São as Nuvens celestes, grandes deusas dos ociosos: elas nos dispensam saber, dialética, entendimento, linguagem prestigiosa e verbosa, arte de comover e de se fazer enganar”²³³.

Expressam simultaneamente, todavia, toda a violência dos sopros, sob a forma de raios e trovoadas até romperem em temíveis tempestades.

Assim formula-se a crítica aristofânica à pretensão da arte retórica que se nutre, necessariamente, do aspecto plástico, móvel e fugidio da linguagem sempre a

²³¹ **Strepsiade:** Et qu’a dit Socrate des cousins? **Le disciple:** Il affirmait que le cousin a l’intestin resserré; or, ce canal étant grêle, l’air y passé avec force droit jusqu’au derrière ; puis, s’évasant à la suite de cette étroitesse, le derrière résonne par la violence du souffle. **Strepsiade:** C’est donc une trompette que le derrière des cousins! O trois fois heureux l’auteur de cette intest...gation. ARISTÓFANES. *Les Nuées*, (v.160-167) Nesse passo, temos uma palavra forjada pelo poeta (σπαστικὴ) que alude tanto a intestino (σπαστικὸν) quanto a investigação (σπαστικὸν). Seguimos a tradução francesa que propõe *intesti...gation*; traduzindo para o português temos *intestigação*. Devo a Teodoro Rennó Assunção os esclarecimentos sobre esta passagem.

²³² A sutileza do pensamento é tratada na peça com boa dose de ironia, na medida em que um tema tão insignificante como o intestino dos mosquitos possa ser objeto de valorização científica. A graça está exatamente no fato de que o elemento mais sutil e enfatizado pronuncie-se numa língua excrementícia que lhe é correlata.

²³³ **Socrate:** (...) ce sont les celestes Nuées, grandes déesses pour les oisifs: elles nous dispensent savoir, dialectique, entendement, langage prestigieux et veubeux, l’art de frapper et d’empaumer. ARISTÓFANES. *Les nuées*, (v.316-318).

proporcionar a proliferação dos sentidos, os giros da eloquência, a sedução da metáfora. As nuvens não têm forma capturável, transformam-se no que desejam, explica Sócrates ao fazendeiro:

Sócrates: Já te aconteceu ao olhar para cima e ver uma nuvem parecida com um centauro ou com um leopardo ou com um lobo ou com um touro?

Strepsiades: Sim, por Zeus o que isso significa?

Sócrates: Elas se transformam no que desejam.²³⁴

Esse eterno transformar-se é, entretanto, passível de ruptura, estrondo, imprevisibilidade. As nuvens são feitas da leveza do éter, mas transportam os raios e os trovões, tal como as evoca Sócrates:

Sócrates: (...)Oh mestre soberano, Ar infinito que sustenta a terra suspensa no espaço, Éter brilhante e vós, veneráveis deusas, Nuvens que transportais o trovão e o raio, levantai-vos, aparecei, oh mestras, do alto dos ares, ao pensador.²³⁵

O mesmo elemento *ar* componente da textura das nuvens congrega o peso e a leveza, o elevado (pensamento) e o baixo (corpo como resto ou dejetos), como anuncia a constatação do personagem: “É por isso então que as palavras peidar e tropejar terminam em “...ar”?”²³⁶

O jogo tenso que codifica a permuta constante entre instâncias superiores e inferiores atravessa toda a ação da peça e nele reconhecemos a presença do que Bakhtin havia conceituado como corpo grotesco a partir da obra de Rabelais.

²³⁴ **Socrate:** T'est-il déjà arrivé, regardant en l'air, de voir une nuée semblable à un centaure, à un leopard, à un loup, à un taureau? **Strepsiade:** Oui, par Zeus. Eh bien, qu'est-ce que cela signifie? **Socrate:**Elles deviennent tout ce qu'elles veulent. ARISTÓFANES, *Les nuées*, (v.349).

²³⁵ **Socrate:** (...) O maître souverain, Air infini, qui soutiens la terre suspendue dans l'espace, brillant Éther et vous, vénérables déesses, Nuées, qui portez le tonnerre et la foudre, levez-vous, apparaissez, ó maitresses, au penseur, du haut des airs. ARISTÓFANES. *Les nuées*, (v.261-266).

²³⁶ ARISTÓFANES, *As nuvens*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. Preferimos, nesse caso, utilizar a versão disponível em português, pois no francês temos apenas as transliterações dos termos gregos: **Strepsiade:** C'est pour cela que même les mots “bronté” et “pordé” se rassemblent. ARISTOPHANE. *Les nuées*, (v.394).

Sem abrir mão do seu papel de bufão - figura rude e diminuta que nada absorve dos “lúcidos ensinamentos” da escola socrática - Strepisíades não deixa de dizer, assim às avessas, algumas verdades. Logo ao ver aberta diante de si a porta do “pensatório”, repara na posição inclinada dos discípulos de Sócrates que observam o chão. É informado de que esses investigam o que há por debaixo da terra, o Érebo até o fundo do Tártaro. Não hesita em observar: “Então com o seu traseiro olham o céu?”²³⁷

O corpo grotesco é aquele que subverte os parâmetros da estética clássica idealizadora das formas acabadas, fechadas em suas proporções equilibradas. De modo antinatural, apresenta-se como corpo aberto e vazado que “ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios”.²³⁸ Por ser fragmentado e furado, exhibe uma mobilidade e uma reversibilidade - tão bem resumidas na cena acima citada, por meio da superposição das janelas dos olhos e do ânus – que tocam sua face real, desarticulada em relação a qualquer unidade imaginária. Eis-nos na presença de uma nova maneira de se conceber o corpo e de fazer brilhar um rasgo de verdade que perfura o aparato do saber: o olhar da ciência que vasculha o inferno para tentar explicá-lo espia simultaneamente, sem se dar conta, por outra fresta, deixando escapar um resto em seu equacionamento do mundo. Uma direção que se pretende unívoca é tomada de assalto pela abertura simultânea de outro ângulo, numa reversão das diretrizes espaciais que regulam a anatomia convencional do corpo. Não há qualquer véu a operar como barreira, delimitando fronteiras nítidas do mapeamento corporal; a mesma superfície redobra-se sobre si mesma, sincronizando o alto e o baixo, o dentro e o fora do campo de visão.

²³⁷ **Strepisíade:** Qu’a donc leur derrière à regarder le ciel?. ARISTÓFANES, *Les nuées*, (v.193).

²³⁸ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Brasília:Hucitec, 1993, p.277.

Dessa forma, ao longo da peça, todas as explicações naturalistas do mundo serão esvaziadas e destituídas de sua pretensa loquacidade, por meio da exposição obscena do corpo ou do entrelaçamento entre as formas sublimes e grotescas. Um exemplo seria a resposta dada por Strepisíades a Sócrates, quando o último lhe diz que, para ser agradável nas reuniões sociais, deve-se saber distinguir o ritmo enóplio (ritmo dos cantos marciais) e o datílico (das flautas). O discípulo então reconhece o ‘datílico’, fazendo o gesto vulgar de mostrar o dedo médio. O corpo extrapola sua determinação utilitária, expande-se numa performance múltipla, podendo ser concebido como fonte inesgotável de prazer e, dessa forma, nada deixa a desejar à contribuição freudiana do corpo pulsional em sua polimorfia perversa. O obsceno vem acusar uma impostura, desarticulando o discurso das aparências e das regras da boa conduta. Agencia um tipo de resposta que atua desarticulando as coordenadas prescritas pelo bom-senso.

Com frequência pode-se notar a presença de neologismos e formas verbais insensatas do ponto de vista gramatical que, nessa peça, obedecem a uma função dramática específica, pois se revelam muito afeitas ao procedimento proposto pela escola socrática a seus discípulos, convidados a passarem, em sua iniciação, por um “moinho de palavras”. Tudo isso nos é transmitido pela boca de um bufão, cuja estupidez não faz mais do que acentuar, de modo irônico, o lado irrisório, mesquinho e descartável das pretensões científicas, às quais, no entanto, dirige seu apelo de sabedoria.

Estamos diante, mais uma vez, dos procedimentos do desmascaramento, mas agora sem o recurso lúdico do velar/desvelar, das trocas e substituições simbólicas: caídas as máscaras, encontramos as formas desproporcionais, absurdas, excessivas e descabidas.

Strepsíades é aquele que demanda um mestre que lhe ensine um saber fazer com as palavras, num mundo em que a sofística defendia os poderes da habilidade retórica no cerne do debate político. Procura alguém que lhe conceda a fórmula para exercer um controle sobre a linguagem no plano do parecer: as piores causas convertem-se nas melhores, por meio de um artifício retórico. Não dispomos de uma verdade pronta e calcinada, diz a sofística; logo, qualquer coisa pode passar por verdadeira. Levada assim aos seus extremos, pela (des)montagem cômica, essa tese nos é apresentada nos termos dos limites da própria palavra. Quando entregue ao sabor da livre expressão de cada um, a atividade discursiva que se pretende governar pode adquirir contornos monstruosos e inesperados, exibindo uma face que foge às aspirações de controle do mestre das palavras.

É curioso notar, contudo, como o poeta aponta a derrocada do projeto sofístico, e ao mesmo tempo, o acolhe, emprestando as melhores tiradas da peça ao Pensamento Injusto, porta-voz das diretrizes que orientam a escola socrática.²³⁹ Não se pode deixar de mencionar a virulência com que esse personagem dispara suas “frases curtas”, “como se fossem flechas”²⁴⁰ contra o Pensamento Justo, tornando-se simpático e convincente no interior da lógica ficcional do drama. Enquanto o segundo se atém a longas e derramadas justificativas em defesa dos antigos costumes pautados na moderação, o primeiro, além de ser breve e cortante em suas intervenções, aplica com rigor o método de dubitação, caro a Sócrates, por meio de

²³⁹ Essa é a graça do autor e a dificuldade maior em se apreender este teatro de um ponto de vista unilateral. O alvo maior de seu ataque (a sofística) é também sua maior arma poética e seria muito simples dizer que tudo não passa de um saudosismo em relação aos ideais perdidos de outros tempos. Se ao final vence o conservadorismo, dado que a escola de Sócrates será incendiada, isto não apaga a contundência do paradoxo (permeável à simpatia do público) que faz o Pensamento Injusto proferir verdades cortantes. Desse modo, é possível pensar que o alvo preciso de seu ataque refere-se à pretensão que começava a se evidenciar naquela época, com as novas tendências iluministas, relativa a uma coincidência do homem consigo mesmo, do homem disposto a se colocar no comando de tudo o que é possível enunciar pelo discurso, oferecendo-se como mestre absoluto das palavras.

²⁴⁰ ARISTÓFANES, *Les nuées*, (v.945)

perguntas argutas que levam seu interlocutor a dizer o contrário do que afirmara antes. Vejamos uma de suas melhores intervenções:

Raciocínio Injusto: Baseado em que princípio você condena os banhos quentes?

Raciocínio Justo: Ora! É por ser um prática nefasta, que enfraquece o homem.

Raciocínio Injusto: (...) Diga: entre os filhos de Zeus, qual deles, em sua opinião, possui a alma mais valorosa e trabalha mais?

Raciocínio Justo: Nenhum deles é superior a Hércules.

Raciocínio Injusto: E onde você viu ‘banhos de Hércules’ frios? E quem foi mais viril que ele?

²⁴¹

Os banhos quentes daquela época eram chamados de “banhos de Hércules” e é por meio de um desvio da ênfase do argumento em curso que o Pensamento Injusto encontra a saída para sua defesa. Enquanto o interlocutor se referia aos efeitos da temperatura do banho sobre a disposição viril de seus usuários, ele se atém ao efeito de superfície da linguagem que gera uma nova realidade para a concepção do banho: se os banhos quentes recebem a denominação de “banhos de Hércules” e este foi o maior dos filhos de Zeus, logo, devem surtir efeitos positivos na formação dos jovens. É a linguagem enquanto tecido ficcional que cria os efeitos de verdade e não algo que se afirma fora dela. A virilidade, o vigor, a coragem são fatos de linguagem, uma crença tecida de palavras. Desse modo, mesmo sabendo que o personagem mente, vemos que, exatamente por isso, ele diz a verdade, pois torna vazio o pressuposto de seu interlocutor pautado na ficção naturalista sobre o banho. Ao proferir essa grande besteira, coloca o banho quente, promotor da lassidão, ao lado do nome de Hércules, símbolo maior de virilidade, esvaziando o referente que orienta o sentido dessas atribuições viris. Esses dois termos antagônicos então se tocam, não exatamente por obra de um ideal de mestria em relação à língua, mas justamente porque a verdade vem

²⁴¹. **Le Raisonnement Injuste:** Ah ça! D’après quel principe blames-tu les bains chauds? **Le Raisonnement Juste:** Hé! C’est parce que c’est une pratique très mauvaise, que rend l’homme lâche. **Le Raisonnement Injuste:** (...) Réponds-moi: parmi les enfants de Zeus quel homme, à ton sens, eut l’âme la plus valeureuse, dit, et accomplit le plus de travaux? **Le Raisonnement Juste:** Pour moi, je ne mets personne au-dessus d’Héraclès. **Le Raisonnement Injuste:** Où donc vis-tu jamais des “bains d’Héraclès”, froids? Et, pourtant, qui fut plus viril que lui? ARISTÓFANES, *Les nuées*, (v.1045-1053).

se exprimir por um paradoxo. O exímio falador profere absurdos perfeitamente lógicos e o que o poeta parece nos mostrar é um outro modo de funcionamento da língua, em obediência a outros critérios que não os previstos na rotina do usuário padrão.

Toda a cena do debate entre os dois adversários é composta de modo a tornar o sofista irresistível em sua habilidade para desconstruir os pontos fixos sobre os quais estão ancoradas as convicções mais imediatas de seu opositor. Contudo, se não há uma verdade essencial fora de sua composição discursiva, do instante pontual em que ela é enunciada, isto não significa que tudo seja da ordem de um parecer, ou de um fazer crer. Há sempre um ponto de fuga ou de não apreensão radical do sentido, donde a profusão, nessa peça, do caráter impositivo da hipérbole, dos transbordamentos da palavra tomada ao pé da letra.

Para além do relativismo sofisticado (no qual tudo é permitido) a peça nos confronta com os limites do jogo do parecer quando, enfim, o filho prova ao pai - ao submeter-se, por sua vez, ao moinho de palavras - que é justo espancá-lo (o que, aliás, já fazia, consumindo sua fortuna com cavalos):

Fidípides: Como é doce viver no comércio das coisas novas e engenhosas e poder desprezar as leis estabelecidas! Assim, quando apenas a equitação me retinha a atenção, eu não era capaz de dizer três palavras sem cometer um erro, mas agora, depois que meu mestre, que lá habita, pôs fim a tudo isso e que me familiarizei com os pensamentos sutis, raciocínios e meditações, creio poder provar que é justo castigar o pai.²⁴²

É aguda a ironia do poeta cômico, que faz cumprir, em toda sua literalidade, a promessa ambiciosa do projeto sofisticado: se com a palavra faz-se o que se quer, defendem-se tanto raciocínios justos quanto injustos, então, aquele que se pretende de posse de sua mestria não estará imune aos efeitos devastadores, que daí possam advir.

²⁴² **Phidippide:** Qu'il est doux de vivre dans le commerce des choses nouvelles et ingénieuses, et de pouvoir mépriser les lois établies! Ainsi moi, quand l'équitation seule retenait mon attention, je n'étais pas capable de dire trois mots sans faire de faute, mais maintenant, depuis que le maître qui habite là a mis fin à tout cela, et que je suis familier avec des pensées subtils, raisonnements et méditations, je crois pouvoir montrer qu'il est juste de châtier son père. ARISTÓFANES. *Les nuées*, (v.1400-1406).

Assistimos à rasteira do protagonista que, de candidato a charlatão passa a vítima de seu próprio entusiasmo, lançando-se, sem que possamos deixar de rir, num terreno que lhe é estrangeiro e pelo qual não esperava transitar.

O saber encarado sob os auspícios do prazer próprio a cada um tende a perder seu caráter totalizante e a se dissolver num dialeto ímpar que passa ao largo do sentido. A escola socrática encontrou um freguês que toma seus preceitos ao pé da letra e os reduz ao seu próprio contra-senso.

As formações grotescas se avolumam também no plano verbal, ao longo de toda a obra de Aristófanes. Segundo Silk, a linguagem de Aristófanes apresenta uma mobilidade encontrada em muitos autores modernos. Essa plasticidade caracteriza-se, sobretudo, por saltos e mudanças bruscas entre estilos radicalmente diversos: dos elevados cantos corais líricos passa-se, de um salto, ao uso da linguagem vulgar ou ordinária²⁴³. Dentre outros aspectos formadores de um perfil para o estilo do texto do comediógrafo, o autor cita a presença da linguagem acumulativa, seqüências exorbitantes que surgem em listas metonímicas, cujo único princípio de composição seria a justaposição dos termos.²⁴⁴

Quando a palavra descarrilha, abolindo as leis gramaticais, assistimos ao enlouquecimento da própria matéria textual que, ao desarticular os eternos semblantes (dos políticos demagogos, supostos amigos do povo; da justiça, suposto referente na partição do bem e do mal; da ciência, suposta decifradora dos enigmas da natureza etc.) retira do mundo suas coordenadas de orientação tradicionais, confrontando-o com um vazio de sentido, tornando-o renitente ao revestimento de qualquer ideal.

²⁴³ SILK, M. S. *Aristophanes and the definition on comedy*. Oxford university press, 2002, p.112-3.

²⁴⁴ SILK, M. S. *Aristophanes and the definition on comedy*, p.126. Conferir comentários de Bakhtin sobre a presença das listas e enumerações intermináveis na obra de Rabelais. Aí prevalece o sentido da hipérbole e do contágio entre os termos. BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*, p. 153.

Disposto a curvar-se aos poderes da língua afiada que a tudo objeta e conquista, Strepíades explode numa seriação infinita de atributos que se alocam de forma acumulativa, numa seqüência que aproxima termos que guardam entre si uma estranheza e que, no entanto, são mantidos juntos na expansão de seu transbordamento:

Strepisiades: Seguirei seus conselhos, confiando em vocês. Pois a necessidade a isso me constrange, por causa dos cavalos de meu filho e do casamento que me arruinou. Agora pois, que façam de mim o que quiserem, eu lhes entrego meu corpo a ser surrado, a morrer de fome, de sede, a sujar, gelar, despelar para fazer da minha pele um odre, desde que eu escape às minhas dívidas e que no mundo eu tenha a reputação de intrépido, bem falante, audacioso, sem vergonha, impudente, mentiroso, aquele a quem nunca faltam as palavras, hábil com os processos, sustentáculo das leis, barulhento, esperto, enganador completo, suave como a lã, irônico, escorregadio, falador, alvo de picadas, canalha, malandro, intratável, adulator (...) e se desejarem, por Deméter, façam de mim um pudim e me sirvam aos pensadores.²⁴⁵

O corpo sacrificado ao saber é certamente uma sátira aos modos despojados de Sócrates e seus seguidores, de aspecto sempre desleixado e sujo. Interessa-nos, contudo, o caráter hiperbólico da seqüência que se apresenta de modo resfolegante, amontoando vocábulos que proliferam numa mistura bizarra até formar esse pudim entregue à deglutição dos pensadores.²⁴⁶

A palavra sempre na ponta da língua, sempre disponível às maiores façanhas, incomedível em sua prontidão devoradora, faz de seu porta-voz um adulator tão submisso que se torna um objeto a ser comido. O “sustentáculo das leis” certamente situa-se como exceção em relação ao regime de moderação instituído por elas, é o fora-lei por excelência, situado num ponto exterior ao simbólico. O demiurgo que fabrica

²⁴⁵ **Strepisiade:** Je le ferai, confiant en vous. Car la nécessité me presse, à cause des chevaux au Coppa et de mon mariage qui m’a ruiné. Maintenant donc, qu’ils fassent de moi ce qu’ils voudront; je leur livre mon corps que voilà à battre, affamer, assoiffer, salir, geler, écorcher pour en faire une outre, pourvu que J’échappe à mes dettes et que, dans le monde, j’aie la réputation d’être hardi, beau parleur, audacieux, effronté, impudent, assembleur de mensonges, jamais à court de paroles, routier de procès, pilier de lois, cliquette, renard, tout rouerie, souple comme lanière, narquois, glissant, hableur, cible à aiguillon, canaille, retors, revêche, lèche.... et, s’ils le désirent, par Déméter, fassent de moi de l’andouille et me servent aux penseurs. ARISTÓFANES. *Les nuées*, (v.436-456).

²⁴⁶ Na peça *Cavaleiros*, na qual o poder é disputado por um curtidor de couros e por um salsicheiro, abundam as imagens da glotonaria, também nessa perspectiva do ‘fazer-se objeto de deglutição’. A coisa pública será misturada, amassada, como uma pasta, tal como os produtos do salsicheiro. ARISTÓFANES, *Les cavaliers*, (v.215)

o dizer absoluto, o mestre das palavras implacáveis, aquele que se entrega de bom grado aos efeitos do moinho de palavras, acaba por se transformar, ele próprio, em matéria amorfa e destituída de humanidade.

O poder incomensurável da palavra que serve para tudo - e, igualmente, seus limites em relação a essa potência - pode ser assimilado, a nosso ver, à caracterização das nuvens no ambiente dramático. Combinando, como já observado, a labilidade do caráter mutante e a irrupção dos raios e das tormentas, esse ser ambíguo é representado na peça por um coro de mulheres envoltas em tecidos vaporosos. Nessa peça há o retorno da presença intempestiva da mulher, o que nos incitará, mais adiante, a retomar a discussão sobre a representação do feminino na comédia.

3.4 O semblante e sua ruptura: as nuvens em *Lituraterra*

O texto *Lituraterra* tem por inspiração um sobrevôo. Uma visão que se esboça por entre frestas de nuvens, do alto de uma planície siberiana.²⁴⁷ Os traços gravados na terra pelo escoamento das águas, vistos do alto, formavam sulcos (*ravinement*), reentrâncias na terra, entalhes, marcações. Essas imagens serviram de esteio ao psicanalista para a elaboração do conceito de letra a partir do de escritura. O que passa ao primeiro plano - em detrimento dos efeitos de significação da linguagem - são os efeitos de impressão, apagamento e rasura que exprimem todo o caráter material da escrita e sua dimensão corporal, tão bem expressos no estilo ideográfico.

O conceito de letra, construído tardiamente no ensino de Lacan, vem demarcar uma fronteira em relação a toda uma concepção psicanalítica anterior, que enfatizava a vertente dos efeitos de significação provenientes dos jogos com o significante, dos

²⁴⁷ Trata-se do panorama visto do avião em uma viagem de volta do Japão. LACAN, J. *Lituraterra*, (1971). In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

enigmas propostos ao trabalho interpretativo em uma análise. A letra promove a junção de um elemento significante a uma carga singular de afeto, de modo a suspender o convite à decifração e a marcar a articulação entre o significante e a presença viva do gozo do falante.

Ao nomear seu artigo *Lituraterra*, à maneira de um *Witz*, Lacan joga com o termo latino *litura*, que significa cobertura, mas também rasura, correção. *Litura* seria a raiz etmológica do termo *liturarius*, de onde se deriva o termo *lituraterra*. Cria-se então um jogo de assonância com literatura, em cuja raiz está o termo *littera*, que significa letra e no qual se pode escutar também o *litter*, lixo.²⁴⁸

Essa escrita jocosa do termo *lituraterra* encerra um exercício crítico, comparável ao que é extraído dos efeitos da comédia aristofânica. Em ambos os casos, há um questionamento da ordem discursiva: as belas letras de um lado, o saber oficial das elites políticas, de outro.

Talvez, por isso, tenha sido aí novamente evocado o nome de Aristófanes, dessa vez do ponto de vista do efeito de ruptura:

O que se revela por minha visão do escoamento, no que nele a rasura predomina, é que, ao se produzir por entre-as-nuvens, ela se conjuga com sua fonte, pois que é justamente nas nuvens que Aristófanes me conclama a descobrir o que acontece com o significante: ou seja, o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove, efeito em que isso se precipita, o que era matéria em suspensão.

Essa ruptura que dissolve o que constituía forma, fenômeno, meteoro, e sobre a qual afirmei que a ciência opera ao perpassar o aspecto, não será também por dar adeus ao que dessa ruptura daria em gozo que o mundo, ou igualmente o imundo, tem ali pulsão para figurar a vida?²⁴⁹

Caberia aqui a formulação de uma questão: Por que justamente as nuvens *de Aristófanes* seriam convocadas a demonstrar a conexão entre o significante e o

²⁴⁸ Essa passagem foi construída a partir do livro de Mandil, cuja pesquisa esclarece as incursões etimológicas indicadas por Lacan em *Lituraterra. Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*, Belo Horizonte, Contra Capa Livraria/Faculdade de Letras UFMG, 2003, p.45.

²⁴⁹ LACAN, J. *Lituraterra* (1970). In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p.22.

semblante, cuja ruptura deixa entrever os efeitos de gozo? Estaríamos diante de um livre e descomprometido jogo associativo com as palavras? Nosso estudo sobre essa peça servirá para que possamos ampliar essa sucinta passagem do texto lacaniano, considerando tratar-se de uma retomada do assunto, pois, nos anos cinqüenta, a mesma obra havia sido contemplada pelo psicanalista, justamente do ponto de vista de uma aproximação do isso com a linguagem. Tal ampliação nos permitirá avaliar, de modo mais preciso, o sentido e a pertinência da especificação lacaniana (*nuvens de Aritófanes*), bem como dimensionar seu interesse em relação aos estudos psicanalíticos sobre a comédia.

O significante é, por excelência, o semblante²⁵⁰. A imagem das nuvens alude, até certo ponto, à esfera do significante, por sua textura vaporosa, volátil e instável, como vimos a propósito de sua inserção no contexto da peça de Aristófanes, em que elas representam a particularidade mutante das palavras que servem para tudo. Alude também, claramente, ao domínio dos semblantes, uma vez que toca o campo do parecer, promovendo o intercâmbio das imagens. As nuvens são dotadas, simultaneamente, de um componente de violência, que marca a interrupção desse processo de transmutação: podem gerar os raios, as trovoadas estrondosas, as tempestades. Na peça, é o elemento dramático que vincula dois campos heterogêneos: o do pensamento (etéreo, volátil) e o do corpo na sua materialidade escatológica de resto e dejetos.

Miller esclarece-nos as sutilezas desse conceito que surge tardiamente na obra de Lacan, indicando-nos que o semblante não pertence unicamente ao campo do engodo e das formações enganosas. Ao interceptar os registros do simbólico e do real,

²⁵⁰ Esse termo não poderia ser traduzido meramente por aparência ou fingimento, dadas as peculiaridades teóricas de sua construção que serão esclarecidas a seguir.

os semblantes nos revelam algo da verdade de um sujeito, o seu substrato de ser. O autor retoma os jogos lacanianos com o termo francês *par(être)*, para apontar a conjunção do ser ao parecer. Noutra composição sugestiva combina os termos falar (*parler*), ser (*être*) e parecer (*paraître*) – *par(l)être*, fazendo alusão ao sujeito como inseparável da configuração linguageira em que está imerso e da qual depende a apreensão de seu ser.²⁵¹

Essa complexidade conceitual está no centro das elaborações propostas por Lacan no seminário que porta o sugestivo nome “*De um discurso que não seria do semblante*”. Ao eleger a forma hipotética do condicional, o autor evoca a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de nos situarmos, a um só tempo, no interior de uma categoria discursiva e fora dos efeitos ditos do semblante.²⁵² Se todo discurso é feito de linguagem e só no tecido ficcional engendra seus efeitos de verdade, como formular a possibilidade de um discurso que passasse ao largo da construção artificiosa do simbólico? Se o semblante não nos indica simplesmente o registro da farsa ou do fingimento que vela uma verdade, mas é o próprio modo de constituição da verdade, como sobrepujá-lo?

Um discurso que, por hipótese, pudesse captar a estrutura do semblante talvez fosse aquele capaz de nomeá-lo ou identificá-lo enquanto tal²⁵³. Ao discernirmos uma categoria como pertencente à ordem dos semblantes, acusamos-lhe um determinado modo de funcionamento, o que nos permite olhar de fora, ainda que não possamos, rigorosamente, exilarmo-nos por completo de seu território. Aquele a quem é dado conhecer a natureza dos semblantes não caberia aceder, no dizer de Miller, ao ideal da desilusão. O analista não é aquele que está imune a ilusões, apenas passa a lidar de

²⁵¹ MILLER, J. *De la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires: Paidós, 2001, p.12.

²⁵² LACAN, J. *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, lição do dia 30/01/71. Seminário inédito.

²⁵³ MILLER, J.-A. *De la naturaleza de los semblantes*, p.15

modo diferente com elas.²⁵⁴ Temos visto como o campo do parecer pode ser abordado pelo ângulo da comédia, tornando-se menos nefasto para quem sofre seus efeitos.

Saber como opera um semblante é conhecer, de acordo com Lacan, o modo de articulação entre o saber e a verdade.²⁵⁵ O saber (ou um recorte significante qualquer sobre o mundo) não é toda a verdade, mas apenas uma de suas versões, sendo a verdade, para a Psicanálise, exatamente devedora de seu inacabamento essencial. O pai, o falo, e a própria linguagem são exemplos recolhidos por Lacan para discernir os diversos modos de se operar com o semblante. Em linhas gerais, trata-se sempre de encontrar recursos para lidar com o lado insuportável da desproporção entre os sexos, de forma a se produzir um parecer. A obra do semblante consiste em envelopar sempre o vazio, fazer crer que há o que, de fato, não há.²⁵⁶ Uma vez que esse revestimento é operante e viabiliza um efeito de verdade, não se pode reduzi-lo propriamente ao campo da ilusão. Sendo assim, o que parece ser importante é admiti-lo como uma versão possível do enquadramento do real e não tomá-lo como expressão absoluta da verdade.

Miller aponta-nos ainda, o fato de não parecer tão óbvia a conexão da cadeia de significantes à função do semblante, uma vez que sua raiz conceitual, o estruturalismo lingüístico, concedera-lhe o formato de um sistema de oposições que implica uma necessidade lógica, um funcionamento mecânico, mantendo-se estável como uma estrutura que se repete de forma autônoma, a despeito da deliberação subjetiva. Digamos que o conceito de semblante seja um conceito fronteiro, de dupla face, uma que se volta para o real e outra para o simbólico. A “nuvem significante” é uma construção distinta daquela de cadeia significante, pois aí estão previstos os efeitos do

²⁵⁴ MILLER, J. *De la naturaleza de los semblantes*, p.15.

²⁵⁵ LACAN, J. *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, lição do dia 9/06/71 . Seminário inédito.

²⁵⁶ MILLER, J-A., *De la naturaleza de los semblantes*, p.7.

gozo.²⁵⁷ No texto *Lituraterra* é propriamente o gozo que vem jorrar, quando o semblante se rompe, e é isto que trazem ao primeiro plano *As nuvens* de Aristófanes, segundo a apreciação de Lacan. Os sulcos cavados na terra constituem a imagem exemplar das ranhuras da escritura, passíveis de sobrepor as marcas diferenciais e o fluxo material do gozo, afinal composto da mesma matéria que formara o conglomerado de nuvem. Em relação a esse aspecto, é esclarecedor o comentário de Mandil, ao observar que há tanto continuidade quanto descontinuidade entre os elementos em questão:

Nuvens e riachos não se confundem, ainda que uma conjugação entre eles possa ser pensada, uma vez que a nuvem pode ser concebida como um dos lugares de onde os riachos derivam. Não se confundem porque há entre eles descontinuidade, representada pela precipitação.²⁵⁸

Buscamos depreender, por meio da leitura da peça *As nuvens*, uma pequena amostra da presença maciça do trabalho material com as palavras no texto de Aristófanes. A presença insistente de jogos de linguagem, chistes e neologismos trazem ao primeiro plano a dimensão corporal das palavras, sua capacidade de fisgar o afeto e de injetá-lo no plano simbólico.

Se essa expressão dramática tem por pressuposto a contestação da estabilidade discursiva, mostrando a face intrusiva dos excessos do corpo que resistem a um enquadramento exaustivo (presente na raiz da pretensão sofisticada), ela o faz por meio de um trabalho que opera no âmbito da própria literalidade do significante. O seu mérito será, do ponto de vista da Psicanálise, o de trazer à cena o semblante em estado de ruptura como pudemos observar a partir da peça comentada.

²⁵⁷ MILLER, J-A. *De la naturaleza dos semblantes*, p.229

²⁵⁸ MANDIL, R.A. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*, p.52

O texto *Lituraterra* avança em considerações a respeito da cultura japonesa e de suas conexões com a escritura. Ao título do livro de Roland Barthes, *O império dos signos*, Lacan apõe a expressão “império dos semblantes”, no intuito de extrair, de acordo com seu ponto de vista, as conseqüências maiores do livro de Barthes.

Nele encontramos um estudo sobre diversos eixos da cultura japonesa, tais como, a culinária, o urbanismo, a arte do embrulho ou embalagem (paquet), o teatro de marionetes, a escrita. A partir dessa variedade, procura-se discernir o que, nas palavras do autor, pode ser resumido como o “modo ideográfico de existir”²⁵⁹ proeminente no Japão, onde os modos de expressão do quotidiano dispensam as inflexões teatralizadas (histericizadas), de que depende o narcisismo do homem ocidental.²⁶⁰

Assim é que, em termos gerais, o “modo de existir japonês”, tão distante do nosso, põe em evidência uma espécie de véu decaído, num traçado plano, esvaziado das tergiversações comuns ao espírito ocidental, que exige os desvios da metáfora, no labirinto do sentido que se prolifera.

Dentre todas as esferas investigadas por Barthes merece destaque especial a que trata da arte japonesa da embalagem, do empacotamento (paquet). No Japão é muito valorizada a prática de se embalar objetos e o que merece ser sublinhado, segundo Barthes, é o contraste entre a forma e o conteúdo: de um lado, a suntuosidade e riqueza dos embrulhos; de outro, a insignificância e derrisão do objeto embalado. Assim, podem ser encontrados um pequeno confeito ou uma lembrancinha vulgar, embalados de forma rica e sofisticada como se fossem jóias.²⁶¹ Esse exemplo pode estender-se a outros aspectos da cultura em questão, como certas composições

²⁵⁹ BARTHES, R. *L'empire de signes*. Paris: Flammarion, 197, p.106.

²⁶⁰ BARTHES, R. *L'empire de signes*, p.106.

²⁶¹ BARTHES, R. *L'empire de signes*, p.57-62.

literárias (haikai) e a própria escrita ideográfica, no que aí predominam uma isenção e uma efração do sentido.

Nesse ponto concentra-se o interesse de Lacan, ao reportar a noção de signo à de semblante, pois no caso da segunda, ainda que prevaleça o gesto de ocultar, o que se oculta, de fato, é nada. Lembremos que um dos efeitos da comédia seria, por assim dizer, aproximar a forma (os discursos diversos: filosófico-*Nuvens*, literário-*Rãs*, jurídico-*Vespas*) do vazio que ela contém, trazendo-nos os semblantes em estado de ruptura, imagem tão bem expressa pelo elemento **nuvens**, em sua composição dramática. Em poucas palavras, talvez fosse possível dizer que o que perde, em última instância, sua consistência, são as formas soberanas do poder absoluto, sorvidas pelo invólucro do semblante que o artifício cômico vem desmontar, tocando, exatamente no ponto de entrecruzamento da forma e do vazio que ela envolve. Dessa forma, o procedimento sofisticado é atacado de dentro, com suas próprias armas, tornando-se hiperbólico, até dissolver-se no vazio.

Talvez o interesse lacaniano em retomar - tanto tempo depois de sua incursão mais significativa nos estudos sobre a comédia - a contribuição dessa peça de Aristófanes, deva-se às transformações ocorridas ao longo de seu ensino com relação ao campo da linguagem. A conexão entre o domínio linguageiro - atrelado tradicionalmente a seu papel de veículo de comunicação e entendimento entre os homens - e esse caráter nebuloso que inclui um ponto de indecisão, decorrente do enodamento entre o corpo e a linguagem, implica um deslocamento conceitual como propõe Miller. A cadeia significante, cujo modo de funcionamento estaria condicionado, segundo as coordenadas do primeiro ensino de Lacan, a uma perda regulada de gozo balizada pela função da metáfora paterna, distingue-se da noção de nuvem significante. Esta última, talvez encontrasse um registro conceitual nos termos do que foi expresso por Lacan

como pertencendo ao domínio de *lalangue*²⁶², a saber, a linguagem impactada pelos efeitos do afeto.²⁶³

É digna de nota a composição da tríade dos deuses, a que devem respeito, na peça *As Nuvens*, os seguidores de Sócrates: “o Caos, as Nuvens, a Língua”²⁶⁴. A língua em conjunção com o caos, abdica de sua função comunicativa, impondo-se, antes como traço, letra e rasura. Esse estágio anterior à ordenação gramatical da linguagem, nomeado *lalangue* por Lacan pode ser associado àquele detectado por Freud na origem da genealogia do *Witz*: o puro jogo verbal, que visa a um ganho de prazer (*lustgewin*).²⁶⁵

Em sua genealogia do *Witz*, Freud reconhece nos chamados chistes tendenciosos os esforços de supressão de barreiras críticas que apenas tiveram a oportunidade de se instaurar num momento tardio do desenvolvimento. Inicialmente, contudo, prevalecera a liberdade de jogar livremente com pensamentos e palavras de modo a usufruir do *nonsense*. Há chistes que levam o desconcerto ao extremo, ao recuperarem esse prazer intenso e antigo, vigente num período pré-gramatical. Persistem como absurdos e obstruem, de forma decisiva, as vias do sentido e da interpretação. Veremos, na seqüência deste capítulo, a função proeminente das formações que permanecem fora do sentido na economia de algumas peças de comédia.

²⁶² Esse termo que preferimos deixar grafado em francês é traduzido por Haroldo de Campos como *lalíngua*. O autor discorda da tradução corrente de *alíngua*, pois em português o prefixo de negação *a* indicaria uma ausência de língua, uma afasia que não condiz com o conceito que remete ao *pathos* da linguagem sintomática de um sujeito. *Lalíngua* para este autor é o contrário de uma não língua: “É antes uma língua enfatizada, uma língua tensionada pela ‘função poética’, uma língua que serve a coisas inteiramente diversas da comunicação”. CAMPOS, H. O afreudisiaco Lacan na galáxia de *lalíngua*. (Freud, Lacan e a escritura). In: *As idéias de Lacan*. Oscar Cesarotto (org). São Paulo: Iluminuras, 1995, p.188.

²⁶³ LACAN, J. *O seminário, livro 20* : Mais ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982 p.190. Conferir ainda passagem sugestiva de um dos últimos seminários do psicanalista francês: “Percebi que consistir queria dizer que precisaria falar de corpo, que há um corpo do imaginário, um corpo do simbólico – é *alíngua* – e um corpo do real do qual não se sabe como se sai.”. LACAN, J. *Nomina non sunt cosequentia rerum*. In: *Opção lacaniana* n°28, Jul/2000, p.7.

²⁶⁴ ARISTÓFANES, *Les nuées*, (v.425).

²⁶⁵ FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905), p.148/160-1.

O que na década de 50 havia sido colocado em relevo nos termos da imagem do “isso que calça as botas da linguagem” – como procedimento típico do estilo de Aristófanes – retorna, na década de 70, como terreno fecundo para se evidenciarem os efeitos da ruptura de um semblante, do domínio da letra sobre o significante. A linguagem forjada em seu tecido corporal, destacada dos princípios rígidos de sua organização, adquire a pronúncia dessas formações grotescas, às quais temos nos dedicado neste capítulo.

Toda a ambivalência das nuvens é representada na peça de Aristófanes por um coro de mulheres vestidas com tecidos vaporosos. A cena à qual fizemos alusão (p.129), em que o discípulo explica o caráter mutante das nuvens, inicia-se com a pergunta de Strepsiades com respeito à sua correlação com as mulheres: elas na verdade assemelham-se a flocos de lã e não a mulheres, observa.²⁶⁶ Não podemos deixar de notar o vínculo estreito entre o caráter transformista das nuvens e a presença feminina nas peças de Aristófanes, já contemplada por nós no capítulo anterior. O feminino é instável e fugidio, não se contém em qualquer forma, assim como as nuvens.

Tivemos a oportunidade de ressaltar algumas das representações típicas da mulher na cultura grega e sua incidência no teatro cômico, exatamente na vertente dos excessos e dos abusos em relação aos parâmetros convencionais da lei da cidade. Na década de 50, ao resgatar o interesse da comédia para a Psicanálise, Lacan convoca a presença de uma personagem de Molière buscando, no contexto do teatro clássico francês, outros aportes para explorar o intercâmbio entre esses dois campos. Se o falo ocupa, em larga medida, o centro da leitura lacaniana do teatro de comédia, nesse período, não deixa de ser curioso que sua análise desemboque, de modo insistente, na questão do feminino. Tal como em Aristófanes, a performance feminina pode ser observada ao lado dos efeitos perturbadores, atestados quando o desejo vem fazer objeção a uma ordem

²⁶⁶ ARISTÓFANES, *Les nuées*, (v.340-344).

discursiva estabelecida. Pela via da comédia, o psicanalista é levado freqüentar os ensinamentos da *Escola de Mulheres*.

3.5 O ardil de Agnes

A peça de Molière nos apresenta os dissabores do personagem Arnolfo às voltas, desde o início, com sua grande obsessão. Deseja, a todo custo, reservar-se um lugar de exceção em relação ao que ele considera definir de modo absoluto o universo masculino: a propensão a ser corno. Devota-se, de forma doentia, a fazer de sua mulher também uma exceção: aquela que jamais escapará a seu controle e que, cercada por todos os lados, possa adequar-se à posição de objeto de sua paixão descabida.

Para tanto, Arnolfo elegerá uma camponesa ingênua a quem resolve formar na total ignorância, impedindo-a, desde criança, de ter qualquer contato com o mundo, com a sociedade, com os truques da sedução e dos galanteios. Agnes será aquela a ser tomada por matéria inteiramente moldável : Qual cera mole, assim, entre meus dedos é ela;/E a meu gosto e prazer, minha mão a modela. ²⁶⁷

Arnolfo é antes de tudo um devoto da educação e crê que o amor possa ser imunizado em relação a toda contingência: para ter a exclusividade neurótica sobre o objeto de amor é preciso cercar todas as situações de risco, fechar todas as frestas, ensinar a cartilha da boa conduta amorosa. A fim de não conceder ao Outro qualquer oportunidade de deslize é preciso trancafiá-lo por inteiro em seu fantasma:

Nisso empreguei paciência e engenho, arte analítica
E tudo o que no mundo há de humana política
E como se o destino houvesse tido o intento

²⁶⁷ MOLIÈRE, J.B. *A Escola de Mulheres*. Trad. Jenny Klabin Segall. Rio de Janeiro: TecnoPrint, [1986?], p.50.

De não deixar ninguém dessa ignomínia isento
Após criar o mais infalível sistema,
A experiência sem par que adquiri sobre o tema,
Anos de reflexão e aprofundado estudo
Para me conduzir com precaução em tudo. ²⁶⁸

Mas Agnes aprenderá, para o amargo desespero de seu amo, a lição à letra. De tão inocente, torna-se um ser impalpável e escorregadio, de tão ingênua cai nas piores estórias. Deixa-se enredar, contudo, nas embromações sempre as mais favoráveis a seu desejo que está alhures e não se deixa moldar em qualquer cartilha.

Ocorre que, durante uma das ausências do precavido Arnolfo, a donzela cai nas graças de um tal Horácio, com quem passa a ter encontros clandestinos. Arnolfo e o jovem Horácio são velhos conhecidos e o segundo, ignorando tratar-se o primeiro do amo da bela Agnes, conta a seu rival todos os detalhes de sua paixão pela jovem.

Vendo esburacado seu “sistema infalível”, Arnolfo cai em desespero, repreende seus criados por terem facilitado a entrada do intruso. Interroga Agnes que lhe diz sempre a verdade e revela ter sido convencida por uma anciã de que o rapaz que a vira na janela encontrava-se gravemente doente e só poderia ser curado em sua companhia. O excesso de inocência é sua arma e sua salvação.

Tal como o protagonista d’*As Nuvens*, Agnes se impõe por sua ignorância, levando às últimas conseqüências a literalidade das situações. Logo no início da peça Arnolfo admira sua natureza simplória, pois lhe teria indagado se os filhos são feitos pela orelha²⁶⁹. Tradicionalmente distante dos princípios da estética clássica²⁷⁰, o corpo

²⁶⁸ MOLIÈRE, J.B. *A Escola de Mulheres*, p. 62.

²⁶⁹ MOLIÈRE, J.B. *A escola de mulheres*, p.25.

²⁷⁰ Bakhtin é preciso na avaliação do declínio do cânon grotesco/ popular ao longo dos séculos posteriores à obra de Rabelais. O riso passa a incidir sobre o âmbito privado, a circunscrever-se sobre fatos isolados do cotidiano social, torna-se polido e econômico. É curioso que ele tenha citado Molière como um autor à parte que soube preservar a tradição do cômico popular. BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.99. Quanto à ‘aula de anatomia’ de Agnes, lembremos o quanto ela evoca o nascimento de Gargântua, forçado a sair pela orelha de sua mãe. RABELAIS, *Gargântua*, p.44-7.

grotesco encontra aí também sua expressão, subvertendo a lógica anatômica tradicional. Se essa personagem se orientasse por uma concepção fisiológica mais conservadora, talvez não fosse tão perigosa, observa-nos Lacan.²⁷¹

O feitiço vira contra o feiticeiro e é, mais uma vez, seguindo à risca os conselhos de Arnolfo, que Agnes revelar-se-á como aquela a quem não puderam roubar a sagacidade. Seu amo a havia orientado a receber o pretendente a pedradas, para que fosse banido de uma vez por todas. Atira-lhe então de fato uma pedra, mas na qual está anexado um escrito que é uma declaração de amor.

O ardil feminino selado na ambivalência e na força dessa imagem que cumpre e subverte de um só golpe o discurso do mestre é o caroço de toda a trama. Constitui a possibilidade de se fazer falar a verdade do desejo não cadastrável na cartilha instrutiva da boa educação amorosa.

A comédia nos ensina, por essa vertente amorosa de sotaque feminino, que não há garantias no campo do Outro, que o amor implica a dimensão incurável do um só²⁷², com a qual Arnolfo reluta em consentir. Ao redobrar seu apelo derrisório ao semblante da educação, o protagonista aposta na fabricação de um outro não barrado que não desloca seu olhar em outra direção. Para Lacan o personagem cômico é aquele que crê no objeto metonímico de seu amor.²⁷³ Arnolfo é cômico, pois acredita poder educar o outro, ensinar-lhe os princípios da idiotia na clausura, as regras da fidelidade a todo custo. Ele dá de fato o que não tem e trabalha de modo vão em prol da captura desse objeto que não se deixa imobilizar pelas regras da reciprocidade.

²⁷¹ LACAN, J. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*, p.143.

²⁷² Em contraposição à potência unificadora de *Eros* assinalada por Freud, Lacan propõe a vertente menos apaziguadora do *Eros* renitente à composição imaginária do ‘dois em um’ – analisada por nós a partir do mito platônico. A dimensão do amor sozinho, sem reciprocidade, leva em consideração a singularidade destacada do *cada um* sem complementação. LACAN, J. *O seminário, livro 20: mais ainda.*, p.91.

²⁷³ LACAN, J. *O seminário, livro V: As formações do inconsciente*, p.142.

Não toda inscrita nas premissas fálicas do discurso de seu mestre - que pretende ditar as regras da relação sexual, delimitando, com pretensa exatidão, os lugares fixos do homem e da mulher que o complementar com sua servidão - Agnes acusa, com o rigor de sua linguagem, a impossibilidade de tal mapeamento. Arnolfo acredita poder lançar mão de uma ferramenta eficaz na divisão complementar entre os sexos:

(...)Só para a dependência existe o vosso sexo
Da barba onipotente é pálido reflexo
E se em dois se divide a humana sociedade,
São partes que não têm entre si, igualdade:
Enquanto uma é suprema, a outra é subalterna;
Uma em tudo é submissa à outra que governa;
E aquilo que o soldado, em que ao dever faz jus,
Demonstra em obediência ao chefe que o conduz,
Uma criança ao pai, o servo ao seu senhor,
O menor fradezinho ao padre superior,
Ainda não chega aos pés da húmil docilidade,
Do respeito obediente e da servilidade
Em que será mister que a mulher se atarefe
Junto a seu amo e esposo, o seu senhor e chefe (...).²⁷⁴

É justamente esse procedimento de partilha e distribuição equitativa de papéis, tomado como orientação para o estabelecimento das gradações e disposições hierárquicas entre os sexos, que será colocado em cheque pela posição feminina. O semblante da educação a partir do qual se acredita poder definir a complementaridade entre o homem e a mulher sofre uma torção e uma destituição pela via do equívoco com a língua ou da ambivalência do gesto de Agnes. Curiosamente, ela não dispensa esse semblante inteiramente, pois aceita vestir de bom grado a máscara da boa moça seguidora dos preceitos da educação que recebe. Desafiando o equilíbrio de oposições da cadeia significativa ela é, ao mesmo tempo, suprema e subalterna, submissa e governante, obediente e subversiva. Digamos que ela faça – lançando mão da astúcia e da ironia, – um bom uso do semblante.²⁷⁵

²⁷⁴ MOLIÈRE, J. B. *Escola de mulheres*, p.47.

²⁷⁵ Para Vladimir Propp um dos componentes clássicos da composição de intrigas de comédia é o procedimento de se fazer alguém de bobo. Nele se encerra grande parte das trapaças e da arte de enganar. PROPP, V. *Comicidade e riso*, p.99-106. Digamos que a personagem em questão não apenas é bem-

Eis um modo de inscrever-se parcialmente no regime fálico que coordena o universo masculino, um modo de tomar certa distância da crença na existência da relação sexual - patrocinada, no caso, pela cartilha pedagógica - e de colocar à mostra o ponto cego que vigora a partir do desejo, não suturado pelo discurso do mestre. Como havíamos notado no capítulo anterior, uma das funções da participação feminina no teatro é fazer gaguejar ou claudicar a ordem fálica dominante, apontando sua insuficiência. Os efeitos dessa ruptura dão lugar, por vezes, à emergência da vertente incontrolável e excessiva do gozo feminino. O excesso aqui é enunciado de modo extremamente econômico, se comparado aos modos de sua enunciação na comédia antiga. A nosso ver, ele pode ser localizado na concepção grotesca da fisiologia contida na “aula de anatomia” de Agnes, ainda que atenuada pelo véu da ingenuidade. Ora, poder imaginar que os filhos sejam feitos pela orelha é, de fato, um modo curioso de apontar a não-localização das referências tradicionais do corpo que prenuncia a disposição imprevisível da personagem.

A peça termina com o lamentável “uf” de Arnolfo, forma breve e precisa, que conota, com elegância, seu encontro com esse fragmento da verdade.

3.6 O pólo das aves

Ao lado da obscenidade, optamos por destacar também o aspecto do absurdo, como mais uma modalidade de expressão das formas desproporcionadas e excessivas na comédia antiga. A peça *As Aves* parece-nos exemplar na abordagem desse tema.

sucedida em fazer seu companheiro de bobo, como também se faz passar por boba. Essa é uma das características da ironia que implica transparecer certa ignorância em relação ao que se diz ou se faz para, concomitantemente, ir além dessa aparência. Na antiguidade designava-se exatamente *ieron* um dos tipos cômicos exemplares, aquele que se faz passar por menos do que é na realidade.

O enredo expõe a trajetória de dois atenienses decididos a abandonarem as agruras da vida urbana em busca de lugar melhor para se viver. Os dois companheiros (Evélpides e Pisetero) iniciam sua aventura, vagando por um caminho ermo, sem qualquer senso de direção. Servem-lhes de guia duas aves de quem levam dolorosas bicadas. Caminham à procura do rei Tereu ²⁷⁶, que se transformara em poupa, a fim de indagarem sobre a existência de algum refúgio, no qual fosse possível levar uma vida mais digna. Ao travarem conhecimento sobre o modo de vida das aves, decidem-se pela construção de uma cidade aérea situada, de modo estratégico, entre os homens e os deuses. Esse lugar privilegiado, a partir do qual seria possível governar tanto o plano humano quanto o divino parece, de fato, à primeira vista, o paraíso. Mal adquire, contudo, o estatuto de cidade, começam a surgir os problemas típicos de qualquer agrupamento humano: aparecem os diversos impostores, sempre à espreita da melhor oportunidade para se obter um pequeno ganho ou vantagem. É toda a obra humana que desfila suas ferramentas de medida, suas regras de justiça, seus meios de divisão e classificação do novo espaço civil. A série de charlatães compõe-se de um poeta, um profeta, um geômetra, um inspetor e um vendedor de decretos. Pode-se imaginar o que seja a oferta de se medir o ar com réguas e compassos. A comédia denuncia os efeitos dos artificios da cultura, da sedução dos grandes discursos, ao passo que, ironicamente, faz de seu herói um grande persuasor, aquele que usa a linguagem em proveito próprio.²⁷⁷

²⁷⁶ Trata-se da referência mítica à estória de Procne e Tereu. Tereu, o rei da Trácia, recebera como esposa Procne, filha de Pandión, mas, tendo-se apaixonado por sua irmã Filomela viola-a e, em seguida, corta-lhe a língua para que ela não o denunciasse. Filomela, no entanto, consegue contar seu segredo à irmã por meio de desenhos bordados. Procne para se vingar do marido mata seu filho e serve-o cozido ao pai sem que ele o saiba. Ao descobrir a terrível vingança da esposa, Tereu parte em perseguição às duas irmãs que pedem auxílio aos deuses. Procne é transformada em um Rouxinol, Filomela em andorinha e o próprio Tereu em uma poupa. Cf. Grimal, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p.173.

²⁷⁷ ARISTÓFANES. *As aves*. Trad. Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000. (v.905-1055)

De modo geral, essa narrativa é interpretada pela crítica como uma estratégia de fuga e evasão, trazendo-se ao primeiro plano a solução supostamente escapista, encontrada pelo herói para lidar com os problemas da cidade. Segundo Murray, o poeta d'*As aves*, teria deixado de lado seu compromisso com as reformas práticas relativas aos problemas públicos, buscando refúgio no trato puro com as belas imagens do lirismo e da poesia.²⁷⁸

Novamente entra em destaque o conflito natureza *versus* cultura, sendo que ao primeiro termo costuma-se associar um caráter idílico e fantasioso, cuja idealização viesse se opor frontalmente aos dissabores da vida em comunidade, ou seja, às perturbações típicas dos artificios da cultura.

Whitman explora o sentido do termo *phýsis* no contexto dramático, associando-o à satisfação das necessidades básicas do homem.²⁷⁹ Longe de se apresentar como reduto imaginário dos prazeres inofensivos, a natureza que se persegue situa-se, antes, na perspectiva da abolição das regras morais da cultura – digna da superioridade dos deuses e das aves. Os protagonistas invejam a liberdade das aves, pois seu modo de vida dispensa toda e qualquer obrigação de respeito às leis da civilização: pagamento de dívidas, fidelidade conjugal e respeito ao pai.

Tamanha força antimoral não parece condizer com uma visão pueril da vida natural ou campestre. O plano da *phýsis* emerge, de fato, como campo heterogêneo à lei da cultura, mas não é tanto a visão equilibrada do paraíso que encontramos, uma vez que aí se fazem sentir todas as manifestações excessivas ocasionadas pela infinita liberdade encontrada do lado das aves.

²⁷⁸ MURRAY, G. *Aristophanes, a study*. New York: Oxford university press, 1933, p.162-163

²⁷⁹ WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*. Harvard University Press, 1964, p.176

O que se pode constatar ao longo da leitura da peça é que a construção fantasmática, em torno da qual se forma o tecido da trama, é fabricada com elementos extraídos da realidade não se reduzindo, portanto, a um devaneio etéreo. Longe de uma criação *ex-nihilo*, estamos diante de uma invenção a partir da matéria real.

É assim que, ao pé da letra, o pólo das aves pertence e se confunde à *pólis* dos homens. Toda a trama será construída a partir desse jogo de palavras inventado pelo protagonista que vislumbra, no alto, o céu, identificando-o como reduto das aves – seu pólo em oposição à localização dos homens. Ao imaginá-lo habitado e fortificado logo seria *pólis*, a cidade que ocuparia um espaço entre homens e deuses.²⁸⁰

Todas as formações grotescas forjadas pelo poeta nessa peça - algumas das quais teremos a oportunidade de comentar - parecem promover o encontro do homem com seu lado opaco e obtuso e não, ao contrário, exilá-lo utópica e confortavelmente numa ilha generosa em que predominassem os prazeres homeostáticos.

Com efeito, como observa Auger, as aves no imaginário grego não são seres graciosos e dóceis, mas célebres representantes da mais alta selvageria animal, praticantes do incesto e do canibalismo.²⁸¹ Elementos chave dessa peça sugerem a fusão do homem com o animal por meio da aglutinação de pólos díspares.

Esse confronto constrangedor do homem com sua faceta obscura e insondável se expressa dramaticamente na figura do homem-besta. A transformação material dos personagens em aves se dá por meio da ingestão de uma raiz capaz de lhes fazer brotarem as asas.

O texto mostra de modo admirável essa fusão do homem ao animal no plano da linguagem. O canto da poupa que, tendo sido homem veio a se transformar em ave, é

²⁸⁰ ARISTÓFANES. *As aves*, (v. 180-185).

²⁸¹ AUGER, D. *Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes*, p.84.

um trinado curioso, misto de linguagem articulada e sons avícolas. O resultado é um dialeto inexistente, uma língua impregnada por sua carga sonora e seu risco de ininteligibilidade. Mazon analisa em detalhes a composição dessa monódia e enfatiza o grau de elaboração da passagem, composta da mistura de diversos ritmos poéticos. O efeito esperado dessa construção polimétrica é o de se explorar ao máximo as variações fonéticas dos cantos das aves.²⁸²

A tradução de Duarte deixa clara essa fusão das línguas:

Poupa: Epopói, popopopopopói,
vió, vió, vim, vim, vim, vim
vinde para cá, quem como eu é alado,
todos quantos vos alimentais nos bem semeados campos
(...)
vinde em vô veloz até minha voz!
Trioto-trioto-totobrix
(...)
Aqui, qui, qui, qui,
torotorotorotorolililix.²⁸³

O poder das palavras está no centro da ação dessa peça e encontra-se expresso já no nome do protagonista, que significa companheiro persuasor ou “Bom de Lábia”, como preferiu traduzir Adriane Duarte. O personagem coincide com sua língua afiada e necessita, para conquistar a confiança das aves e fundar seu império, de muito traquejo verbal. É preciso jogar a todo momento com as palavras para forjar explicações, buscar verdades coerentes, tornar-se convincente: “Graças às palavras todos levantam vô”.²⁸⁴ Todavia, todas as artimanhas verbais de Pisetero revelam-se como exercício retórico

²⁸² MAZON, P. *Essai sur la composition de comédies d'Aristophane*. Paris: Librairie Hachette, 1904.

²⁸³ ARISTÓFANES. *Aves*, (v.230-260). Conferir a esse respeito também o coro das rãs cantoras, que repetem alegre e insistentemente o refrão *brequequequex, coax, coax*, destacando do sentido um elemento vocal e musical que chega a irritar Dioniso. ARISTÓFANES, *Les Grenouilles*. Texte établi par Victor Coulon. Paris: Les Belles Lettres, 1954, (v.210-265).

²⁸⁴ ARISTÓFANES. *As aves*, (v.1438).

vazio, abrigam-se à sombra do mais puro *nonsense*, absorvem o grande ‘nada’ que, na visão de Whitman, é o verdadeiro protagonista da peça.²⁸⁵

Se toda a consistência desse lugar de exílio, desse não-lugar que virá a ser a Cuconuvolândia (cidade de cucos nas nuvens), nasce de um mero jogo fonético (*Pólo-Pólis*), é porque, à palavra, é concedida a função de criar a realidade e não a de descrevê-la. A palavra é a matéria a partir da qual a realidade é forjada, sem que se leve em conta o sentido em primeiro lugar, ou se fie pelo compromisso de adequação aos repertórios normativos da língua.

Ao serem recebidos com muita hostilidade pelo coro de aves – pois os homens sempre foram seus inimigos implacáveis – os dois personagens chegam a temer a morte. Evélpides indaga ao companheiro sobre onde seriam enterrados, caso o ataque das aves prosseguisse. Este lhe responde que convenceria os generais a prepararem seu sepultamento, dizendo-lhes que teriam morrido em uma batalha em *Orneae* (jogo verbal composto do nome Orneu, cidade disputada pelos atenienses durante a guerra do Peloponeso e a palavra pássaros, *Ornis*). Segundo apontamentos de Whitman, nessa cidade nunca houve uma batalha, pois ao ser invadida durante o dia pelos atenienses, já havia sido desocupada pelos inimigos. Um morto, para pleitear as honras de seu enterro, torna legítima a versão de que teria morrido em uma batalha que de fato nunca ocorreu. Eis mais uma passagem que ratifica o poder da linguagem como um recurso de invenção da realidade em torno do nada.²⁸⁶

Alinha-se a essa sucessão de lugares vaporosos que formam o vacúolo geográfico dessa comédia, a gênese do universo e das raças proferida pelo Corifeu, dirigindo-se aos seres humanos:

²⁸⁵ O subtítulo escolhido por esse autor para trabalhar a questão do herói cômico nessa peça foi “The anatomy of nothingness”. WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*, p.167-199.

²⁸⁶ WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*, p.179-180.

Corifeu: (...) Ouçam de nós a verdade sobre o que é celeste,
a natureza das aves, a gênese dos deuses, dos rios, do Érebo e do Caos
e, conscientes, dêem adeus a Pródico por mim.
No início era o Caos e a Noite, o negro Érebo e o vasto Tártaro,
nem a terra, o Ar ou o Céu existiam. No seio infinito de Érebo,
a Noite de negras asas gera, primeiro um ovo de vento,
do qual, cumprido o ciclo das estações, nasceu Eros, o desejado
a cujo dorso áureas asas dão brilho, semelhante aos vórtices de vento.
Ele ao alado Caos noturno tendo-se unido no Tártaro vasto,
chocou nossa raça e primeiro a trouxe à luz.²⁸⁷

Como todo mito de origem, esse não dispensa seu envoltório romanceado, seus torneamentos ficcionais que tornam uma explicação válida e não, propriamente, verdadeira. Eis que o discurso das aves sobre sua origem apresenta-se de modo decididamente antinatural, tornando ainda mais indiscernível a linha de demarcação que separa o humano do animal e vice-versa. Mas eis, ainda, que a origem de tudo se deve ao impossível gesto de germinação de um “ovo de vento”.²⁸⁸ O ponto originário que demarca o início de uma contagem, de uma sucessão de gerações ou filiações e da escansão espaço-temporal acaba por implodir no puro vazio ou num ponto de impossibilidade. Temos então uma explicação tecida em torno do vazio, que toma o vazio por eixo de sustentação.

Prossegue o corifeu seu discurso, advogando em prol da superioridade das aves em relação ao ser sombrio e precário que é o homem. Empenha-se em estabelecer com clareza todo o serviço prestado pelas primeiras ao segundo. As aves concedem ao homem uma nítida orientação meteorológica: seus vôos anunciam a mudança das estações e promovem as condições preventivas necessárias à sobrevivência. As migrações sazonais indicam o momento certo de se cultivar a terra, de se vestir

²⁸⁷ ARISTÓFANES. *As aves*, (v.690-700). Conferir nessa passagem o esclarecimento de Whitman a respeito de Pródico que teria sido um estudioso da linguagem, especializado em Semântica, mestre do jogo com os significados vazios, com as minuciosas distinções das sombras dos significados. WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*. p.183

²⁸⁸ Essa invenção “ovo de vento” concentra toda a força do absurdo nessa peça, segundo Whitman. Para esse autor, o universo aristofânico seria uma contradição em termos, uma grande piada, uma brincadeira. WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*, p.184.

adequadamente conforme se anuncie a chegada do inverno ou do verão. Verdadeiras bússolas, as aves empenham-se em regradar a vida social: “comércio, comida, casamento”²⁸⁹ Mas eis que a confiabilidade dessa chave começa a ganhar ares de delírio:

Corifeu: (...) Acham que é ave tudo o que se refira aos oráculos:
um boato para vocês é ave, um espirro chamam ave, um encontro é ave, uma voz, ave; um criado, ave; asno, ave.
Não está claro que para vocês somos o oracular Apolo?²⁹⁰

Da providência absoluta desse oráculo onipotente que articula a verdade de forma tão compacta, brotam benesses em abundância, que se sucedem em nova listagem supra-acumulativa :

Corifeu: (...) Mas presentes aqui daremos a vocês,
a seus filhos, aos filhos dos filhos
saúde e dinheiro,
felicidade, vida, paz,
juventude, riso, danças e festas
e leite de aves! É capaz que vocês enjoem de tantas coisas boas,
tão ricos todos serão!²⁹¹

A série dos bens infinitamente cobiçados fecha-se com um objeto que deve sua estranheza à sua inexistência: leite de aves. O homem, segundo as aves, é um ser incompleto por excelência, uma raça fugaz e efêmera²⁹², carente da eterna e divina liberdade das aves. Um ser de falta e de desejo, em perpétua dependência das entidades divinas. Talvez exatamente por esse motivo o nome da felicidade que vem demandar designa-se por algo que não tem correspondência na realidade. Sua precariedade constitutiva não pode ser sanada por objetos existentes, estando destinada a perdurar

²⁸⁹ ARISTÓFANES. *As aves*, (v.718).

²⁹⁰ ARISTÓFANES. *As aves*, (v.720-723).

²⁹¹ ARISTÓFANES. *As aves*, (v.725-735).

²⁹² ARISTÓFANES. *As aves*, (v.685).

enquanto tal. Não há um bem nomeável que neutralize o desamparo humano que tanto pode ser reconhecido por indícios de falta quanto de excesso. Esse ser incompleto deve ser alimentado à náusea, sendo o transbordamento dessa ação extravagante o corolário mesmo desse ponto de falta incurável.²⁹³

Ao fim da peça ficamos sabendo que o homem pode se apresentar também como um ser maravilhoso, excepcional, assombroso. Todas as maravilhas vistas pelas aves em seus vôos incluem o homem na série comum de suas atribuições sociais e políticas, mas numa visão sempre deformada e inaudita. O lado sombrio do homem nos é apresentado pelo poeta por uma série de figuras híbridas e grotescas (que compõem a série de novidades anunciadas pelas aves), seres fantasmáticos que, contudo, remetem a personagens bem conhecidos do público ateniense. Assim inicia-se o anúncio do Coro: Muitas novidades e maravilhas/já sobrevoamos/ e fatos assombrosos vimos.²⁹⁴

Duarte tece diversas considerações interessantes sobre essa passagem. Assinala a adequação do *topos* do viajante (aquele que se encarrega de narrar as novidades e descobertas) ao coro de aves que desfruta, naturalmente, da mobilidade das asas e da faculdade exploratória.²⁹⁵

As novidades, maravilhas e fatos assombrosos remetem o leitor, segundo análise de Duarte, pautada nas contribuições de Hartog, tanto ao registro etnográfico das grandes explorações de terras desconhecidas (Heródoto), quanto ao contexto homérico, em que os termos relativos ao maravilhoso designam, sobretudo, o campo das epifanias divinas.

²⁹³ Lacan esforçou-se para dessubstancializar o que ficou conhecido depois de Freud como ‘a relação de objeto’. Se nos primórdios da relação afetiva da criança com a mãe, o seio destacava-se como objeto de investimento libidinal, corriam os analistas a promoverem todo um arsenal profilático e reparador da experiência da amamentação. Com sua noção de ‘objeto *a*’ Lacan desloca a ênfase em direção à perda que se instaura para o sujeito no campo do Outro, retirando do mundo as possibilidades de encarnação empírica desse objeto. Como objeto heterogêneo à linguagem, não reprodutível em imagens, sua presença adquire um estatuto lógico assinalado como perda (objeto perdido de Freud) ou excesso, nos termos de um mais-gozar (resíduo do fracasso da captura do real pelo simbólico).

²⁹⁴ ARISTÓFANES. *As aves*, (v.1470).

²⁹⁵ DUARTE, A. S. *Palavras aladas- as Aves de Aristófanes*. Dissertação de mestrado, USP, 1993, p.222.

Desse modo, se em Homero há um confronto entre o humano e o divino, em Heródoto o conflito seria expresso pela tensão entre bárbaros e gregos. O domínio do desconhecido poderia ser traduzido em termos de uma alteridade que vem contrastar com uma dada identidade cultural.²⁹⁶

A passagem da peça alude ainda, segundo consenso de alguns autores, ao célebre episódio da *Antígona* de Sófocles em que o homem é designado, na sua ambivalência, como *deinós*, tanto maravilhoso (industrioso) quanto assombroso.²⁹⁷

Pois bem, as novidades narradas pelas aves conectam estranhas figuras a lugares não menos inusitados: “Todas têm em comum a introdução (“existe em tal lugar, tal coisa”) que as situa geograficamente num ponto remoto do mapa, em terras de difícil acesso ou em regiões míticas (...)”²⁹⁸ A nosso ver, é importante notar a repetição insistente do tema do exílio, ao longo dessa peça. Desde a abertura em que os dois personagens caminham desorientados por um lugar ermo, passando pela construção da cidade aérea que é um entrelugar ou um não-lugar (nem todo humano, nem todo divino) ou pela estranha ornitogênese proferida pelo corifeu, que localiza a origem do mundo na germinação de um ovo de vento, até a apresentação das figuras grotescas provenientes de regiões desertas, inabitadas ou mesmo inexistentes, lidamos sempre com uma vacilação tópica, regida pela inconsistência dos lugares. Essas invenções topográficas jogam com categorias da expropriação humana, trazendo à tona efeitos da perda de uma orientação precisa no mundo, de diluição das coordenadas civilizatórias e de desarticulação do sentido.

A primeira das novidades assombrosas anunciadas pelo coro seria a “árvore-Cleônimo” situada para lá de Briosia (Cardia). O político Cleônimo era delator

²⁹⁶ DUARTE, A. S. *Palavras aladas*, p.223-4.

²⁹⁷ DUARTE, A.S. *Palavras aladas*, p.224.

²⁹⁸ DUARTE, A.S. *Palavras aladas*, p.226.

profissional (em grego os delatores eram designados pelo termo sicofanta, literalmente, doadores de figos) de índole altamente duvidosa. O sentido figurado da expressão é concretizado na imagem grotesca do homem vegetal que entrega traiçoeiramente informações assim como a árvore dá frutos. Cardia é uma região longínqua da Trácia e significa coração, remetendo a brio, coragem. A estranha espécie fica longe de Briosos e define bem o covarde Cleônimo. Segundo Duarte, essa imagem poderia ser expressa por um paradoxo que indica ‘o que está fora de lugar’: um covarde em Cardia é um estrangeiro.²⁹⁹

Não caberia aqui uma análise detalhada de todas as novidades apresentadas pelo coro, trabalho já realizado com esmero por Duarte. A nosso ver seria suficiente destacar a presença, em todas elas, do homem comum - figuras extraídas do cotidiano político/social de Atenas e, portanto, imediatamente reconhecidas pelo público - e seu lado sombrio, desconhecido, surpreendente, (extra) ordinário. Esse aspecto inaudito retira-lhes da banalidade generalizadora das atribuições sociais (políticos, filósofos, sofistas) e os designa de uma nova maneira, por meio de nomeações específicas, apelidos originais, como no caso dos sofistas ditos ‘ventrilinguados’ :

Coro: Existe em Delação
junto à Tribuna, uma raça velhaca
de ventrilinguados,
que semeiam, colhem
e vindimam com as línguas,
e também dão com as línguas nos dentes.
São de raça estrangeira,
os górgias e os felipes
por causa daqueles ventre-
linguados felipes,
em toda a Ática, nos sacrifícios,
a língua é cortada e posta à parte.³⁰⁰

²⁹⁹ DUARTE, A.S. *Palavras aladas*, p.229.

³⁰⁰ ARISTÓFANES. *As aves*, (v.1695-1705).

Termo formado pela aglutinação de língua (□□□□□□) e ventre (□□□□□□), alude ao ofício dos sofistas que encontravam seu sustento por meio do uso da língua. Dito dessa forma, numa só palavra, cria-se essa nova entidade verbal regida pela lógica da composição grotesca do corpo, na qual o comer e o falar se superpõem e se recobrem.³⁰¹

A língua entre os humanos perde sua função utilitária, não atende mais aos propósitos regradados da comunicação, é objeto de inclinações excessivas que devem ser contidas pelo sacrifício. A língua - se pudéssemos jogar com a ambigüidade desse termo - nos remete tanto ao órgão, quanto aos sistemas organizados da linguagem. No texto, é a parte do corpo que é cedida em sacrifício, separando-se de sua função biológica: para além do aparelho fonatório encontramos os efeitos perturbadores da linguagem que ultrapassam sua finalidade orgânica. Falar é, sobretudo, uma fonte de prazer. Um prazer sem limites que faz do homem uma maravilha e um assombro, um ser civilizado que dispõe de todas as proezas da cultura, mas também um ser traiçoeiro, incoercível, que não consegue lidar com a presença de outro homem, fonte maior de seu mal-estar, segundo Freud.³⁰²

A linguagem, elemento próprio ao humano, pois situa por princípio o ser falante no lastro dos efeitos de significação mediados pelo simbólico, é confrontada com um objeto a ser extraído e posto à parte, objeto separado do corpo, reduzido à sua materialidade. Com a língua/linguagem não nos situamos mais - rigorosa e exclusivamente - no plano do entendimento recíproco, uma vez que os significados abrem-se à série contingencial, incomensurável e imprevisível. Ventrilinguários, esse vocábulo inaudito, designa aqueles que usam a palavra de maneira inesperada (em prol

³⁰¹ DUARTE, A.S. *Palavras aladas*, p.234.

³⁰² Das três fontes de sofrimento humano: o próprio corpo, o mundo externo e o relacionamento com outros homens, é a última, segundo Freud, a mais difícil de suportar. FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Trad. Jayme Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974, p.95.

de uma satisfação elementar, a língua das entranhas do corpo) falam em demasia (linguáridos/delatores) o que os torna essencialmente humanos, em desproporção com sua língua, equívoca e aberrante, apesar do corte veiculado pelo sacrifício.³⁰³

Acompanhamos, até esse momento de nossa pesquisa, os aspectos da derrisão da imagem e do falo, que pudemos correlacionar aos efeitos da ruptura dos semblantes na vertente da comédia. Tomamos as formas do excesso – o obsceno e o absurdo – como conseqüência desse modo de abordar o domínio dos semblantes. O passo seguinte consistirá em indagar a respeito das implicações éticas desse procedimento, examinando de perto alguns eixos da trajetória do herói cômico. Nossa hipótese seria a de que o herói, tal como construído nas tramas de comédia, assume uma posição privilegiada no trato com a emergência do real ou daquilo que resta das desmontagens dos semblantes. Essa posição deriva do fato de que ele deve continuar vivo e disposto a agir a partir de sua inquietação. Sua ação, muitas vezes, implica a invenção de uma solução particular para os impasses com os quais se defrontou. O mundo não é reformado, mas avança em sua desproporção estrutural.

Ao articularmos a comédia ao campo da Ética, o fazemos na medida em que acreditamos poder extrair daí uma posição conseqüente frente ao vazio das referências que regulam o homem na sua relação com o mundo, como visto ao longo deste capítulo. Tratar-se-ia, desse modo, de avançar em relação ao que pode ser enunciado a partir dos efeitos de implosão do sentido e de transbordamento da matéria corporal.

4. O HERÓI CÔMICO E OS (IM)PASSES DE SUA TRAJETÓRIA

³⁰³ Essa é a novidade desde muito cedo trazida por Freud. Os seres humanos não se encontram em situação confortável em relação ao uso da língua; dizem sempre um pouco mais ou menos do que pretendiam dizer, não dispõem de um instrumento tradutor de sua interioridade psíquica (sentimentos/pensamentos/emoções), não contam com a linguagem para sua expressão subjetiva autocontrolada, antes, lidam com a língua como um elemento externo ou como algo que assume uma independência em relação a si próprios, mas que, retroativamente, os atinge, tornando-os responsáveis por seus efeitos de estranheza.

4.1 O problema do herói

Em fins de 1905, Freud discorre sobre sua visão do teatro, tendo em vista as relações entre o público e o espetáculo, os efeitos catárticos verificados a partir dessa experiência e as diferentes modalidades de apresentação de um personagem em determinados contextos históricos.

Encontramos nesse breve artigo um testemunho a respeito do herói, dos modos de sua construção dramática e de sua relação com o público. Segundo Freud, o herói é aquele com quem o espectador encontra possibilidades de identificação. Por ser apresentado como um ser excepcional, teria o poder de arrancar o espectador – via identificação fantasmática – de sua mediocridade cotidiana. Graças a esse jogo de ilusão cênica aquele que se sente “um pobre miserável a quem nada de importante pode acontecer”³⁰⁴ encontraria, ainda que nos limites da fugacidade impostos pela duração de uma peça, vazão para a expressão de algumas de suas fantasias de notoriedade:

Nessas circunstâncias ele pode gozar de si próprio como ‘grande’, ceder impunemente a moções reprimidas tais como a necessidade de liberdade de ordem religiosa, política, social e sexual, e desencadear-se em todas as direções nas inúmeras cenas grandiosas da vida representada.³⁰⁵

Além disso, o autor define esse jogo identificatório como uma ilusão plena de deleite, pelo fato de haver consciência por parte daquele que assiste a um espetáculo de

³⁰⁴ FREUD, S. *Tipos psicopáticos no palco*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1972, p.322.

³⁰⁵ FREUD, S. Personnages psychopathiques à la scène. In: *Résultats, idées, problèmes*. Paris: PUF, 1984. Optamos por adotar a tradução francesa para essa passagem, uma vez que a brasileira deixa muito a desejar, propondo-nos a tradução do verbo *Austoben* pela expressão ‘expelir vapor’. O prefixo *aus* indica o movimento para fora, enquanto *toben* significa estar com raiva, estar furioso. A tradução por ‘desencadear’ parece-nos fiel ao sentido freudiano da catarse, a partir da qual certos afetos que até então não tinham encontrado expressão podem se tornar manifestos.

que “é outro que não ele que está atuando e sofrendo no palco (...) que tudo não passa de um jogo, que não pode causar nenhum perigo à sua segurança”.³⁰⁶ Essa atividade lúdica, à maneira da atividade intelectual, das anedotas ou brincadeiras³⁰⁷, ocasiona não exatamente uma descarga de emoções ou o alívio direto de tensões, mas um movimento de ir e vir, de desencadeamento e perturbação da homeostase dos prazeres, por intermédio do desejo de ser como o herói, com conseqüente apaziguamento, dada a consciência do jogo mimético. Esse movimento permite que o gozo do espectador seja experimentado impunemente, na medida em que o prazer pode manifestar-se, nas palavras de Regnault, segundo as regras.³⁰⁸

Esses apontamentos nos colocam frente a uma motivação ética passível de ser suscitada pelo teatro em geral, pela questão do herói e - como veremos - por suas atribuições específicas no caso do teatro cômico. O mecanismo da identificação, tal como nota Freud nesse artigo, implica um descentramento do eu que se divide, cedendo lugar a um outro na fantasia e encontra um novo caminho para expressar certos afetos desencadeados que, de outro modo - e isso é exemplar na estrutura do *Witz* - não encontrariam vazão. A via catártica assim concebida envolve uma espécie de arrebatamento mediado pelo deslocamento lúdico, capaz de conduzir a uma experiência inusitada, uma vez que o espectador é arrancado do anonimato. O que se apura nesse processo é um efeito de surpresa decorrente da possibilidade de se encontrar uma nova tradução para os afetos.

Badiou isolou os domínios da surpresa e do espanto como os mais favoráveis à captura do público de teatro. Mais do que um veículo de transmissão de cultura e

³⁰⁶ FREUD, S. *Tipos psicopáticos no palco*, p.322.

³⁰⁷ FREUD, S. *Tipos psicopáticos no palco*, p.321.

³⁰⁸ REGNAULT, F. Le plaisir selon les règles. In: *Quarto –Revue de psychanalyse –École de la Cause Freudienne* –Belgique, nº61. Bruxelles: diffusion Agalma-Seiul, Janvier 1997.

informação, o teatro deveria visar à perturbação. O público não sai culto, mas aturdido e cansado, por ter se deparado com idéias das quais não suspeitava a existência.³⁰⁹ O público não é o receptor passivo de um saber que se acumula e se transmite pela informação, mas é capturado em um ponto que lhe diz respeito em particular, que toca seus interesses pulsionais os mais recônditos e, como teremos a oportunidade de sublinhar a partir da comédia, os mais bizarros e extravagantes.

Retomemos a questão da impunidade relativa à identificação ao herói e suas conseqüências psíquicas junto ao espectador. Para a discussão que terá curso neste capítulo, é importante frisar que a recuperação de um prazer a mais por parte do espectador – *lustgewin* é o termo utilizado por Freud no livro dos chistes – depende de um jogo e que há o distanciamento devido para que se reconheça o processo como ilusório. Trata-se, portanto, de uma ilusão, mas que opera efetivamente, ou seja, que conduz a efeitos no real, por meio da oportunidade de se capturar uma nova via de expressão para o gozo.

Três anos mais tarde, Freud retoma as formulações relativas aos efeitos da arte sobre o público. Dessa vez discorre sobre a função e o alcance dos escritos criativos do ponto de vista da economia psíquica tanto do escritor quanto do leitor. Interessa-se por saber de que modo as produções poéticas nos tocam, de forma tão peculiar, despertando-nos as mais intensas emoções. Observa que o devaneio comum ou a fantasia neurótica são, no mais das vezes, ocultos por seu autor e, caso venham a ser relatados, causam antes repúdio que deleite:

³⁰⁹ BADIOU, A. O que pensa o teatro? In: *Conferências de Alain Badiou no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.116. Numa perspectiva semelhante, Walter Benjamim identifica, por meio do exame dos efeitos do teatro de Brecht, um público vivo e interessado que é arrancado de sua apatia pela via do assombro. BENJAMIM, W. O que é um teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.81; 89-90.

A verdadeira *ars poética* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais.(...) O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces e nos suborna com um prazer puramente formal (...) Denominamos de prêmio de estímulo ou de prazer preliminar ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas.³¹⁰

Essa passagem parece-nos sugestiva por aliar a atividade poética ou imaginativa à idéia do suborno (*bestichen*) do prazer. A construção segundo a qual uma ação ilícita - marginal ou extravagante, do ponto de vista do laço social - venha a encontrar, de modo engenhoso, por meio do disfarce estético (ou do uso original da linguagem) um modo de expressão para um prazer suplementar, ratifica a tese da impunidade trabalhada com relação ao herói. O suborno nos remete ao poder de barganha do invólucro estético que, afinal, possibilitará uma via de inscrição para o prazer que poderá se manifestar de modo inaudito, fora do circuito enfadonho e repulsivo das formações neuróticas.

A questão da impunidade poderia ser abordada não apenas do ponto de vista do público, mas também no que diz respeito ao próprio herói. O percurso do herói cômico inscreve-se no plano da impunidade, pois, como veremos, ele inclui uma disposição específica para inventar soluções novas aos impasses com os quais se depara, sem deixar de conservar, nesse processo, a expressão de certos traços de caráter nem um pouco dignos de uma aprovação moral no sentido tradicional. E, ainda assim, é preciso dizer, ele é bem-sucedido e permanece vivo, isto é, impune. Interessa-nos avançar no exame das particularidades dessas tramas que nos apresentam personagens capazes de manterem-se vivos ao lado de sua 'loucura' ou 'extravagância'. É certo que essa hipótese não é válida para todos os casos. Pensemos no exemplo de Strepsíades, cujas estratégias o levam em direção ao pior e a quem só resta incendiar o recinto sagrado do saber que antes venerava.

³¹⁰ FREUD, S. *Escritores criativos e devaneio*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p.158.

Para que possamos depreender aquilo que de proveitoso se pode extrair do percurso do herói cômico para a experiência do campo analítico, cabe-nos problematizar um pouco a noção de herói.

Parte expressiva do seminário *A ética da psicanálise*, de Lacan, foi dedicada, como se sabe, ao teatro e, mais especificamente, à ação trágica, por meio da análise da peça *Antígona* de Sófocles. Não é difícil depreender dessa leitura os efeitos perturbadores da personagem sobre o autor. Na sua condição inquebrantável de “vítima terrivelmente voluntária” a heroína de Lacan exerceria sobre os leitores desnorreados um extremo fascínio, composto da ambivalência da atração e do interdito.³¹¹

Miller localiza nesse seminário um momento de virada conceitual na obra de Lacan, em que se processa uma verdadeira ruptura com etapas precedentes de seu ensino. Esclarece que aí encontramos, pela primeira vez, o caráter radical do gozo que não é mais situado do lado do imaginário e nem tampouco do simbólico. Tratar-se-ia, então, de se levar às últimas conseqüências o “caráter mudo, cego e absoluto” do *das Ding* freudiano.³¹² Pois bem, dada a dimensão impossível do gozo, este apenas seria tangível, completa Miller, por um forçamento transgressivo:

Daí, o elogio da transgressão heróica e essa população de heróis que começa a invadir o seminário de Lacan. É, aliás, a grande figura de Antígona que aparece aqui em primeiro plano como franqueando a barreira da cidade, a lei, a barreira do belo, para avançar até a zona de horror que comporta o gozo. Um heroísmo do gozo, escrito por Lacan como uma espécie de sinfonia fantástica como que elevada de si mesma, diante da renúncia ao rumor do simbólico e do imaginário, para alcançar o dilaceramento do gozo.³¹³

O gesto heróico, tal como apresentado por Lacan nesse período, daria mostras de certo equacionamento do conceito de gozo como portador de uma dimensão abissal e

³¹¹ LACAN, J. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p.300.

³¹² MILLER, J.-A. Os seis paradigmas do gozo. In: *Opção lacaniana. Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, São Paulo, nº26/27, Julho 2000, p.92.

³¹³ MILLER, J.-A. Os seis paradigmas do gozo, p.92.

dilacerante, pois que se tratava de assinalar sua radical incompatibilidade com o significante. Donde a formulação da natureza do desejo, tomando-se por base esse paradigma, como *puro desejo de morte*.³¹⁴

De fato, o que o isolamento essencial do herói sofocleano (especificamente no caso de *Antígona*) vem objetar é o modo de escrita da lei na cidade que apenas considera o bem segundo uma partição cara à lógica da não-contradição, pois ou são prestadas as honras aos amigos da pátria, ou se as recusa aos inimigos. O que escapa a esse enquadramento lógico é a vigência de um prazer incomum que comporta também, de modo intrínseco, afinidades com o mal. De um lado tem-se o pareamento simbólico com sua estrutura de oposições; de outro, aquilo que se mantém, definitiva e radicalmente, do lado de fora. O entrecruzamento dessas duas vias retém um núcleo de impossibilidade fatal: ou a honra ou a vida, sendo que uma vida sem honra já contém, do ponto de vista heróico, as premissas de sua proscricão.

O que se questiona, segundo a apreciação de Miller, é o caráter inacessível da manobra que se impõe a partir dessa perspectiva e a radicalidade do gesto que lhe é correlato, uma vez que o herói é lançado, de modo definitivo, no exílio de toda possibilidade discursiva.³¹⁵

Especula-se a respeito dessa proeminência do papel do herói na obra lacaniana, sobre possíveis conexões histórico-biográficas retiradas do contexto da atuação do psicanalista frente a seus pares naquela ocasião.³¹⁶ O início da década de sessenta é

³¹⁴ LACAN, J. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, p.342.

³¹⁵ Alain Grosrichard localiza a vertente do trágico absoluto, na qual se aplica a lei do significante ao pé da letra, na medida em que, seja qual for a escolha que se faça, encontra-se o pior. GROSCHARD, A. *O riso lacaniano* – conferências proferidas em Belo Horizonte, set/1996, inédito. O desejo humano conserva essa perspectiva aporética, desde a noção freudiana de trauma que aponta para uma impossibilidade de tradução do afeto na série de representação de palavras. Essa é uma de suas dimensões cujo paradigma trágico serviu de base para pensar as vicissitudes da ética na psicanálise num determinado momento da obra de Lacan.

³¹⁶ Conferir a participação de Geneviève Morel em debate em torno do comentário lacaniano sobre a *Antígona* de Sófocles. Segundo a autora, o sentimento de autotraição decorrente do gesto de ceder em relação ao desejo - amplamente trabalhado por Lacan no seminário da ética - poderia ser correlacionado à

marcado por conturbações institucionais no percurso lacaniano, culminando com sua expulsão da IPA (Associação Internacional de Psicanálise) ou, o que terá sido designado, pelo autor, sua “excomunhão”.³¹⁷ Romper com o discurso burocrático e hierarquizado da sociedade dos psicanalistas significava dar corpo à sua condição de isolamento, como ele próprio o confirma no ato de fundação de sua Escola. Um gesto que se impõe por seu caráter de exceção frente ao consenso de um saber instituído, adepto dos procedimentos rotineiros previstos na cartilha dos regulamentos e dos protocolos de conduta ética, pode ser pensado, até certo ponto, de acordo com sugestão de Morel, na categoria do heróico.

O isolamento é um traço marcante da composição dos heróis sofocleanos e também, como teremos a oportunidade de conferir, de alguns dos protagonistas das comédias de Aristófanes. Está, aliás, na base da constituição subjetiva do ser falante preso às limitações de seu desamparo primordial (*Hilflosigkeit*) que é, segundo Freud, fonte de suas motivações morais.³¹⁸

O que, contudo, parece digno de ser questionado é todo esse aspecto do contorcionismo heróico frente a um obstáculo intransponível, ou que só se franqueia mediante o sacrifício absoluto.

A comédia admite outro tipo de resposta, outra modalidade de apreensão para a exigência de trabalho inesgotável da pulsão que afronta o enquadramento da lei simbólica. Esta outra modalidade pode ser pensada como um corolário do fundamento trágico do desejo humano, sem que possamos pensar numa superação progressiva de uma em relação à outra. É preciso lembrar o fato de que Lacan sempre se referiu a uma

posição subjetiva do psicanalista frente à decisão de ruptura com os analistas da IPA. MOREL, G. Lectures d’Antigone. In: *Carnets de Lille n°5, periódico do Instituto do Campo Freudiano*, 1999, p.26

³¹⁷ LACAN, J. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p.10-13.

³¹⁸ FREUD, S. *Projeto para uma psicologia científica*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p.422.

dimensão trágica e a uma dimensão cômica do desejo o que tornaria artificial tomá-las na perspectiva linear de uma progressão. A comédia não é a cura da tragédia, nem a mera atenuação futura de seus efeitos. Aliás, se levamos em conta a apresentação cronológica da obra, verificamos que Lacan teria começado pela comédia (*Seminário V*) para em seguida passar ao exame detalhado da tragédia (*Seminário VII*). A perspectiva cronológica, contudo, não deve sugerir exatamente um movimento de avanço progressivo, dado que, ao final do extenso comentário sobre *Antígona*, Lacan retoma, de modo significativo, o que ele denomina a dimensão cômica do desejo. Já apontamos o extremo interesse do autor pela composição do personagem cômico de Platão (*Seminário VIII*), sendo que aí também há um retorno sobre a tragédia pela consideração do teatro claudeliano.³¹⁹

A abordagem do tema do herói convoca ainda, com muita naturalidade, os termos da proeza e da glorificação, certamente impróprios para situarem as expectativas em relação ao que possa vir a ser a experiência da análise, que afinal, segundo Freud, coincidiria com a transmutação do sofrimento neurótico em *infelicidade comum*.³²⁰ O sujeito não é levado, no transcurso de uma análise, a se desvencilhar do sintoma, marca registrada de sua apresentação no mundo, mas a encontrar um modo de operar com ele, o que não o poupa do encontro com o mal-estar, mas permite engatá-lo na perspectiva do ordinário, de algo que pode ser inscrito em uma comunidade, com o qual possa transitar, sem maiores malabarismos. Dessa forma, seria possível concluir que a

³¹⁹ No seminário *A angústia* o psicanalista deixa clara essa concepção entrelaçada entre as duas vertentes: “A comédia é menos fácil de exorcisar. Como todos sabem ela é mais alegre e, mesmo que seja exorcisada, o que se passa no palco pode muito bem continuar. Recomeça-se na canção da pata de bode, na verdadeira história de que se trata desde o começo, na origem do desejo. É por isso mesmo que o próprio nome ‘tragédia’ faz referência ao bode e ao sátiro, cujo lugar, aliás, estava sempre reservado no fim de uma trilogia.” LACAN, *J.O seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 2005, p.155.

³²⁰ FREUD, S. A psicoterapia da histeria (1895). In: *Estudos sobre histeria*. Trad. Jayme Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974, V.II, p.363. (grifos nossos)

experiência da análise convoca o sujeito em sua condição de exceção, no que diz respeito à singularidade de seu desejo, mas que, ao fazê-lo, não o concebe na vertente da excepcionalidade heróica.

Miller, ao propor uma retomada histórica da construção do conceito de gozo na obra lacaniana, aponta-nos o declínio da ênfase na idéia de transgressão, na medida em que se produzem avanços na teoria do objeto *a*.³²¹ Aos poucos, segundo o autor, as alternativas abertas para o trato do sujeito com suas formações sintomáticas apresentar-se-ão de modo mais simples e elementar e, conseqüentemente, menos apoteótico. No seminário intitulado *O avesso da psicanálise*, citado por Miller nesse artigo, podemos ler:

O que a análise mostra, se é que mostra alguma coisa (...) é precisamente isto, não se transgride nada. Entrar de fininho [*se faufiler*] não é transgredir. Ver uma porta entreaberta não é transpô-la. Teremos ocasião de retomar o que estou introduzindo – não se trata aqui de transgressão, mas antes de irrupção, queda no campo de algo que é da ordem do gozo – um bônus.³²²

Feito esse preâmbulo e assentadas as devidas ressalvas à questão do herói, arriscaríamos afirmar que o herói cômico é aquele a quem não pôde passar despercebida a visão da porta entreaberta por onde deve “entrar de fininho”, ou seja, capturar a oportunidade de sair por essa brecha. Vejamos os motivos pelos quais ele, ainda assim, deve ser tratado como um herói e o sentido que se pode conceder a esse termo na antiguidade.

4.2 O paradoxo do herói

³²¹ É a passagem da Coisa - termo intangível em sua transcendência - para algo múltiplo e elementar; os objetos ditos ‘a’, relativos às pequenas cavidades do corpo. MILLER, J.-A. Os seis paradigmas do gozo, p.95.

³²² LACAN, J. *Le séminaire, livre XVII: L’envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1991, p.19.

O herói na antiguidade não se reduz àquela figura a quem é atribuída, pura e simplesmente, a autoria de grandes ações. Há todo um modo de configuração de sua existência, muito próprio ao enquadramento cultural e religioso vigente na Grécia antiga.

Um dos traços principais da composição da figura do herói é isolado por Whitman e diz respeito ao conflito insolúvel em que está imerso: de um lado deve afirmar-se em sua individualidade; de outro, deve responder às exigências da sociedade a que pertence. Enquanto o indivíduo porta algo de absoluto e irremediavelmente inclinado ao isolamento, a vida em sociedade demanda estabilidade e continuidade³²³.

As bases dessa tensão permanente podem ser traduzidas em termos da propulsão ao divino e da impossibilidade de se furtar às limitações humanas. O que distinguia para os gregos um deus de um ser humano era, precisamente, a imortalidade do primeiro e a existência finita do segundo³²⁴. O paradoxo típico do herói grego poderia resumir-se, desse modo, ao fato de ele estar condenado a agir, de modo ingrato, numa zona que contém um ponto radical de indecisão: forçado a obedecer aos seus impulsos em direção ao divino, não tem como escapar da morte e da ameaça de extinção, próprias à condição humana.³²⁵

Faz ainda parte do repertório do herói grego – representante de uma cultura da vergonha e não da culpa³²⁶ - sua inclinação em preservar, a todo o custo, sua honra. Importa-lhe menos a vida do que a notoriedade e a fama, ou seja, o que se estende para além dos limites estreitos da morte biológica e se prolonga na memória simbólica de sua

³²³ WHITMAN, C. *The heroic paradox*, p.28

³²⁴ BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p.398.

³²⁵ WHITMAN, C. *The heroic paradox*, p. WHITMAN, C. *The heroic paradox*, p.40.

³²⁶ DOODS, E.R. *Os gregos e o irracional*. Lisboa: Gradiva, 1988, p.37-61.

existência³²⁷. É o caso exemplar do herói da *Iliada*, Aquiles que, podendo optar por uma vida longa, confortável e segura, decide imediatamente por uma mais curta e, no entanto, memorável. O herói seria, portanto, aquele que acolhe o risco necessário implicado em sua busca incansável pela honra (ou por seu desejo, nos termos modernos da Psicanálise), deixando em segundo plano o amparo de soluções seguras e confortáveis, das quais estivesse, porventura, banido o essencial de tal honra. Dito de outro modo, o herói seria aquele que é levado a franquear os limites do humano, ou seja, exatamente os que o enlaçam a uma dada comunidade e lhe permitem conviver com seus pares. Nesse sentido, é possível dizer que ele representa uma exceção frente a esses pares ou que se apresenta de forma ímpar. No caso do herói trágico, essa escolha forçada o impele, muitas vezes, para a morte.

Esse traço do impulso à imortalidade pode ser traduzido, nos termos da modernidade, enquanto resistência a uma existência *standard* que reduz o humano à sua finitude biológica. O desejo tornado imortal é aquele capaz de se impor como heterogêneo à massa das opiniões consensuais e resignadas. Como tal, seria um desejo disposto a desobstruir as barreiras do nivelamento pautado no senso comum do ‘todos iguais perante a morte’, subsidiando, assim, uma ação capaz de afirmar-se como única. As considerações de Alain Badiou são elucidativas quanto a essa articulação entre desejo e imortalidade:

Que no final morramos todos e que não reste senão pó, isso não muda em nada a identidade do Homem como imortal no instante em que ele afirma o que está na contramão do querer-ser-um-animal a que a circunstância o expõe. E sabe-se que cada homem, imprevisivelmente, é capaz de ser esse imortal, em grandes ou pequenas circunstâncias, por uma verdade importante ou secundária – pouco importa. Em todo caso a subjetivação é imortal e constitui o Homem.³²⁸

³²⁷ De acordo com Miller, a operação analítica supõe um mais além do *primum vivere*, isto é, um mais além da vida valorizada a qualquer custo e, sobretudo, ao custo do desejo e da honra. Esse seria o contexto ético tomado por Lacan em sua referência à *Antígona* na década de sessenta. Cf. MILLER, J.-A. Sobre a honra e a vergonha. In: *Ornicar?*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p.132.

³²⁸ BADIOU, A. *Ética, ensaio sobre a consciência do mal*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p.26.

A figura do herói antigo – e mais particularmente a do herói cômico - concentra ainda, segundo Whitman, elementos típicos da composição grotesca, à qual nos referimos no terceiro capítulo. A literatura grega da antiguidade apresenta-nos uma infinidade de figuras mitológicas, cuja caracterização engloba aspectos humanos, subhumanos e super-humanos e que formam o complexo: ‘homem-besta- deus’.³²⁹

Essa composição híbrida, que povoa intensamente o universo homérico – seja pelas constantes aparições dos deuses sob a forma de animais, seja pela fusão de caracteres heterogêneos que concorrem para formar o perfil de determinadas personagens - será fecunda também no que diz respeito ao modo de estruturação de alguns protagonistas das peças de Aristófanes. Os exemplos mais patentes referem-se ao célebre vôo do herói de *Paz*, Trigeus, que voa para o Olimpo sobre um escaravelho feito de fezes numa fusão magistral entre o sublime e o baixo-excrementício; o triunfante Pisetero do final de *Aves*, homem-ave que conquista um império divino, ao lado da deusa Soberania, ou ainda, o personagem Diceópolis travestido em Télefo, rei da Trácia: uma única imagem que concentra a realeza e os andrajos de mendigo.

Assim configurados, os personagens coadunam a categoria do humano a seu lado sombrio e insondável, por meio do qual, acedem a uma posição de destaque, de “perfeita supremacia e liberdade”.³³⁰

Todas essas figuras emblemáticas do heroísmo cômico serviriam, na visão de Whitman, para problematizar a célebre definição aristotélica na *Poética*, que classifica

Evidentemente a proposição ética formulada por Alain Badiou constrói-se no ambiente moderno em que os deuses já não existem mais e o que aí está designado como ‘subjetividade imortal’ não poderia ser aplicado diretamente à problemática do herói antigo. Tomamos, todavia, essa referência que nos permite conceber uma ética da resistência e da persistência não de todo estranhas ao tipo de resposta prevista no percurso do herói de comédia.

³²⁹ Essas figuras mistas são abundantes na mitologia e na literatura gregas: monstros diversos (górgonas, esfinges, centauros, minotauros) Pégasus, o cavalo alado, os cavalos falantes de Aquiles são alguns dos exemplos listados por Whitman para ilustrar a recorrência da tríade que reúne o humano, o animal e o divino. WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*, p.43-45.

³³⁰ WHITMAN, C. *The heroic paradox*, p.53.

os personagens cômicos como inferiores.³³¹ Se, por um lado, os protagonistas da ação na comédia são, de modo geral, figuras simplórias próximas ao imaginário popular e representantes típicos da classe rural ateniense, por outro, eles crescem ao longo da ação, adquirindo uma estatura divina que faz jus a seu epíteto de heróis. Para Whitman, o que há de mais perturbador e inquietante com relação à ação cômica protagonizada pelo herói é justamente a torção, a partir da qual os temas que não são considerados nobres (o baixo, o mesquinho, o insignificante) podem ser elevados ao plano do sublime, afirmando-se assim de modo inaudito.

Seria oportuno retomar nesse momento a questão do isolamento do herói cômico, pois essa não nos parece óbvia, tendo sido explorada, de forma bem mais consistente, com relação à ação trágica. Em geral, tende-se a conceber a comédia apenas pela vertente de uma celebração extasiante da felicidade, nos arroubos da festa e da alegria, o que nos faz pensar muito mais em uma inclinação gregária e conciliatória do que na expressão de figuras do isolamento, heterogêneas ao pacto social. Se os desfechos das peças de Aristófanes exibem com abundância o transbordamento das condutas excessivas, como coroamento do acesso a um determinado bem, é preciso recordar que esse bem assiste, amiúde, ao interesse de um só e não se presta, como seria de se esperar, a uma distribuição eqüitativa na sociedade.

É comum encontrarmos na abertura de algumas peças a figura do protagonista vivendo uma situação aflitiva que estampa seu isolamento. Strepisíades não consegue dormir, fala sozinho no meio da noite, atormentado que está pela ruína a que foi conduzido na relação com o filho e com a esposa³³². Diceópolis caminha agoniado de

³³¹ WHITMAN, C. *The heroic paradox*, p.41. Conferir a célebre passagem que abre o capítulo 5 da *Poética*: “A comédia é, como dissemos, a representação de homens baixos, entretanto, ela não recobre toda a baixeza: o cômico é apenas uma parte do torpe; com efeito, o cômico consiste em um defeito ou torpeza que não causam nem dor nem destruição; um exemplo evidente é a máscara cômica: ela é torpe e disforme sem exprimir a dor.” ARISTOTE, *Poétique*. (49 a 32) .

³³² ARISTÓFANES. *Les nuées*. (v.1-24).

um lado para outro, está só em plena praça pública. Está só não apenas enquanto espera a chegada de seus compatriotas para assembléia, mas, sobretudo, quando, em meio à multidão, começa a falar e não é escutado por ninguém.³³³ O seu nome concentra o paradoxo e a ironia de sua posição: o cidadão justo encontra-se ilhado e deve agir em causa própria. Praxágora, líder da reforma comunista das mulheres, surge, na primeira cena, em meio à escuridão, portando uma lamparina.³³⁴ Cada qual à sua maneira porta uma idéia ou um plano que não pode ser absorvido pelo senso comum, mas que deve ser levado adiante, a despeito de seu caráter amoral ou extravagante. Essa idéia, que não segue um modelo e é refratária aos reflexos do espelho social não é, contudo, uma fantasia desencarnada. Trata-se de uma invenção confeccionada com elementos reais e preexistentes, reordenados num arranjo original e único que não entra no mercado comum das patentes ou da reprodução em série. Não a encontraremos em nenhuma vitrine, como um modelo pronto para se vestir. Se há um sucesso a ser celebrado ele talvez não diga tanto respeito ao que se fez, ao conteúdo da ação, mas a uma espécie de posicionamento frente a uma escolha decidida. Não se reduzindo às situações de comicidade, a comédia toca uma dimensão que vai além dos jogos imaginários pautados no domínio do duplo e do espelhamento. Resta-nos apurar as vicissitudes reservadas, nesse contexto, para esse ponto cego, não inteiramente permeável ao campo do Outro, do qual não se pode abrir mão e com o qual é preciso se arranjar.

O isolamento também pode ser pensado a partir dos nomes dos protagonistas. Os heróis portam nomes de coisas ou ações e são reconhecidos mais pela marca de sua atitude solitária e inventiva - por meio da qual se distinguem dos demais personagens, em geral capturados pelos atrativos do senso comum e pela orientação de um bem que

³³³ ARISTÓFANES. *Les acharniens* (v.1-39).

³³⁴ ARISTÓFANES. *La assemblée des femmes* (v.1-29).

possa ser de todos – do que por seu nome de família, imediatamente inserido em um lote ou tradição. Os nomes próprios, cujo peso é amplamente atestado nas grandes sagas trágicas de família, cedem lugar a apelidos ou nomes que condensam uma especificidade, atinente apenas àquele personagem. Esses nomes funcionam como uma marca registrada que, por vezes, mobiliza - no caso da comédia antiga - todo o desencadeamento do *agón*.³³⁵

Duarte propõe para *Lisístrata* a tradução de “Dissolvetropa”; para *Pisetero*, “Bom de Lábia”. *Diceópolis*, o protagonista de *Acarnenses* seria, como já assinalado, o “cidadão justo”. O nome próprio que, por definição, é intraduzível na língua, adquire na comédia essa consistência de marca subjetiva que ao mesmo tempo funciona como condição de possibilidade da existência desses personagens e os tornam estranhos, excêntricos, objetáveis no interior das intrigas.³³⁶

Um último traço caro ao perfil do herói cômico – e dessa vez sem paralelos imediatos com os domínios da épica e da tragédia – é o fato de que aquilo que está na base de sua ação, ou o que determina sua busca febril, nem sempre está articulado a algo nobre e glorioso. Sua ação será motivada, por vezes, por míseras migalhas, tais como o prazer de julgar e condenar os suplicantes na tribuna ou o desejo de livrar-se de dívidas contraídas pelo filho pródigo. Mesmo quando as grandes causas (trégua, paz, liberdade)

³³⁵ Sobre esse ponto deve ser assinalada a percepção de Bergson em seu livro sobre o riso: “Um drama, mesmo quando nos comove com paixões ou vícios que têm nome os encarna tão bem no personagem a ponto de esquecermos seus nomes (...) e não mais pensarmos neles, mas na pessoa que os absorve; por isso só um nome próprio é adequado à peça dramática. Já, pelo contrário, muitas comédias têm como título um substantivo comum: *O avarento*, *O jogador*. (...) Isso porque o vício cômico por mais que o relacionemos às pessoas, ainda assim conserva a sua existência independente e simples; ele continua a ser o personagem central (...)” BERGSON, H. *O riso*, p.17.

³³⁶ Nos termos da Psicanálise diríamos que se trata de uma marca sintomática incurável. Miller nota que os verdadeiros nomes próprios na clínica incluem o mais de gozar de um sujeito, ou seja, seu objeto *a*. Os grandes casos clínicos de Freud são conhecidos por esse traço construído nas análises; o homem dos lobos, o homem dos ratos, o pequeno Hans que poderia ser apelidado “o menino dos cavalos”. O autor sugere que esses poderiam ser ditos ‘nomes de gozo’, substantivos comuns que exercem função de nomeação exclusiva e intransferível e que nos sinalizam os modos ou arranjos possíveis de serem encontrados na aparelhagem subjetiva das inclinações pulsionais de cada um. MILLER, J.A., *De la naturaleza de los semblantes*, p.36.

entram em questão é possível acompanhar, ao longo das intrigas, que elas recebem um tratamento muito particularizado ou são encarnadas por coisas mundanas, tais como sexo, comida, bebida etc. Esses enredos nos mostram - para além dos limites do que nos pôde legar a contribuição de Aristóteles - que seres diminutos, atados às motivações, na maior parte das vezes fúteis e mesquinhas, são também dignos de honra e merecem tomar a palavra.

O heroísmo cômico, ao expor de modo contundente todas as fraquezas e imperfeições humanas poderia ser identificado, mais precisamente, como sugere Jaeger, como um heroísmo de sinal invertido ou um anti-heroísmo.³³⁷

4.3 Os tipos cômicos: fazer um tipo, ser (a)típico

O teatro de comédia logrou imortalizar alguns tipos dramáticos a partir, sobretudo, da obra de Molière, em meados do séc. XVII. Tornaram-se inesquecíveis os perfis bem delineados do avaro, do misantropo, do marido traído, do hipócrita, do sedutor, dentre outros. Cada um desses personagens é reconhecido na trama por um único traço que define sua ação, em geral impregnada por uma devoção apaixonada ou por uma obsessão irrefreável, cujo apego a determinado objeto beira, muitas vezes, a insensatez.

A comédia de costumes, tal como conhecida no período clássico francês, remonta a uma tradição antiga, originária das formas dramáticas configuradas na Sicília, que vieram influenciar a comédia nova e, posteriormente, a chamada *Commedia dell'arte*. Esta última surgiu na Itália, no início do período renascentista, constituindo-se como gênero popular que se opunha à vertente erudita do teatro da época, pautada nas

³³⁷ JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*, p.426.

obras de Plauto e Terêncio. Os enredos dessas montagens teatrais baseavam-se amiúde nos roteiros clássicos da comédia nova: o amor da jovem donzela é obstruído pelo pai, marido ou guardião e, ao fim de muitas peripécias, consegue concretizar-se. Colombina, Arlequim, Polichinelo, Pantaleão, os criados cômicos, que fazem a peça girar, são alguns dos tipos tornados imortais por esse teatro³³⁸.

De modo geral, costuma-se reconhecer na comédia grega antiga um gênero que teria se desenvolvido paralelamente a esse ramo procedente da Sicília. Enquanto sua temática era pontual e nutrida, em larga medida, pelas grandes questões políticas e sociais que assolavam o cotidiano ateniense da época, sua vizinha siciliana abordava temas universais, mais cativos do interesse humano em geral e, conseqüentemente, mais propensos a serem revisitados em épocas futuras.

Curiosamente, contudo, há estudos que chamam a atenção para a presença dos chamados personagens-tipo também nos contextos dramáticos da comédia ática. Duas breves passagens encontradas em Aristóteles serviram de base para muitos estudos desenvolvidos posteriormente nessa direção.

A primeira trata das coisas risíveis e identifica dois tipos de atitudes vinculadas ao riso: a ironia que conviria, segundo Aristóteles, aos homens livres - por implicar o próprio prazer do sujeito - e a bufonaria, que está voltada para o prazer de um outro.³³⁹

A segunda encontra-se no livro II da *Ética a Nicômacos*, em que se lê:

No que concerne a verdade, o intermediário é, em alguma medida, um homem verdadeiro e sua qualidade é a veracidade. O gosto pelo exagero, o nomearemos jactância e aquele que se caracteriza por esse hábito, jactancioso; a tendência a se diminuir, dissimulação e aquele que age dessa maneira, dissimulado.

Quanto à apazibilidade em proporcionar divertimento, o intermediário é o espirituoso e sua característica a espirituosidade; o excesso é a bufonaria e seu porta-voz, o bufão; e aquele que permanece aquém da medida é um rústico...³⁴⁰

³³⁸ ARÊAS, V. *Introdução à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p.54-7.

³³⁹ ARISTÓTELES. *Ars Rhétorique*. (III, 1419b). Paris: Librairie Garnier Frères, 1944.

³⁴⁰ ARISTÓTELES. *Éthique de Nicomaque*. (Livro II, cap.VII). Paris: Librairie Garnier Frères, 1950.

O *Tractatus Coislinianus*, cujo nome deriva de De Coislin, o proprietário do *codex*, trata especificamente da comédia e, dada sua proximidade com a *Poética* de Aristóteles, é tido por alguns como um derivado de sua suposta parte perdida, aquela que deveria abordar as características do drama cômico. Em um de seus itens consta a definição dos caracteres da comédia que seriam “as vulgaridades, as dissimulações e as fanfarrônicas”.³⁴¹ As vulgaridades seriam atribuíveis aos bufões (*bomolochoi*), as dissimulações, ao personagem irônico (*eiron*) e a fanfarrônica, ao chamado *alazon*. Esse esquema permite-nos discernir modalidades regulares da ação dramática de modo a reconhecer na figura do bufão a responsabilidade pelas falas e atitudes obscenas ou vulgares; na figura irônica, uma habilidade em se fazer passar por menos do que na realidade é (por isso o traço da dissimulação ou da falsa modéstia) e, no fanfarrão, uma propensão a sobrevalorizar-se sendo que, de fato, este seria menos do que pretende parecer. Esses últimos são também reconhecidos na comédia antiga como impostores.

Para Teofrasto, discípulo de Aristóteles, tanto o *eiron* quanto o *alazon* podiam ser definidos como dissimuladores, sendo que o primeiro escondia-se sob máscaras autodepreciativas e o segundo, sob máscaras de lisonja.³⁴² Em Aristófanes reconhecemos nos representantes dessa última categoria tanto personagens ingênuos, que acreditam piamente em suas qualidades superiores (como o soldado Lâmaco que no fundo é uma figura fraca e desprezível), quanto aqueles que dissimulam propositadamente sua superioridade, pois pretendem tirar proveito de determinadas situações (todo o cortejo de impostores como os de *Aves*, por exemplo).

³⁴¹ *Tractatus Coislinianus*. In: HOMERO. *Batracomiomaquia: a batalha dos ratos e das rãs*. Estudo e tradução de Fábio Possebon, São Paulo: Humanitas (FFLCH;USP), p.60.

³⁴² TEOFRASTO. *Caractères*. Texte établi e traduit par Octave Navarre. Paris: Les Belles-lettres, 1964.p.41-2, 85-6.

Lançando mão da praticidade dessa visão esquemática, alguns autores versados nos estudos aristofânicos foram levados a identificar o papel do herói cômico com a postura do *eiron*: aquele que aparenta ser menos do que na verdade é. Sua trajetória ao longo das intrigas contrapor-se-ia aos diversos impostores (*alazones*) os quais deveria desmascarar.³⁴³

Ocorre, contudo, que esse ponto de vista - justamente por ser prático e esquemático - acaba por simplificar um tanto as coisas. Aquele que desmascara nem sempre se apresenta como um modelo de conduta moral passível de operar como uma solução para as contradições previstas nas inclinações perversas do homem. Segundo Whitman, seria pertinente indagar – de modo a problematizar um pouco a visão esquemática do *eiron versus alazon* – se os protagonistas de Aristófanes não carregariam, eles próprios, uma boa dose da impostura que justamente se dispõem a combater.

Essa maneira acurada de examinar o problema nos poupa da visão polarizada que situaria, de um lado, a impostura – que na obra de Aristófanes recebe nomes diversos tais como charlatanice, hipocrisia, arrogância, inclinações corruptas – e, de outro, seu antídoto, representado pela ação de fazer cair as máscaras. O grande vetor irônico das comédias de Aristófanes estaria no fato de que “a maior fraude vence, partindo-se do princípio de que a fraude levada aos extremos, sem limites, torna-se o modelo da mais alta verdade”.³⁴⁴ Esse ponto incisivo em que a fraude vem coincidir com a verdade parece-nos valioso para operarmos com alguns desdobramentos relativos aos efeitos da ruptura dos semblantes do ponto de vista da resposta do herói cômico. Retornaremos a ele oportunamente.

³⁴³ Segundo Cornford, haveria na comédia antiga uma exata antítese entre *alazon* e *eiron*, sendo os primeiros, vítimas certeiras das artimanhas dos segundos. CORNFORD, F.M. *The origin of attic comedy*, p.120.

³⁴⁴ WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*, p.27.

Com base nesse raciocínio argumentativo, Whitman chega a propor uma nova categoria para enquadrar as sutilezas da ação dos protagonistas da comédia antiga. Um misto de astúcia, esperteza, vilania, maldade e delinquência que encontraria sua tradução no termo grego *poneria*.³⁴⁵

No dicionário Bailly encontramos a seguinte definição para *poneria*: do ponto de vista físico, seria um estado doentio do corpo; no plano moral, uma maldade ou uma perversidade.³⁴⁶ Elevado à categoria de conceito, o termo sofre uma ampliação na visão de Whitman e passa a englobar certa engenhosidade do espírito, bem como uma disposição sagaz que inclui um traço perverso. Talvez o termo *malícia* pudesse consistir em uma boa tradução para o português.

Antes de prosseguirmos na avaliação pormenorizada do sentido dessa ironia maliciosa que julgamos ecoar certos aspectos a serem depreendidos da estrutura do *Witz* freudiano, gostaríamos de resgatar alguns pontos peculiares à noção do tipo cômico e seu interesse específico para uma interlocução com a Psicanálise.

Como foi introduzido, há duas maneiras de se abordar a questão do tipo na comédia: uma que delimita o aspecto formal da ação, a partir da qual se define um posicionamento frente a uma dada situação - ironia, bufonaria ou fanfarronice - e outra que coloca em destaque um traço específico, que é o próprio cartão de visita dos

³⁴⁵ WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*, p.29.

³⁴⁶ BAILLY, A. *Dictionaire Grec Français* Paris: Librairie Hachette, 1950, p.1604 A respeito de personagens canônicos muito próximos desse perfil do herói cômico, conferir estudo de Antônio Teixeira sobre uma possível vocação da cultura brasileira ao chiste. O autor cita o herói Macunaíma, cuja identidade não admite qualquer síntese ou orientação reta, uma vez que representa a indeterminação que se abre à surpresa e à inventividade. O personagem não despreza suas inclinações amorais e com toda a lascívia, vilania e falta de decoro, é capaz de, ainda assim, conquistar a simpatia do público que o conserva como herói. Outra figura que se abre à mesma comparação é a figura do sobrinho de Rameau, personagem desavergonhado de Diderot, que se impõe como figura da contestação viva dos ideais de honestidade do século VIII. Misto de bufonaria, falta de caráter e cinismo, é aquela figura que as pessoas honestas desejam, simultaneamente, evitar e conservar. TEIXEIRA A.M. A propósito de uma vocação para o chiste da cultura brasileira. In: *Aletria: Revista de estudos de Literatura*, n°13, jan-jun/2006, Belo Horizonte, POSLIT, Faculdade de Letras, UFMG, p.67-72.

personagens, seu modo singular de apresentação no mundo. O perfil bem traçado dos personagens encontrará o ápice de sua lapidação a partir da comédia nova, embora não esteja excluído do drama antigo, como teremos oportunidade de conferir.

Em um texto contemporâneo às suas primeiras teses sobre o estádio do espelho, Lacan enuncia o estatuto da noção de imagem para a Psicanálise, depurando-a do patamar ilusório e conseqüentemente descartável que lhe atribuem as ciências ditas positivas, obstinadas na apreensão de uma verdade pura, exterior ao cálculo subjetivo.³⁴⁷

Encontramos aí o questionamento das noções de personalidade e caráter, cristalizadas pelo discurso da psicologia responsável pela propagação dos privilégios do indivíduo. Já nesse momento esboça-se, na perspectiva lacaniana, a crítica da unidade subjetiva, pois, por intermédio do conceito freudiano de identificação, torna-se possível constatar que o perfil de uma suposta personalidade coesa seja, tão-somente, a soma de traços herdados daqueles que desempenharam um papel proeminente na vida de dado sujeito. Em lugar da compacidade do indivíduo visto como unidade, situamo-nos na perspectiva do sujeito dividido que, ao se referir à “imagem de si”, depara-se com uma fragmentação de traços tomados a outrem. Esse conjunto de traços formam uma “constelação” que traz a marca de “certo número de relações psíquicas típicas”³⁴⁸ com as quais se compõe uma espécie de mapeamento subjetivo, a via régia de seu interesse pulsional nas relações com o mundo. A imagem do eu, segundo a análise de Lacan, compõe-se como num “retrato de família” com seus mais diversos personagens: “imagem do pai ou da mãe, do adulto onipotente, terno ou terrível, benevolente ou punitivo, imagem do irmão, filho rival, reflexo de si ou do companheiro”.³⁴⁹

³⁴⁷ LACAN, J. Para além do princípio de realidade. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998, p.77-85.

³⁴⁸ LACAN, J. Para além do princípio de realidade, p.93.

³⁴⁹ LACAN, J. Para além do princípio de realidade, p.88.

Eis que da multiplicidade inicial deriva-se o que se pode reconhecer como uma tipicidade, um modo totalmente particular de afirmação do sujeito, aquilo que o torna ímpar, diferente dos demais. Essa imagem, capaz de reunir a herança do campo do Outro e o que há de mais íntimo e intransferível, conjuga um movimento que evoca, a um só tempo, a repetição e o novo.

Justamente a essa altura de sua exposição, Lacan evoca os tipos representados no palco da *Comédia dell'arte*, o que suscita prontamente nosso interesse:

É por intermédio do complexo que se instauram no psiquismo as imagens que dão forma às mais vastas unidades do comportamento: imagens com que o sujeito se identifica alternadamente para encenar, como ator único, o drama de seus conflitos. Essa comédia, situada pelo espírito da espécie sob o signo do riso e das lágrimas, é uma *comedia dell'arte*, no sentido de que cada um improvisa e a torna medíocre ou sumamente expressiva conforme seus dons, é claro (...). *Comedia dell'arte*, além disso, por se encenar segundo um roteiro típico e papéis tradicionais. Ali podemos reconhecer os mesmos personagens que tipificaram o folclore, os contos e o teatro infantil ou adulto – a ogra, o bicho-papão, o avarento, o pai nobre (...).³⁵⁰

Segundo o autor, importa destacar a partir dessa referência algo que repercute sobre a esfera mítica da construção individual do neurótico, ou seja, a estratégia de fixar um traço (retirado do outro) e investi-lo de um valor próprio e especial. Essa fusão de traços herdados pelo processo de identificação dará a tônica da encenação do drama particular de cada um, que tende a se repetir de forma monótona e ao mesmo tempo variável, pois o núcleo fixo e aderente da pulsão estará sempre apto a se apoderar de novas molduras ficcionais.

É possível pensar – Lacan não o faz nessa ocasião – que esse legado, ao mesmo tempo prévio e contemporâneo, exterior e intrínseco ao conjunto de escolhas, atitudes e posições de um dado sujeito marca de forma radical sua relação a um determinado objeto.

³⁵⁰ LACAN, J. Para além do princípio de realidade, p.93.

Cabe-nos indagar, no âmbito dessa articulação proposta por Lacan entre as identificações subjetivas e os papéis dramáticos (típicos), qual seria a particularidade da versão que se dá ao problema, quando esboçado no contexto da comédia. Se a ética do desejo pôde ser formulada a partir do confronto com os limites da *Áte*³⁵¹, aos quais o sujeito permanece confinado - ou dos quais apenas se desembaraça ao abrir mão de sua existência - na comédia, o sujeito passa a desfrutar dessa marca que o define em sua singularidade. O herói, na comédia, assume com mais facilidade o seu próprio papel e, para tanto, deverá, de alguma forma, esvaziar o impacto do discurso ao qual se submete³⁵². Ao sofrer os efeitos da inflexão cômica, pode ver ruir as estruturas de seu império suntuoso do qual cuida com desvelo e obstinação – seja apagando-se na rotina da mediocridade, seja exibindo-se de modo ruidoso – até poder isolar o ponto de separação do objeto que elege como alvo de sua satisfação e que passara a recobrir imaginariamente sua própria identidade.

O juiz inebriado pelo poder de condenar suas vítimas (Filocleão), o sonegador de dívidas (Strepíades), o bom de lábia (Pisetero) são personagens que lidam de modo apaixonado com o objeto de sua empresa e que podem ser comparados, até certo ponto, aos clássicos saídos do teatro de Molière (o avaro, o misantropo, o marido traído, o hipócrita). É verdade que esse traço único e peculiar – que testemunha o isolamento do

³⁵¹ Remeto o leitor ao comentário lacaniano sobre a peça *Antígona* de Sófocles. Para o autor a protagonista não cumpre cegamente o destino criminoso que se articula antes dela no encadeamento das leis do sangue. Ao forçar um enfrentamento que ultrapasse esse limite é levada a formular um dizer referente ao valor singular que tem para ela o ‘irmão’ insubstituível. Essa formulação termina por alijá-la por completo do laço social. LACAN, J. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, p.318-319.

³⁵² Para Lacan, o contexto da tragédia exprime uma relação de fatalidade conflitante entre o homem e a fala (entendida como conflito entre os planos simbólicos da comunidade e da família), enquanto o contexto da comédia celebra a comunhão entre o homem e a fala, na medida em que seja possível gozar da palavra. LACAN, J. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*, p.272-3. Nesse sentido poder-se-ia abrir o campo de uma pesquisa que tomasse por objeto o destino da palavra oracular e do mundo divino, de um modo geral, no contexto da comédia. Ainda que esse tema pudesse gerar uma nova tese, retomaremos um pequeno trecho da comédia *A paz*, no capítulo seguinte, com o intuito de fornecer alguns desdobramentos para o modo de inserção da palavra do Outro na comédia.

herói e nos próprios textos é classificado como obsessão, mania, obstinação ou loucura³⁵³ – é mais agudo e encapsulado na comédia de Molière, embora esteja já esboçado na construção dos personagens de Aristófanes.

Por mais incorrigíveis que possam se apresentar esses personagens - marcados por uma devoção obstinada a uma causa própria – em algum momento são levados a sofrer uma espécie de retificação em relação ao trato com sua paixão. O modo derrisório pelo qual o avarento persiste suspirando pelo seu cofrinho³⁵⁴ ou o contexto paradoxal em que Alceste é levado a eleger como objeto do seu amor aquela que é, nada mais nada menos do que a refutação viva de seus ideais de misantropia são, por si sós, exemplos primorosos do engenho com que a arte cômica opera com a desconstrução de certezas às quais estão fixados seus personagens.

O exemplo de Alceste, o misantropo, é particularmente interessante, pois ele encarna justamente a posição daquele que não se deixa enganar pelos trejeitos enfatizados dos eternos adutores subsidiados por uma sociedade banhada a hipocrisia. Ocorre que o eixo de sustentação de seu ser, a “linha mestra” que orienta sua posição irreduzível de franco e sincero é contestado por sua escolha amorosa que reúne, na figura de Celimene, a pérola da bisbilhotice e do “gênio maldizente” típico das mulheres nos salões da época. É seu companheiro Filinto que lhe abre a ferida de modo interrogativo:

Filinto:

Que em tudo quereis ver com tanta exatidão
A integridade em que vos encerrais sem mais
Estais a achá-la, aqui, acaso em quem amais?³⁵⁵

³⁵³ É um criado, La Flèche, que exprime com precisão o caráter doentio da relação de Harpagon com o dinheiro: “O Sr. Harpagon ama o dinheiro mais do que a reputação, a honra, a virtude.” MOLIÈRE, J.-B. *L’Avare*. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1946, p.537.

³⁵⁴ MOLIÈRE, J.B. *L’Avare*., p.592.

³⁵⁵ MOLIÈRE, J.B., *O misantropo*. Trad.Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.144.

O amigo prossegue admirado em relação à sua insistência em Celimene, uma vez que outras damas honestas se mostravam por ele interessadas. Será que ele ignora essa contradição patente e é incapaz de ver na amada os defeitos que reprova em toda a humanidade? Vejamos o que lhe resta responder:

Alceste:

Não, o amor em que estou por essa viúva,
Em que mais claramente os veja, codjuva,
E, enquanto à sua graça o meu ardor se dobra,
Sou eu quem melhor os vê e quem mais os exproba.
Mas, ainda assim, por mais que a resistir-lhe me arme,
Admito-o, ela tem a arte de agradar-me(...)³⁵⁶

Sua escolha o impele rumo a um ponto inexplicável que não pode ser absorvido pela definição a que pretende ver reduzido seu ser, cujo nome é franqueza e que resume seu amor pela verdade. Aí entra em jogo uma inclinação incoercível, um ardor insano por aquela que tem a arte de agradar-lhe.

O traço mínimo a que se pode remontar a constituição subjetiva, o ponto a partir do qual o ser encontra uma definição ou uma tradução - e que é também um ponto de estranhamento, pois muitas vezes surge como excentricidade ou loucura - passa a coincidir com a ordem do parecer ou é apontado, em algum momento, como pertencendo à ordem de um mero semblante. Alceste chegou ao ponto de não se deixar enganar pela hipocrisia social, mas fez disso um ideal nomeado franqueza e sofre os abalos da ironia cômica que o relança na dúvida pela via do amor. A via da ruptura dos semblantes que a comédia exhibe ao psicanalista não serve para forjar o ideal da transparência ou da desilusão. Seus efeitos não podem ser denotados por nenhuma nomeação *a priori* que pretenda imobilizar o sentido.

Todavia, se o ponto absoluto da certeza encontra uma via de relativização na comédia, isso não nos conduz propriamente ao assentamento do império dos semblantes ou à comodidade de converter tudo ao plano das aparências. O teatro de comédia, por

³⁵⁶ MOLIÈRE, J.B., *O misantropo*, p.145.

meio de seus tipos memoráveis, exhibe um ponto de inércia que conduz à repetição, mostrando-se insaciável e monótono e, ao fazê-lo, confisca-lhe a suprema importância que lhe atribuem os personagens. Converter a aderência do fascínio, das condutas obsessantes e obstinadas a um grau inesperado de vacuidade, separando-o do seu envoltório de semblante, eis um dos efeitos provenientes do universo cômico. O ideal do homem desiludido é já um novo semblante, objetado no contexto dramático por um ponto cego, que escapa a essa definição inteiriça do ser.

Esse ponto que não é a verdade toda e não supre integralmente a definição do ser – como bem puderam acreditar, em algum momento, Harpagon, Alceste, Arnolf – é rebaixado ao plano artificioso do semblante. Do movimento dessa operação de separação entre o ser e o parecer resta, em franca exposição, a face real, inexplicável e absurda das paixões humanas, tal como vimos em relação à intriga de *Vespas*. Esse efeito nem sempre recai, contudo, sobre o herói. Muitas vezes é o público que é tomado pelo espanto e pelo desconcerto. Harpagon não se espanta o suficiente e segue suspirando por seu cofrinho, mas é afinal o prolongamento desse suspiro, seu despropósito e inadequação o que nos faz rir e extrair da ilusão sua vertente de comicidade.

Essas estratégias de desmontagem dos semblantes apresentadas nas peças de comédia encontram ressonâncias com o que se pode esperar de um percurso a ser feito em uma análise.

Ainda que conheçamos os nomes próprios dos personagens de Molière, eles são de fato reconhecidos, no fio das tramas, por seus apelidos, pelos nomes que lhes foi dado construir e que constituem – tal como notamos também, até certo ponto, a respeito da comédia antiga - a condição de possibilidade de sua existência, a notação mínima da consistência de seu ser: a avareza, o horror à traição, o amor à verdade etc. É possível

extrair daí a função do traço unário (*einzigler zug*)³⁵⁷ que opera como um distintivo, como uma marca intraduzível ou, ainda, como a incidência de um signo (aquilo que significa alguma coisa para alguém) que dá suporte a um modo repetitivo (típico) de satisfação pulsional. Essas marcações surgem como traços fora de sentido, pois não encontram uma tradução direta e imediata no código.

Se a avareza é universal, há tantos avaros quantos forem os modos possíveis de articulação contingente dessa tendência, o que nos permite deflagrar o ponto mais íntimo de enraizamento do sujeito. Do mesmo modo, o juiz obsedado é um tipo tornado célebre no contexto específico da Atenas do século V a.C., mas Filocleão age de acordo com uma cláusula específica que só a ele concerne: condenar os acusados na tribuna. O personagem de *O doente imaginário* é um enfermo dos mais típicos: extremamente aplicado no experimento das técnicas de alívio do sofrimento corporal (clisteres, sangrias, lavagens), dirige suas demandas intermináveis a um personagem não menos típico³⁵⁸: o doutor letrado, que abusa de seu latim – língua estrangeira que é o próprio verniz de sua estupidez velada. Fala em demasia, arrotando um saber que no fundo é nada: de tão rebuscado beira o ininteligível. Ora, o protagonista é levado - seja pela fina ironia de sua criada, Toinette, seja pelas ponderações de seu irmão, Beraldo – a freqüentar seu próprio curso de medicina, passando a ser o autor das prescrições que tanto demandava às autoridades médicas. É o momento em que, falando uma nova

³⁵⁷ FREUD, S. *Psicologia das massas e análise do eu*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969, p.135.

³⁵⁸ Esse não é um personagem cristalizado no contexto da ascensão da classe burguesa do tempo de Molière, mas quase um tipo universal. Segundo Pickard-Cambridge, o Sócrates de *Nuvens* é uma espécie de ‘*Quack doctor*’, personagem já encontrado nas representações dramáticas sicilianas. Nessa época, os doutores eram figuras itinerantes e seu dialeto era o dórico. Tornou-se freqüente a recuperação dramática da figura do médico que fala de modo excessivo e enfatuado em língua estrangeira, quase incompreensível. PICKARD-CAMBRIDGE, *A. Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford University Press, 1962, p.136; 174-5. Molière explorou ao máximo o discurso vazio da Medicina encarnado no latim dos doutores que só sabiam repetir fórmulas prontas e extirpar o dinheiro dos doentes. A nós interessa a estratégia cômica que, ao dissolver o semblante do saber, deixa também em aberto o ponto de escapada de um prazer oblíquo que corre nas entrelinhas das montagens sociais e que apenas tornam-se visíveis graças aos recursos da comédia. Por meio desse procedimento, a verdade desse núcleo denso de prazer surge de modo instantâneo e sucinto, como acontece nos *Witz*..

língua - um dialeto esdrúxulo (misto de francês e latim)- mergulha no ritual festivo das sangrias e purgações por própria conta e risco³⁵⁹.

Esse signo mínimo que é o ponto a partir do qual o sujeito se vê representado - embora advenha da herança proveniente do Outro - condensa a expressão mais singular do ser que se fixa a um modo particular de satisfação. Na análise, o sujeito é convidado a confrontar-se com o ponto cego de sua subjetividade, o qual define, ao mesmo tempo, sua tipicidade (engendrada por uma operação de alienação) e seu ser (a)típico (momento instaurado pelo movimento de separação do objeto que preside sua satisfação).

Se o percurso de uma análise implica o desvencilhamento dos significantes que orientam o sujeito no plano das identificações imaginárias, ou seja, da herança de seus antepassados, ele também pressupõe que se inventem novos usos para o vínculo sintomático que o sujeito construiu a partir dessas mesmas identificações.

A análise confere a oportunidade tanto de esvaziamento do Outro que poderá exhibir sua falta, quanto de apropriação, por parte do sujeito, de sua relação sintomática com o objeto pelo qual ele se torna responsável. Tomemos o famigerado cofrinho de Harpagon : é o que ele parece ter de mais precioso, é também aquilo a que ele pretende ver reduzida toda sua existência. Esse cofrinho idolatrado, elevado à dignidade de um tesouro torna-se, ao longo da peça, objeto da mais pura derrisão, separando-se do seu envoltório de semblante.³⁶⁰ Pela via desse ponto de abertura, que não deixa de convocar

³⁵⁹ MOLIÈRE, J-B. *O doente imaginário*. Trad. Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2002. Conferir a esse respeito os instigantes comentários de François Regnault: “Como em muitas análises a saída para Argan será de se tornar “analista”, por seu turno, mas no carnaval e para rir, de se tornar uma espécie de Molière, médico de si mesmo, e do mundo como ele avança. O outro não existe e ele não tem remédios.” REGNAULT, F. *La doctrine inouï*. Paris: Hatier Littérature Générale, 1996

³⁶⁰ O processo pelo qual o cofrinho - tratado pelo protagonista como um tesouro, ao ponto de substituir a própria filha – se apresenta para o leitor/espectador como algo ínfimo e derrisório, inclui também o modo de destacá-lo como objeto-fetice do ponto de vista do personagem que, amiúde, o ignora. Lacan compara o valor do cofre de Harpagon, ao mesmo tempo supremo e ridículo, às cartas-fetice de Gide para sua esposa Madeleine. LACAN, J. A juventude de Gide, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p.773-4.

a ironia, poder-se-á enfrentar de outra maneira (ou não, como parece ser o caso do renitente Harpagon) os constrangimentos da imposição do gozo.

A oportunidade de se apropriar dessa marca, exibindo-a de modo afirmativo, implica, nos termos de Badiou, um apelo à coragem. No mundo contemporâneo, em que impera uma tendência à instantaneidade, ao relativismo e à multiplicidade das opiniões consensuais, faltaria, segundo esse autor, lugar para a inscrição de uma “energia cômica” que está na base do acolhimento dos tipos:

Nossa questão é aquela da coragem afirmativa, da energia local, captar um ponto, e sustentá-lo. Logo, nossa questão é menos aquela das condições de uma tragédia moderna do que aquela das condições de uma comédia moderna. (...) É inquietante que nós não saibamos visitar Aristófanes ou Plauto; não menos reconfortante verificar, uma vez mais, que nós sabemos dar força para Ésquilo. Nosso tempo exige uma invenção, aquela que ata em cena a violência do desejo e os papéis do pequeno poder local (...) O obstáculo na via de uma energia cômica contemporânea é a recusa consensual da tipificação. A “democracia” consensual tem horror a toda tipificação das categorias subjetivas que a compõe. Tentem fazer espernear em cena e cobrir de ridículo um Papa, um médico da mídia, uma instituição humanitária notável ou uma dirigente do sindicato das enfermeiras! O teatro tem por dever recompor em cena situações vivas, articuladas a partir de alguns tipos essenciais. E propor para o nosso tempo o equivalente dos escravos e domésticos da comédia, pessoas excluídas e invisíveis que, de repente, pelo efeito da idéia- teatro, são em cena a inteligência e a força, o desejo e o domínio.³⁶¹

O “pequeno poder local” poderia, a nosso ver, ser associado tanto à expressão das vozes discretas e quase inaudíveis dos personagens menores que, por efeito de uma reviravolta, passam a ditar os rumos do desenlace da intriga, quanto ao imperativo desse traço distintivo do protagonista, situado como causa das vicissitudes de sua ação. Esses personagens – cujo caráter ou o *status* social também os condena de início à invisibilidade equiparando-os aos escravos - carregam cacoetes enraizados no fundo de sua existência os quais constituem precisamente a contextura de sua ação, aquilo que lhes permite se imporem como persistentes e intransigentes, avolumando-se, por conseguinte, ao longo das intrigas de comédia. Os tipos estranhos, excêntricos, grotescos, marginais, mesquinhos, apaixonados, discretos - vítimas ou algozes de uma

³⁶¹ BADIOU, A. O que pensa o teatro?, p.115.

inflexão irônica que está na base de muitas dessas comédias - ganham corpo e se eternizam na cena viva do teatro.

A ‘energia cômica’ permitiria operar com um corte entre os registros do ser e do parecer, na medida em que separa os sujeitos interessados das máscaras que eles julgavam encontrar prontas – todas as fôrmas disponíveis na cultura, os lugares de coagulação do saber ou do poder. Ao fazer vacilar esses pontos precários de apoio, abre novas perspectivas que não passarão ao largo do semblante, mas que possibilitarão que se estabeleça com ele uma nova relação. Ao abrir mão de sua filiação imaginária ao grupo das ‘vespas áticas’ o juiz aristofânico conserva seu ser irascível sem as amarras da alienação, assim como Argan preservará seu perfil de doente, porém de modo inusitado, (a) típico, falando uma língua singular – um latim modificado pelo francês, sua língua materna.

4.4 Um rei em andrajos ou o bom uso do semblante

Disposto a enfrentar a fúria do coro - representado pelos Acarnenses, habitantes de uma região assolada pela guerra do Peloponeso – Diceópolis (“o pacifista”) pede obstinadamente a palavra, aceitando o risco de morrer. Quando finalmente lhe é concedida a oportunidade de apresentar sua defesa ou uma explicação válida para a causa de sua ação despropositada de fazer a trégua com o inimigo, está pronto para tomar a palavra, mas não o faz sem antes recorrer a um artifício. Vai até a casa de Eurípidés em busca de uma roupa que mais piedade pudesse inspirar nos ouvintes³⁶². Conhecido pela construção de personagens súplices que exibiam sua mendicância e seus

³⁶² ARISTÓFANES, *Les Acharniens*, (v.380).

trastes, Eurípides atende ao pedido e concede-lhe o disfarce do mais desafortunado de seus personagens: Télefo, rei da Mísia.

É curioso que um personagem de comédia venha solicitar os farrapos típicos dos dramas trágicos. Mais aguda se mantém a curiosidade se olharmos a cena para além do ângulo óbvio da paródia ou da mera visão da sátira localizada num dado período histórico.

Sem que possa, de início, precisar a especificidade de sua demanda, Diceópolis, apenas indica desejar um dos trapos de Eurípides. Este então lhe oferece primeiramente o disfarce de Eneu e, em seguida, os de Fênix, Filoctetes e Belerofonte. Todos esses personagens representam figuras do abandono, da errância, do isolamento e da pobreza. Em geral, portam marcas sobre o corpo: cegos, coxos e feridos.³⁶³ Ao longo dessa cena, serão recusados, um a um, até que Eurípides venha a ofertar o farrapo de Télefo, mediante orientações de Diceópolis. A encomenda referia-se a uma máscara específica: que fosse capaz de provocar a piedade como as demais, mas que, além disso, representasse um sujeito loquaz, que tivesse habilidade no trato com as palavras, ou alguém cheio de lábia.³⁶⁴

Aristófanes convoca, para a composição dessa cena, o episódio mais célebre da vida de Télefo. Filho de Hércules e de Auge, Télefo viria a se tornar rei da Mísia e travaria uma luta com os gregos a caminho de Tróia, durante a qual teria sido ferido na perna por Aquiles. Segundo uma predição oracular de Apolo, a ferida só poderia ser

³⁶³ Eneu, pai de Dejanira e avô de Diomedes, é desapossado de seu trono por traição dos sobrinhos; Fênix teve os olhos vazados pelo pai após envolver-se com sua amante a pedido da mãe enciumada; Filoctetes viveu dez anos de abandono na ilha de Tenedo, ferido no pé por uma serpente; Belerofonte foi vítima das intrigas de Estenebéia que, ao ver seu amor por ele não correspondido, acusou-o traiçoeiramente ao marido de ter pretendido violentá-la. Depois de passar por diversas provas que lhes foram impostas pelo Rei, empreende uma jornada ao Olimpo montado no cavalo Pégasus, mas é mordido por um moscardo, caindo sobre um espinheiro, tornando-se cego, coxo e errante. Cf. SOUZA e SILVA, M. F. Notas explicativas à tradução de *Os Acarnenses*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980, p.116-7.

³⁶⁴ ARISTÓFANES, *Les Acharniens*, (v.429).

curada por seu autor. Oito anos mais tarde, os gregos desembarcaram na região de Áulis, sem que soubessem o caminho que os levaria à Tróia. Télefo então se disfarça de mendigo (de acordo com a versão da tragédia homônima de Eurípides) e negocia a cura de sua ferida em troca da indicação do caminho correto para Tróia. Aquiles consente em curá-lo e o faz, colocando um pouco de ferrugem de sua lança sobre o ferimento.³⁶⁵ O disfarce solicitado pelo herói de Aristófanes concentrava simultaneamente a dor extrema de uma ferida incurável, aberta por oito anos, e um empreendimento astucioso forjado com a finalidade de por termo ao tormento.

Enquanto recebe os andrajos, Diceópolis se serve de uma fala do próprio Télefo, personagem de Eurípides: “Hoje tenho de me fazer passar por mendigo, tenho de ser aquilo que sou, não apenas parecê-lo”.³⁶⁶ O disfarce não é, portanto, simples obra do engano ou do parecer, ou do que guarda a promessa de um desvelamento: toca curiosamente a dimensão do ser. É certo que seu propósito seja enganar o coro, engambelá-lo com “meia dúzia de tretas”, enquanto suscita piedade por sua aparência deplorável. Mas certo também é que essa fraude toca de modo agudo uma face da verdade, como indica a abertura de seu discurso:

Não se irrite, senhores espectadores, se tão pobre mendigo ousa falar diante dos Atenenses. Vou falar a respeito da cidade, numa comédia. Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia. Ora, eu apenas direi, correndo o risco de ser desagradável, coisas justas.”³⁶⁷

E o que passa a narrar é uma versão nada convencional, uma teoria particular sobre o que, no seu modo de entender, teria ocasionado o início da guerra. Seu discurso

³⁶⁵ GRIMAL, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p.432-433.

³⁶⁶ Car je dois aujourd’hui me faire mendiant/ Etre bien qui je suis et ne point le paraître. ARISTÓFANES, *Les Acharniens*, (v.440)

³⁶⁷ **Dicéopolis:** Ne vous irritez pas, messieurs les spectateurs/ Si, pauvre mendiant, devant les ... Athéniens. Je vais parler de la Cité dans une Comédie. Or je ne dirai, au risque d’être désagréable, que des choses justes ARISTÓFANES, *Les Acharniens*. (v.500)

é composto por elementos da realidade e por dados fantasiosos. Refere-se ao chamado decreto de Mégara, implantado por Péricles com a finalidade de vetar o acesso dessa região ao mercado ateniense, o que levava seu povo à miséria. A narrativa de Diceópolis/Télefo aponta como acontecimento pivô da medida o roubo de uma cortesã por parte de alguns atenienses que se embriagaram numa viagem para Mégara. Indignados, os megarenses roubaram à Aspásia (amante de Péricles) outras duas cortesãs: “E vejam porque a guerra eclodiu, por causa de três prostitutas!”³⁶⁸

Mais importante do que a averiguação dos pontos de conexão do discurso com a realidade, seria destacar o ponto nevrálgico e lapidar em que a ficção tece o fio da verdade: uma guerra pode ser deflagrada por um motivo ínfimo, desproporcional em relação às suas conseqüências reais. A ruína e o sofrimento de que tantos se queixam giram em torno de um detalhe irrisório, ao ponto de que não se saiba mais definir, ao certo, a causa da destruição recíproca.

A conseqüência dessa fala é a divisão do coro em dois semicoros: um que repudia sua posição, considerando-o um celerado, outro que imediatamente reconhece os efeitos contundentes da verdade:

Segundo semicoro: Por Posidon, ele tem razão. Em tudo o que diz há coisas justas e nenhuma sombra de mentira.

Primeiro semicoro: Mas e daí? Por ser verdade, era preciso que dissesse? Mas ele não há de regozijar-se de sua audácia.³⁶⁹

Essa cena é a colocação em ato, tão cara ao campo do teatro, da suspensão contundente dos critérios fixos da verdade. Quem diz a verdade mente desbragadamente na pele dessas vestes curiosas que reúnem a realeza e os tecidos esburacados; conta uma

³⁶⁸ Et voilà pourquoi la guerre éclata, mettant aux prises tous les Grecs pour trois catins! ARISTÓFANES, *Les Acharniens*, (v.530).

³⁶⁹ **Le second demi-choeur:** Par Posidon, il a raison. Bien mieux, dans tout ce qu'il dit il n'y a que des choses justes et pas l'ombre d'un mensonge. **Le premier demi-choeur:** Et puis après? Pour être justes, fallait-il qu'il les dit? Mais il n'aura pas à se réjouir de son audace. ARISTÓFANES, *Les acharniens*, (v.560-565).

história absurda e, no entanto, reveladora. O ato de velar inclui em si mesmo o desvelamento que gera surpresa: “(...) era preciso que dissesse?” Eis o modo pelo qual o teatro se serve da ambigüidade irônica: convoca o disfarce ou o domínio do parecer - indispensável para que se possa fazer ouvir - enquanto exhibe sua face real, que já não faz apelo a qualquer véu. As coisas justas não podem ser pronunciadas sem que se leve em conta o que há de desagradável na própria justiça. Uma explicação sobre a guerra vai de par com seu despropósito: afinal qual é o motor do grande sofrimento ou de todo esse empenho apaixonado que comanda a guerra? A perda de algo ínfimo? A honra e o poder, supostos motores da guerra, dissolvem-se na apresentação do *páthos* encarnado nesse pequeno resto que se perdeu.

A divisão do coro mantém a perspectiva sintomática do mal-estar que afinal deve ser incorporado ao vazio de resposta. O que se apresenta não é da ordem de um saber que se transmite por acréscimo ou acúmulo. O herói não ensina nada, não diz o que é a felicidade ou de que natureza são as tréguas intransferíveis; em suma, “não faz assistência social”.³⁷⁰ Encontra um modo de dizer aquilo que será uma afronta à opinião da maioria e ainda torna possível seu usufruto. Toca a báscula do semblante com o real, na imagem sucinta da veste de um rei que exhibe seus buracos, expõe a ferida incurável e toma a palavra de modo viável, não catastrófico. Até mesmo um rei porta seus buracos e pode subsistir com eles. Eis o impacto maior da posição ética que daí poderíamos extrair. Enquanto numa lógica tradicional teríamos: ‘ou o rei ou o mendigo’, aqui é ultrapassado o limite da contradição, admitindo-se que uma figura de autoridade máxima se apresente de modo precário e insuficiente. O estatuto desse posicionamento, que abordamos a partir da Ética, diz respeito ao consentimento aí implicado em relação ao paradoxo.

³⁷⁰ Mais, ô gueux, je ne suis pas médecin public. ARISTÓFANES, *Les acharniens*, (v.1030)

Essa cena comporta, a nosso ver, a estrutura de um *Witz*, cuja perspicácia nos diz que é possível e preciso – ao contrário do coro – dizer a verdade, mesmo sob o risco de ser desagradável.

4.5 As tendências do *Witz* e a enunciação parcial da verdade

Sem negar o valor da contribuição que um estudo sobre o *Witz* pudesse constituir para o domínio estético, Freud se recusa a encarar o tema sob o ponto de vista estrito da produção estética. Um *Witz* não se reduz ao envoltório formal ou ao aparato técnico do qual, no entanto, sua eficácia depende integralmente. Se se realiza de modo instantâneo e conciso, ao ponto de não poder ser explicado (se lhe retiramos a forma original de expressão, ele se desfaz), nem por isso devemos concebê-lo nos limites de uma análise formal, pura e simples.³⁷¹ Um *Witz* comporta uma tendência essencial que é a obtenção de prazer e talvez a maior contribuição freudiana a esse respeito tenha sido mostrar que a técnica não pode ser desvinculada do prazer em jogo.

As tendências observadas a partir do processo que visa, em última instância, à satisfação pulsional poderiam ser classificadas, de acordo com Freud, em quatro grandes grupos: a obscenidade, a hostilidade, o cinismo e o ceticismo.³⁷² Tomemos dois pequenos exemplos do texto freudiano, passíveis de serem lidos à luz das quatro tendências.

O primeiro é identificado como uma anedota americana:

³⁷¹. Essa é a visão mais comum entre os filósofos que consideram os efeitos estéticos das composições estéticas como fins em si mesmos e como matéria de uma atitude contemplativa. FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p.115.

³⁷² FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p.156.

Dois homens de negócio, não particularmente escrupulosos, conseguiram, por meio de uma série de empreendimentos de alto risco, acumular grande fortuna, e faziam agora sérios esforços para introduzir-se na boa sociedade. Um método que os impressionou como de provável êxito, era ter seus retratos pintados pelo mais famoso e mais bem pago artista da cidade, cujos quadros gozavam de alta reputação. As preciosas telas foram exibidas pela primeira vez em um grande sarau e os próprios anfitriões conduziram o crítico e *connaisseur* de arte mais influente até a parede se onde pendiam os retratos lado a lado, para desfrutar o seu admirado julgamento a respeito. Após estudar os trabalhos por longos instantes, o crítico balançou a cabeça como se algo estivesse faltando e indicando o espaço vazio entre os quadros, perguntou calmamente: ‘Mas onde está o Salvador?’³⁷³

Por meio do desvio alusivo que convoca a presença de um elemento exatamente em função de sua ausência, o crítico de arte restaura a cena do Cristo crucificado entre dois ladrões e, desse modo, logra enunciar uma outra versão da verdade de modo preciso e eficaz. Se o insulto viesse a ser proferido diretamente, isto é, se o crítico cedesse à precipitação de nomeá-los dois patifes, logo seria deflagrada uma briga e seriam abertas as vias de contestação e negação da verdade.

O segundo inclui os elementos da hostilidade e da obscenidade, ao mesmo tempo em que dissipa o ponto fixo a que comumente se pretende ver atada a verdade. Trata-se da estória em que o Sereníssimo pergunta a um estranho, cuja semelhança consigo próprio o surpreende: “Sua mãe esteve alguma vez no Palácio?” e ouve a resposta imediata: “Não, mas meu pai esteve”.³⁷⁴

Uma invectiva é rebatida com outra de modo engenhoso o suficiente para causar a surpresa, o desconcerto e um riso amargo conectado a um esclarecimento paradoxalmente apenas à dúvida. Se a mãe é certíssima, *pater incertus est*, já pudera notar Freud por meio da expressão proverbial que serviu de base para muitas das elaborações de seu complexo de Édipo. A verdade é sempre parcial e, de modo arguto, o cidadão que não poderia se opor frontalmente ao ilustre Sereníssimo desloca a ênfase do insulto, apontando um furo

³⁷³FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p. 92-3.

³⁷⁴ FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p.124.

no discurso que se abre a uma nova série de possibilidades, a uma pluralização das perspectivas.

Que a verdade não seja definida por qualquer critério fixo parece ser, nos termos freudianos, uma condição decisiva para a elaboração de uma classe específica de chistes, digna de destaque em relação às demais. A análise dos exemplos classificados por Freud como chistes céticos o conduz à seguinte conclusão:

Acho que os chistes desse tipo divergem suficientemente dos demais para que lhes seja conferida posição especial. O que eles atacam não é uma pessoa ou uma instituição, mas a própria certeza de nosso conhecimento, uma de nossas capacidades especulativas. O nome que lhes caberia mais apropriado seria, portanto, o de chistes céticos.³⁷⁵

O exemplo que nos fornece é retirado do círculo de piadas judias e opera por meio da suspensão das coordenadas lógicas convencionais:

Dois judeus encontram-se num vagão de trem em uma estação na Galícia. ‘Onde vai?’ perguntou um. ‘À Cracóvia’, foi a resposta. “Como você é mentiroso!” não se conteve o outro. “Se você dissesse que ia à Cracóvia, você queria fazer-me acreditar que estava indo a Lemberg. Mas sei que, de fato, você vai à Cracóvia. Portanto, você está mentindo para mim.”³⁷⁶

Por meio da técnica do absurdo e da representação pelo oposto, esse chiste nos revela que o segundo judeu mente quando diz a verdade e fala a verdade por meio da mentira.³⁷⁷

³⁷⁵ FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p.136.

³⁷⁶ FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p.136.

³⁷⁷ O Pensamento Injusto toma a palavra ao iniciar o debate na peça *As Nuvens*, proferindo a seguinte máxima: “Digo mesmo que não existe em absoluto uma justiça” (Et même je nie absolument qu’il ait une justice). Diríamos que os efeitos de seus apontamentos recaem sobre a premissa, segundo a qual, não existe a justiça toda e que, à maneira do judeu do *Witz* freudiano que mente dizendo a verdade e vice-versa, ele é capaz de reverter a lógica tradicional de orientação no mundo – como reconhece seu adversário: “Ele o levará a achar decente tudo o que é vergonhoso, vergonhoso tudo o que é decente” (Il te fera tenir pour honnête tout ce qui est honteux, et pour honteux tout ce qui est honnête) – tomando por alvo não uma pessoa ou uma instituição. Cf. ARISTÓFANES *Les nuées*, (v.9000), (v.945). A lógica do *Witz* acusa precisamente a inexistência de uma regulação interna à linguagem, que garanta essa demarcação precisa dos opostos: onde está o parâmetro a partir do qual se pode separar verdade e mentira, justiça e injustiça, decência e vergonha?

O ceticismo a que se refere Freud talvez coincida, exatamente, com a perda de um parâmetro fixo de determinação da verdade. Está implicado aí o gesto que autoriza destituir ou tornar provisoriamente inócua uma instância reguladora que, em condições normais, promoveria o uso equilibrado da língua, atando o significante ao significado e viabilizando, até certo ponto, o eixo do entendimento recíproco nos limites convencionais da comunicação.

Alguns passos da trajetória do herói cômico, tal como temos tido a oportunidade de ressaltar, parecem solidários desse aspecto da estrutura de funcionamento do *Witz* que atrela o absurdo ao ceticismo.

A fusão da realeza com a mendicância expressa de modo conciso e eficaz um fragmento de verdade, cujo texto não passa de um despropósito capaz de provocar uma torção essencial e abalar as certezas dos interlocutores. Ademais, a verdade é dita de modo indireto, pois o disfarce é convocado e nesse caso funciona como uma tática inventiva contra o risco de morte. Nos exemplos retirados do livro de Freud a enunciação do *Witz* recorre também a técnicas de desvio no intuito de se esquivar de alguma conseqüência desastrosa.

Lembremos ainda que o protagonista da peça *Acarnenses* amarga seu isolamento em praça pública, em dia de assembléia do povo. Diceópolis (o cidadão justo) está só e será levado a falar no vazio, pois, na seqüência, já cercado por seus compatriotas, sua palavra não encontrará qualquer repercussão no centro do debate. Ao conseguir tomar a palavra, encarnando a figura de Télefo, consegue transmitir aquilo de que não pode abrir mão e que parecia estar fadado ao fracasso, seja pela imposição de seu silêncio, seja pelo alarde excessivo causado por uma eventual e desastrada formulação direta. O que se impõe então é uma escolha: ou ceder ao silêncio que gera consenso com a hipocrisia política e social, ou forçar um novo dizer que não é propriamente um texto

limpo e elucidativo no contexto dramático, mas exibe um ponto de não conciliação entre o homem e o inexplicável de sua ação.

Partindo do isolamento que o lançaria no exílio - não fosse a oportunidade que aí começa a se esboçar, abrindo-lhe a perspectiva de enunciar, de modo original, um novo dizer a respeito daquilo sobre o que incide o ponto de sua dissensão em relação aos demais - o herói engaja-se numa ação conseqüente e transformadora, porém nem sempre compartilhável com a maioria. A trégua particular ou a cidade aérea são imagens que apontam para a solução de um conflito, mas que, dificilmente, serviriam para apoiar um consenso ou validar um acordo conciliatório pautado no bem de todos. Essas invenções trazem consigo as marcas do absurdo, da disparidade e do isolamento além de não subsidiarem qualquer orientação calcada na moral tradicional.

Na visão de Whitman, a cena do disfarce de Diceópolis denota a força de uma vitória, não exatamente da crítica social sobre a impostura dos maiores representantes da canalhice de uma época, mas a da “responsabilidade lírica” de Aristófanes em relação à alma humana como ela é – confusa, traída, perdida, isolada e, ainda assim, heróica.³⁷⁸ Essa cena, ele a escreve nos termos de uma fórmula matemática: Isolamento heróico x Alienação na cidade = 1/todos. Sendo ainda e, paradoxalmente, não mais o cidadão ordinário que se apaga por não ser escutado - pois acede ao plano da realza - o protagonista da peça será, após a queda de seu disfarce de rei-mendigo, uma terceira pessoa.³⁷⁹ Para esse autor há na comédia uma força restauradora, não da ordem social,

³⁷⁸ WHITMAN, C. *The heroic paradox*, p153.

³⁷⁹ O nome que lhe é reservado pela crítica é ‘pacifista’. As comédias de Aristófanes são em geral recuperadas como preciosos documentos históricos que atestam a realidade sociopolítica de Atenas e, além disso, como manifestos de engajamento, cujo eixo principal seria o testemunho do poeta em prol do retorno a épocas passadas em que o governo era capaz de sustentar condições mais dignas de convivência entre os cidadãos. A paz seria um dos bens perdidos no curso dos avanços políticos da cidade e compareceria com insistência em seus enredos. Logo, o poeta viria a ser identificado como um representante da luta pacifista. O potencial estético de suas obras ultrapassa, como temos demonstrado, essa vertente realista e os melhores efeitos de seu texto tendem a, no mínimo, problematizá-la. Vimos como a Paz é sorvida ao final dessa peça como objeto velado de delícias inauditas e esse véu torna opaca a explicação direta de uma reforma política, expandindo o sentido em mais de uma direção. O grau de insanidade do protagonista é mantido até o final, diferentemente de Trigeu na comédia *Paz*, que é tido

mas do próprio eu (ou de uma singularidade) que será forjada novamente: “Aristófanes não oferece nenhum código ou credo; ele projeta o eu e o mundo no seu rastro”.³⁸⁰

O que será recuperado exatamente, no caso desse pequeno grande homem de comédia? Um pequeno objeto que alicerça sua existência: a voz. O que é, num determinado momento, impossível de ser verbalizado encontra afinal uma inscrição, um modo de dizer, que se realiza para além do sentido e da comunicação.

Talvez pudéssemos esboçar a hipótese de que o herói cômico orienta-se, no mais das vezes, por uma visão cética, na medida em que deve sustentar uma posição que o situa num plano de exceção em relação a todos os demais. Que não se possa esperar nada do Outro, eis o impulso que está na base da ação cômica a qual, todavia, não se deixa confinar em seu isolamento e nem tampouco se converte facilmente em matéria de consenso na comunidade. Digamos que essa ação venha situar-se num ponto de exclusão interna ao plano discursivo: acede ao laço social, sem que se torne totalmente permeável às suas exigências. Desse modo, materializa-se o que Lacan pôde enunciar com relação ao processo do *Witz*, por meio de um trocadilho somente apreensível em francês: o *pas- de- sens*. Um *Witz* permite a inscrição de um sentido que avança (passo de sentido) e, ao mesmo tempo, implica uma suspensão da cadeia significante impondo-se como não-sentido.³⁸¹

De fato Lacan opõe o *pas-de-sens* (passo de sentido) ao *peu-de-sens* (pouco de sentido), alegando que um *Witz*, para que seja levado a cabo, não pode acolher a dimensão do não sentido em termos absolutos. Contudo, se levarmos em conta o ponto de vista freudiano em relação aos chistes céticos, devemos considerar que determinados

como louco quando decide voar ao Olimpo, mas retorna como símbolo da restituição da paz em toda a Grécia.

³⁸⁰ WHITMAN, C. *The heroic paradox*, p.154.

³⁸¹ LACAN, J. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente*, p.103.

Witz colocam em questão a própria lei do significante, a nossa faculdade de julgar, recuperando, dessa forma, o puro prazer do *nonsense*, dos jogos fonéticos, anteriores ao ingresso do sujeito na normatividade gramatical da língua.³⁸² Há, portanto, uma vetente do *Witz* que não se presta a uma abertura ou ampliação do sentido, por meio da ratificação do Outro da linguagem, mas conduz o equívoco à exaustão, a seu grau extremo.³⁸³

Ao deprendermos a estrutura do *Witz* do modo de articulação da ação cômica, tal como agenciada pelos protagonistas de comédias, propomos um entrelaçamento entre os campos da ética e o da estética. A questão central que se coloca é: como esses personagens, não orientados pelo bom-senso ou pelo pudor, que se inclinam muitas vezes para o cinismo, podem permanecer vivos e, além disso, conquistarem a simpatia do público, por meio da operação catártica? Como é que podem tornar oportunas e favoráveis as contingências na via da transmissão de afetos que em si mesmos podem ser contestáveis, desprezíveis ou mesmo repugnantes? O herói cômico, por ser amoral, não é propriamente irresponsável no que concerne à sua busca. Ele é antes, como tivemos oportunidade de verificar, um obstinado, um trabalhador incansável. Digamos que, em alguns casos, ele é capaz de inventar, com habilidade, por própria conta e risco, as vias de acesso e transmissão dos impulsos que operam como causa de sua existência, pelas quais ele se torna responsável. Em outros, como um anti-herói, não chega a dar esse passo e, embora possa ser visto como vítima da estratégia irônica contida na comédia pode, virtualmente, tirar algum proveito desse movimento.

³⁸² FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, 147-50.

³⁸³ O *Witz* parece ser valorizado por Lacan, no final de seu ensino, exatamente por essa aliança com *lalangue* e pela promoção do equívoco. Cf. LACAN, J. *Nomina non sunt consequentia rerum*, p.6 e LACAN, J. *Rumo a um significante novo*, p.13. Conferir ainda o posfácio escrito em 1973 para o seminário 11, em que Lacan retoma o *Witz* dos dois judeus na estação, reforçando o caráter de cifra de uma leitura pautada na premissa interrogativa do primeiro judeu: “porque me mentes dizendo a verdade?”. Quando o objeto *a* se instala no lugar do trilho que promove a via do mais-gozar, a questão não se resolve consultando-se o catálogo da rede ferroviária para se saber o destino correto. LACAN, J. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p.264-5.

Freud identifica no procedimento do *Witz* a mesma noção do suborno do outro³⁸⁴ presente nos processos criativos da arte e, sobretudo, nos efeitos dos escritos criativos. De fato, dentre todas as formações do inconsciente, o *Witz* é a mais sociável e eficaz do ponto de vista da transmissão. O relato de um sonho, por exemplo, gera tédio e desinteresse por parte do ouvinte, enquanto um *Witz* tende a se alastrar e difundir com êxito e velocidade consideráveis. Isso se deve principalmente ao fato de que o aparato técnico em questão atua desarticulando barreiras que, normalmente, impediriam a expressão de conteúdos marcados pelo recalque. Um *Witz*, portanto, implica uma economia na despesa psíquica, por meio de um desvio eficaz na transmissão de afetos ou do traçado de um caminho mais curto nessa direção. Eis um método capaz de tornar as piores coisas abordáveis e tratáveis.

Ora, tivemos a oportunidade de discorrer amplamente sobre as formações grotescas na comédia antiga que não fazem qualquer apelo à sutileza e à discrição presente no *Witz*. Obscenidade e agressividade - precisamente duas das tendências mais relevantes do *Witz* isoladas por Freud em seu livro - manifestam-se diretamente na pena de Aristófanes. Como então associar a estrutura do *Witz*, marcada pela falta, insígnia do recalque, aos modos de exposição direto e abusivo, predominantes na comédia antiga?

Tomamos as formações excessivas e grotescas na comédia antiga, como uma conseqüência do movimento que implica a ruptura dos semblantes ou efeito de transbordamento atestado a partir da implosão derrisória de determinados limites – tais como o reflexo íntegro da imagem de si ou o dispositivo fálico no equacionamento das relações entre os sexos – eleitos como medidas de contenção ou coordenação harmônica para as relações inter-humanas. Do ponto de vista específico da ação cômica, ou daquilo que é possível fazer frente a esse transbordamento, encontramos algo como a recuperação renovada do semblante, um modo de reabsorvê-lo a partir de um salto ou

³⁸⁴ FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p.155.

de uma transformação: esse movimento não se dá sem habilidade, engenhosidade de espírito, malícia astuciosa, ou seja, sem os componentes presentes na estrutura de um *Witz*.

De resto, vale lembrar que muitas das invenções a que se chega ao final das comédias apresentam-se como amálgamas que conectam domínios incomunicáveis na lógica convencional, tal como trabalhado a propósito das figuras grotescas. Elas exibem um ponto de indecisão que não convida à decifração ou a um desdobramento significativo. Nesse sentido, acreditamos que têm como pressuposto a abolição da suposição de uma instância que garanta a promoção do sentido e, ainda que seu portavoz tenha que se valer de artifícios para se fazer ouvir ou para reter a atenção do Outro, o que tem a mostrar é um agravante para a condição enigmática do homem, seu lado despropositado e irracional.

Renunciar total e definitivamente ao semblante pode ser catastrófico, pois dissipa toda e qualquer possibilidade de afirmação do laço social, ao passo que encará-lo como um saber totalizante é uma maneira de se alienar ou de desconhecer sua natureza de semblante. A ação cômica comporta um novo modo de acolhimento do semblante capaz de convocá-lo e dispensá-lo simultaneamente. O disfarce de Diceópolis é uma formação equívoca desse gênero, pois não hesita em expor as chagas e andrajos do Rei, ao mesmo tempo em que suborna seus ouvintes para dizer coisas justas, correndo o risco de ser desagradável. Essas formações mistas evocam a estrutura do *Witz*, na medida em que permitem uma tradução possível para os excessos registrados nos planos da hostilidade e da obscenidade, partindo-se do pressuposto cético que está em sua base.

5. A COMÉDIA E A ÉTICA DO BEM-DIZER

5.1 Um enigma por outro

É possível extrair do contexto da comédia antiga – do ponto de vista da tática do herói diante de um impasse – as conseqüências do que Lacan pôde formular no final de seu ensino, em oposição à ética de Aristóteles, como a ética do Bem-dizer.

Já em condições de renunciar ao plano ideal da justa medida (uma vez que dirá coisas justas e desagradáveis), não mais recorrendo ao compromisso do dizer bem ou de dizer-o-Bem, o herói cômico encontra uma tradução possível para o mal-estar decorrente da ruptura dos semblantes – uma tradução oportuna e, ao mesmo tempo, incompleta, já que consiste mais em um modo de cifrar a realidade (pela vertente do absurdo, por exemplo) do que em um meio de ancorar os sentidos com a esquadria do bom senso. Terá propagado algum bem? Ensinar coisas justas, dissipando o eixo único de ancoragem da justiça: terá sido esse o máximo do alcance de sua ação que, em outras palavras, passa a fazer valer o mal-estar da meia-verdade.

Essa oportunidade preciosa é passível, a nosso ver, de ser correlacionada ao jogo de escrita com a palavra “felicidade” (*bonheur*) proposto por Lacan: numa escansão dos termos, tem-se *bon heur*, feliz acaso.³⁸⁵ Podemos falar em felicidade no campo da

³⁸⁵ LACAN, J. Televisão, p.525. Lacan convoca o poeta para dar testemunho dessa nova escrita do termo *felicidade*: “Felizmente, temos aí o poeta para dar o serviço: Dante, que acabei de citar, e outros, fora as

experiência analítica apenas se levarmos em conta a contingência que está no comando de uma apreensão singular do mundo que, sem se materializar em pura dispersão, tende a se repetir de modo mais ou menos uniforme para cada um. Desse modo, não poderia o ser falante contar com a adoção de um padrão determinado que pudesse valer como regra universal das inclinações morais.

Retomar todo o debate concernente às ressalvas propostas por Lacan em relação à ética aristotélica seria fazer dessa tese um tratado de Filosofia, e, conseqüentemente desviá-la de seus propósitos.³⁸⁶

Seria suficiente marcar alguns pontos-chave dessa contraposição, com o intuito de se captar a especificidade do que venha a ser a Ética do Bem-dizer, tal como nomeada por Lacan ao final de seu ensino.

Do mesmo modo que o sujeito para a Psicanálise não está programado para se comunicar - tal como discutido no capítulo dois a propósito das vicissitudes pulsionais no campo da linguagem – tampouco contaria com um mapeamento prévio que o assistisse em relação ao bem ou a felicidade. Não é incomum que ele se enverede por condutas e escolhas das quais logra retirar, simultaneamente, intenso prazer e conseqüências dolorosas. O que em determinado plano pode ser tido como mal será eleito por alguns como um bem que vale a pena ser cultivado. E não é o caso apenas de dizer que o que é um bem para uns será um mal para outros, mas de constatar a dificuldade em se encontrar um discernimento nítido entre essas duas categorias, uma

enrolações dos que fazem seu cofrinho no classismo”. Dante, cuja obra se edifica em torno de um pequeno objeto arrancado do corpo da amada, Beatriz - esse olhar que é “Um tantinho de nada”, “um batimento de pálpebras” e atua como causa da escrita do poeta – é contraposto às enrolações do cofrinho de Harpagon, que também é uma circunscrição estreita do mundo em torno de um pequeno objeto, mas que não promove um novo dizer, apenas evoca o martelar da mesma coisa que permanece bloqueando toda a possibilidade de inserção do personagem no circuito do desejo. Enquanto em um caso o objeto olhar deve sua vivacidade à sua condição de perda, no segundo mantém-se viva a esperança de recuperação do objeto e é sobre essa esperança que podemos rir com Molière.

³⁸⁶ Remeto o leitor à dissertação de mestrado de Sérgio Laia, que constitui um detalhado estudo sobre o tema da ética na Psicanálise. LAIA, S. *A lei moral, o desejo e o mal: Kant e Lacan*, Dissertação de Mestrado (UFMG, Departamento de Filosofia), 1992.

vez que, mesmo ao se prejudicar, o sujeito persiste em seu desfrute, do qual não se dispõe a abrir mão com muita facilidade.

Essa falta de garantias e de orientação prévias em relação à felicidade levou Lacan a ler *Ética a Nicômacos* como uma tentativa de esboçar o plano teleológico da felicidade, na perspectiva de um *ortho logos*.³⁸⁷ O manual prático que cataloga as virtudes em função de um ponto de equilíbrio entre um excesso e uma falta – do qual já podemos extrair um exemplo de maior afinidade com o nosso tema –, mesmo que não suponha a existência de um soberano bem a ser alcançado no limite e esteja voltado para uma *práxis* cotidiana das virtudes que são múltiplas, supõe, ainda assim, para cada uma delas, um modo de expressão ideal ancorado no meio termo. Para cada uma das virtudes que compõem o exercício da felicidade, haveria certo alvo a visar, orientado pela definição do meio-termo situado entre um excesso e uma falta.³⁸⁸

A Ética do Bem-dizer renuncia à pressuposição desse ponto de captura ideal do Bem que se afirmaria como uma estabilidade prática, assessorada pela finalidade da reta razão que dita um padrão de excelência moral.

O dizer consiste numa enunciação possível que incide modificando um dito sempre assentado na planilha significativa que funda o sujeito na estrutura cunhada no desejo do Outro. Não é por ser anterior e mesmo exterior ao sujeito que esse dito pode prescindir de uma apropriação por parte dele: “(...) para que um dito seja verdadeiro é preciso que se o diga, que haja dele um dizer”.³⁸⁹ E não é ainda porque a verdade ressoa de uma forma possível de dizer, provocando uma distensão cética nos ditos que surgem do exterior, que o sujeito é livre para dizer o que quer que seja. Isso não impede que ele

³⁸⁷ LACAN, J. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, p.33-4.

³⁸⁸ ARISTÓTELES, *Éthique de nicomaque*, livre VI, cap, I.

³⁸⁹ LACAN, J. O aturdito. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor., 2003, p.449.

o faça, sintomaticamente, sempre da mesma maneira, um pouco acima ou abaixo do tom, sempre na tangência do bom-tom.

É curioso perceber o modo pelo qual se lida na comédia com os ditos oraculares, que são aqueles que portam o enigma e precipitam uma resposta interpretativa. Essa perspectiva é extremamente fecunda, visto que são muitas as passagens em que o mundo divino é ridicularizado no teatro de Aristófanes. Os vaticínios da ordem divina são retirados de seu circuito sagrado e circulam como objeto de venda, ao lado de seus portadores, os vendedores de oráculos, obviamente mal-intencionados. Sem que, de modo algum, pretendamos esgotar o tema, gostaríamos de recuperar um pequeno trecho da comédia *A Paz*.

Já num momento avançado da trama, no qual o herói se prepara para o banquete sacrificial em comemoração ao sucesso de sua operação de resgate da deusa Paz, na ocasião, então, em que todos poderiam descansar em paz, chega o adivinho para atrapalhar. Suas palavras dúbias são caricaturais, o que cai muito bem em uma comédia. Mas não é exatamente isso o que gostaríamos de frisar. As intervenções enigmáticas sucedem-se num crescendo, de modo que o enigma é elevado ao *nonsense*³⁹⁰.

Acompanhemos o diálogo entre o herói, Trigeu, e o adivinho:

Hiérocles: Não agrada aos deuses bem-aventurados
Fazer cessar os gritos da guerra antes que o lobo
Se case com a ovelha.³⁹¹

E, ao ser indagado sobre como seria possível essa união, recebe a resposta:

Hiérocles: Enquanto a barata, fugindo, largar seus traques bem fedorentos
e o pintassilgo estridente, apressando-se,

³⁹⁰ Conferir instigantes comentários de Sílvia Damasceno sobre esta passagem MORAES, S. D. A.. *A liberação do signo em A paz, de Aristófanes*, p.148.

³⁹¹ **Hiérocles:** Car aux dieux bienheureux il ne plaît pas encore/ De mettre fin aux cris de guerre avant qu'um loup/N'épouse une brebis. ARISTÓFANES, *La paix*, (v.1075).

Der à luz aos filhos cegos, eu digo,
Não é dessa vez, ainda, que se fará a paz.³⁹²

Mas, quando afinal haveria de chegar o momento de se concretizar a Paz?, pergunta-lhe Trigeu. Ao que ele rebate: “Nem nunca hás de tornar liso um ouriço crispado!”³⁹³.

Note-se que um enigma é respondido com outro enigma até que a palavra oracular se torne inabordável pelo sentido. Uma explicação é sobreposta ao seu núcleo de insensatez, permanecendo a resposta no horizonte. Tudo indica que o fio de insolubilidade para o problema da Paz, que envolve o casamento entre opostos (lobo e ovelha) ou o acolhimento necessário do inimigo, incrusta-se nas próprias palavras do adivinho. O ideal da Paz habita sobre um fundo de impossibilidade, e o ponto de equilíbrio ou de acordo permanece em suspenso. As palavras do adivinho geram tormento, já que o tom é solene e rascante; no entanto, elas nos fazem rir em função dos termos chulos empregados. Essa junção inédita entre planos distintos da verbalização concede à fala do adivinho uma estranheza específica, pois o que se anuncia como um vaticínio implacável escoia simultaneamente por um buraco, convertendo-se num vazio de sentido.³⁹⁴

No decorrer dessa cena, o adivinho, que assiste ao sacrifício em honra da deusa Paz, torna-se humano e faminto e, ao solicitar um pedaço de carne, recebe a seguinte resposta: “É-nos impossível dar-te, antes que o lobo se case com a ovelha.” Na

³⁹² **Hiérocclés** : Tant qu’em fuyant la blatte empeste avec ses vesses/ Que le tarin criard, dans son effort hâtif,/ Fait des petites aveugles, je le dis tant et plus, / Il n’est pas encore temps de conclure la paix. ARISTÓFANES, *La paix*, (v.1077-1079).

³⁹³ **Hiérocclés**: Onc tu ne rendras lisse um rugueux hérisson. ARISTÓFANES, *La paix*, (v.1086).

³⁹⁴ Essa estrutura comporta algo da vertente de decepção encontrada na definição kantiana das ocorrências ligadas ao riso. Segundo esse autor, o riso seria: “Uma afecção proveniente da transformação súbita de uma expectativa tensionada em nada”. Note-se que a expectativa redundante em nada, e que o elemento da surpresa mais uma vez comparece como sedimentando a base do acontecimento cômico. Conferir comentários de Verena Alberti sobre essa passagem em Kant. O riso conquanto afecção passa ao largo do entendimento sediado pelo juízo e acusa o plano do regozijo ligado ao corpo. ALBERTI, V. *O riso e o risível*, p. 162-163.

seqüência, diante das súplicas do advinho, é-lhe aconselhado que devore a sibila. O enigma é reutilizado pelo herói, que, de modo irônico e astuto, inventa sua resposta, citando o advinho e, ao mesmo tempo, destituindo-o da onipotência de seu saber que, afinal, será convertido em um objeto/dejeto a ser deglutido.

Se Pisetero acredita que pela palavra todos alçam vôo, ele não o faz sem saber da inconsistência dos ditos de encomenda, pois trata de desqualificar todos aqueles que, a rigor, se valem de estratégias sofisticadas muito próximas às suas. Ele é o bom sofista em que Strepsíades gostaria - de modo não todo ingênuo, pois como bufão ele toca a verdade às avessas - de se transformar; mas é também um sofista especial, pois sabe que qualquer versão da verdade esbarra num ponto intraduzível e vazio, expatriado do sentido e da decência. O Bem-dizer, nesse caso, seria um dizer em relação ao qual é possível fazer-se responsável e que traz em seu bojo a quota inevitável da dissidência implicada na relação do homem com seus pares. Isso com a vantagem, no caso do herói cômico, de se poder usufruir dessa posição, incluindo aí toda a carga anti-moral implicada em sua ação.

O dizer bem talvez possa se inscrever na ordem dos belos dizeres, dos enunciados pautados nas formas acabadas, arredondadas, em relação às quais tanto a Psicanálise, quanto o Teatro nos ajudam a prevenir: “A primeira coisa seria extinguir a noção do belo. Não temos nada a dizer sobre o belo. É de uma outra ressonância que se trata, a ser fundada sobre o chiste. Um chiste não é belo. Ele se ocupa de um equívoco (...)”³⁹⁵O equívoco, tal como se enuncia no universo cômico, encontra a precisão de um dizer apto a remover as certezas endossadas pelos discursos, de modo não tanto a proliferar os sentidos, mas a operar com o risco de sua implosão. Enquanto Aristóteles se esforça em dizer o Bem, equacionando as virtudes em relação ao meio termo situado

³⁹⁵ LACAN, J. *Rumo a um significante novo*. In: Opção Lacaniana, n°22, agosto/1998, p.11.

entre uma falta e um excesso, a ética do Bem-dizer, Lacan a associa ao gozo saber, do qual nos ocuparemos mais adiante.

Ironia e astúcia são dois dos procedimentos que podemos isolar do conjunto da ação cômica, naquilo que ela comporta de uma resposta tática frente a um impasse que deve ser contornado de algum modo. Um exame mais detido sobre esses dois termos conduzirá a uma ampliação de nosso argumento relativo às incidências éticas do percurso do herói cômico e suas repercussões sobre o campo da experiência psicanalítica.

5.2 Ironia: disjunção entre o ser e o parecer

Qualquer estudo mais acurado sobre o tema da ironia não terá dificuldades em perceber seu alcance e sua ampla disseminação ao longo da história do pensamento ocidental. Sua importância pode ser atestada na filosofia, nas artes, no teatro e na literatura de todos os tempos, sob as mais diversas formas de apresentação: conhecemos a ironia trágica, a ironia romântica, a ironia niilista, humorística, dentre outras. A multiplicidade formal nos coloca frente à mesma dificuldade de conceitualização já apontada em relação ao fenômeno do riso.

Curiosamente a definição aristotélica, ratificada por seu discípulo Teofrasto, parece conservar seu vigor quando se trata de apostar na extração de uma base conceitual mínima. Muecke, ao se aventurar por esse terreno, recorre com frequência a essas definições antigas e considera fundamental a toda ironia um contraste entre aparência e realidade. Além disso, isola como sensações correlatas ao prazer na ironia o gosto “do paradoxo, do ambivalente e do ambíguo, do impossível tornado efetivo, de uma dupla realidade contraditória”.³⁹⁶

³⁹⁶ MUECKE, D.C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.63.

Recordemos que a definição antiga do *ieron* evoca o sentido da dissimulação na figura daquele que costuma se fazer passar por menos do que na realidade é. Aplicado às tramas de comédia, esse movimento pode ser reconhecido nos momentos de torção em que nos é dado perceber que todos os seres menores ou os representantes do “poder local” - escravos, criados, homens rudes e simplórios, bufões - sofrem um deslocamento e passam a comandar a cena. A contrapartida desse giro pode ser, em alguns casos, a queda de um personagem aparentemente digno ou poderoso que se vê rebaixado a um ser desprezível, sem que por isso o ironista venha a ser um novo portador da verdade íntegra, uma vez que é próprio da ironia dizer a verdade às avessas ou de modo parcial.

Ora, o que se depreende dessa concepção da ironia é a existência de um lapso entre o ser e o parecer: o ironista é aquele que diz uma coisa e pensa em outra, que se instala no intervalo das convicções imediatas, acolhendo o sentido do provisório contido nessa perpétua atitude de inclusão do outro sentido. Esboça-se aí um modo de transitar pela lógica dos contrários. Nos termos de Jankelevitch: “(...) ela [a ironia] fala gravemente das coisas pequenas, se diverte com as grandes e sua conduta é sempre aquela que não se espera. A ironia é o imprevisto e o paradoxo”. E os exemplos se multiplicam: “Ela interioriza o exterior, exterioriza o interior, faz com que os primeiros tornem-se os últimos e os últimos os primeiros. (...) É um perpétuo *hysteron-proteron*”.

397

Esse eterno recuo da ancoragem do ser em relação ao parecer leva o autor a se perguntar sobre o fundamento nihilista do procedimento irônico. Se há uma reversão de todas as referências, “se os mestres tornam-se escravos e os escravos, mestres”, não estaríamos simplesmente optando por adotar - na perspectiva da ironia ligada ao humor

³⁹⁷ JANKELEVITCH, V. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964, p.82-85.

- uma nova ordem, que toma tudo às avessas?³⁹⁸ Não estaríamos promovendo um dogmatismo da relatividade³⁹⁹ ao dissiparmos o eixo de orientação da verdade? A questão recai sobre a suposição de uma conduta, segundo a qual torna-se possível conceber o sentido como evanescente, o que permite propagar a relatividade de todas as coisas. O autor recusa essa visão e termina por situar, no plano da ironia, um modo de mostrar o “absolutamente outro”, ou seja, um ponto virtual de estancamento das remissões sucessivas do sentido que resistiria finalmente ao prolongamento infinito no relativismo:

Mas isso não significa que o humor, por sua vez, exclui todo o sistema de referência: somente esse sistema é situado no horizonte, num prolongamento infinito. Donde a característica pneumática e sempre ambígua da ironia humorística. Como, em oposição ao traço de espírito, o humor não seria uma espécie de graça evanescente? O *outro* da alegoria humorística não é mais o relativamente-outro dos enigmas grosseiramente cifrados, o outro que encontramos por simples transposição do exotérico ao esotérico: ele é o absolutamente-outro que se mostra e se desnuda numa entrevisão ambígua.⁴⁰⁰

Assim sendo, o procedimento segundo o qual somos convidados a pensar sempre de outro modo, acaba por nos oferecer, não exatamente a cada vez, a soma de um novo modo de dizer, mas o limite a partir do qual não se pode dizer nada, o estancamento no silêncio.⁴⁰¹

Eis, portanto, um modo de se situar, à maneira socrática, do lado de um não-saber preliminar que opera como causa de novos dizeres e dispensa uma eleição prévia de qualquer ponto fixo no Outro que seja o porta-voz de uma verdade antecipada.

³⁹⁸ JANKELEVITCH, V. *L'ironie*, p.187-8.

³⁹⁹ KRAUSE, G.B. *A ficção cética*. São Paulo: Anna Blume, 2004, p.241.

⁴⁰⁰ JANKELEVITCH, V. *L'ironie*, p.187-8. É preciso esclarecer que o sentido dado pelo filósofo às noções de ‘traço de espírito’ e ‘humor’ não deve ser confundido com o que a Psicanálise lhes atribui. Seu propósito é analisar a ironia por diversos ângulos e nesse trecho privilegia os efeitos do que nomeia ‘ironia humorística’ a qual identificamos como a mais próxima do contexto da comédia.

⁴⁰¹ Conferir a esse respeito o testemunho lacaniano: “O ceticismo não é a colocação em dúvida, sucessiva e enumerável de todas as opiniões, de todas as vias em que tentou deslizar-se o caminho do saber. É manter esta posição subjetiva – *não se pode saber nada*. (...) O ceticismo é uma ética.” (grifos do autor) LACAN, J. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p.212.

Levar a sério esse lapso entre o ser e o parecer é reconhecer os limites e a fragilidade dos semblantes e, ao mesmo tempo, renunciar ao ponto de captação equilibrada, de apreensão sem restos do ser. Este último movimento é acolhido pelo programa da ética aristotélica. Jankelevitch ressalta a virtude intermediária situada por Aristóteles entre o *eiron* e o *alazon* - o ser franco - como um modo de expressão que visa à coincidência do ser ao parecer e denota uma conduta transparente a si própria que, enquanto tal, não minimiza suas qualidades como o falso modesto, nem as maximiza como o jactancioso⁴⁰².

A proposição aristotélica responde, segundo o autor, aos imperativos do equilíbrio que reduziu a ironia socrática a uma degenerescência: “Fazer o bem a seus amigos, ser inimigo de seus inimigos, devolver enfim o mesmo ao mesmo, eis os imperativos do equilíbrio que são na ordem da justiça conservadora, o que são a coextensividade ou a coadequação do signo e do sentido na ordem da Expressão”.⁴⁰³

Miller nos convida a pensar a clínica da psicanálise do ponto de vista da ironia e propõe uma distinção em relação ao campo do humor.

Encarada com o máximo rigor e literalidade, a estrutura que permite formalizar o campo da ironia, ou seja, essa maneira de dizer que diz sempre outra coisa nos conduz, sem dificuldades, ao domínio da loucura. Abolir toda e qualquer referência de ancoragem do ser é levar ao extremo a verdade da inexistência do Outro como um lugar das possíveis articulações ficcionais para o real. Essa descrença radical no Outro aproximaria, segundo Miller, o esquizofrênico do maior dos irônicos: aquele que não se deixa enganar pelo simbólico, que não se serve do discurso para se defender do real, ver-se-ia presa de uma ironia infernal⁴⁰⁴.

⁴⁰²JANKELEVITCH, V. *L'ironie*, p.88. Conferir a passagem do livro da Ética: ARISTOTE. *Éthique de Nicomaque*, (Livro IV, cap.VII) .

⁴⁰³ JANKELEVITCH, V. *L'ironie*, p.88.

⁴⁰⁴ MILLER, J.-A. Clínica irônica. In: Matemas I, Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 1996, p.190.

Ora, o neurótico encara de forma diversa o encontro com a insuficiência instalada do lado do Outro, cria uma ficção na qual possa se apoiar e, conseqüentemente defender-se em relação à ausência de uma referência que sirva de anteparo ao real. Se essa estratégia lhe permite escapar à loucura, não o poupa, contudo, de seu sintoma que lhe atesta o fracasso da operação, por meio da qual se dispõe a recompor a carência inevitável do Outro. A referência fálica deduzida do campo paterno abre-lhe um extenso domínio de dúvidas, suposições com as quais pode compor seu cardápio de demandas, acusações, súplicas e todas as declinações sintomáticas capazes de localizar simbolicamente o eixo de sua vinculação ao Outro. Se o percurso de análise permitir uma retificação dessa posição, elevando essa referência à categoria de semblante, isso não se dará sem que se toque, de alguma maneira, no plano da loucura, o que não quer dizer que essa será para o sujeito uma experiência que o levará à loucura. Há um ponto da experiência dos seres falantes que é absolutamente heterogêneo a qualquer abordagem discursiva. Eis o que os psicóticos ensinam ao psicanalista que, de certo modo, adota esse ponto de vista, por exemplo, fazendo apelo ao domínio da ironia:

Seria, com efeito, formidável curar a neurose pela ironia. Se chegássemos a curar a neurose pela ironia não teríamos necessidade de fazê-lo pela psicanálise. Ainda não fomos curados da psicanálise, apesar da ironia de Lacan (...) Esperando, portanto, curar da psicanálise, o voto que formulo é que nossa clínica seja irônica.⁴⁰⁵

A ironia atua dissipando a suposição de um saber que se candidata a sedimentar o eixo do parecer nas relações humanas marcadas inevitavelmente pelo exílio, pela via do equívoco, pelo desajuste radical entre significante e significado. Ao expor as falácias, as taras oblíquas e dissimuladas nas relações políticas e amorosas, o dispositivo irônico intrínseco ao domínio da comédia, aqui comparado ao analítico, não vem se apresentar a serviço de um novo modelo estável para essas relações. Apenas leva a sério

⁴⁰⁵ MILLER, J.-A. Clínica irônica, p.191

o ponto irremediável da suspensão do sentido, fazendo valer a antiga acepção do termo *eironeia*, que significa interrogação⁴⁰⁶. Ao fazê-lo, contudo, não tira proveito próprio nessa operação, como ocorre em certas vertentes do sarcasmo e do humor, em que o agente pode se beneficiar sadicamente quando o furo se presentifica no exterior. No humor o supereu exigente torna-se dócil e assume o papel de proteção para o eu, mas o sentido dessa proteção é ambíguo, pois incorre, segundo Freud, em infantilização. Aos olhos de Miller essa proteção infantilizadora pode ser pensada, por exemplo, no âmbito das relações entre o psiquiatra e o louco. A instância que recorre à tutela de uma classe - no caso a ordem médica em relação à loucura - decreta, a um só tempo, a incompetência do objeto de seu controle e a posse de um saber denso e concentrado, cujas regras de enunciação supõe dominar. Acompanhando esse raciocínio, o humor - ainda que inspire dignidade e altividade - ao proteger, tolhe e cerceia, enquanto, a ironia, já nos termos de Aristóteles, advoga em favor de homens livres.

A pedra de Agnes, o soluço do personagem cômico de Platão, a assíntose rabelaisiana que elege um louco para dizer as melhores coisas sobre a fidelidade no casamento, o demagogo (líder do povo) que se apresenta como o escravo do povo, o disfarce de Diceópolis na sua vestimenta esburacada, são algumas das modalidades irônicas que surgem no teatro sob a forma de intervenções ou de atos incisivos que dispensam maiores explicações ou qualquer nova injeção de sentido. Devem sua eficácia à sua forma breve e econômica, além de provocarem a interrupção de cadeias discursivas que seguiriam seu curso seguro e estável nos contratos amenos de credibilidade e cumplicidade social que a todos nivelam e enredam na mesma plataforma moral.

⁴⁰⁶ COMTE-SPONVILLE, A. *Dicionário filosófico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.325.

Nessa perspectiva, o teatro de comédia – no que ele é palco por excelência de realização da ironia - expõe a via da dignidade do revezamento do analista com o cômico que joga com o domínio do parecer, mas partindo do princípio da impossibilidade da relação (proporção) sexual.

5.3 Astúcia e os efeitos da surpresa

A astúcia pode ser tomada como outro traço marcante de alguns personagens de comédia. Essa característica nem sempre pode ser associada diretamente ao herói.⁴⁰⁷ É difícil circunscrever a todos, o que é admitido pelo próprio Whitman, na perspectiva da malícia que engloba a velhacaria. Strepásiades é incapaz de astúcia e o implacável Filocleão, por mais que encontre uma nova forma de expressão para sua mania, não é propriamente astuto ou engenhoso - não se vale de truques ou estratégias, é por demais desastrado. O contrário pode-se dizer de Lisístrata que combate a guerra pela guerra com as armas as mais inusitadas, como também de Pisetero, extremamente arguto com as palavras e preciso em suas invenções de última hora. Diceópolis é certamente um exemplo completo de astúcia, dado seu desembaraço e sua presença de espírito. Por vezes a astúcia é encarnada por personagens secundários como é o caso dos escravos que, como tais, tornaram-se canônicos nas comédias nova e romana.

Esse tema é extremamente fecundo na cultura grega e ultrapassa em larga medida os limites da literatura, como puderam mostrar Detienne e Vernant. Sua especificidade abrange um extenso campo semântico que

⁴⁰⁷ No caso da *Escola de mulheres* a astúcia situa-se ao lado do personagem feminino que não é o personagem cômico por excelência. Arnolfo é antes a vítima perfeita de sua conduta arditosa. Esse, como muitos outros exemplos, sugerem-nos que a característica da astúcia pode ser abordada por múltiplos ângulos no contexto cômico, deslocando-se, por vezes, da figura do herói. Se a fonte da qual brota a astúcia é visivelmente variável, seu alvo parece ser sempre o mesmo: um furo instalado do lado do saber, prontamente capturado pelo espectador.

implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais que combinam a intuição, a sagacidade, a previsão, a flexibilidade de espírito, a simulação, o desembaraço, a atenção vigilante, o sentido de oportunidade, múltiplas habilidades, uma experiência largamente acumulada.⁴⁰⁸

A *métis*, tal como designada pelos gregos, aplica-se a contextos que envolvem a ambigüidade, a imprevisibilidade sempre irreverente ao exame linear da razão ou ao cálculo exato. Aplica-se às situações móveis e provisórias, normalmente indigestas à absorção filosófica.⁴⁰⁹

Seu campo de atuação é vasto: engloba as estratégias de guerra e navegação, técnicas de pesca e caça tanto no plano humano como no plano animal, a perícia de alguns deuses dotados do poder de enganar e tramar armadilhas. De modo geral pode ser atribuída a seres mutantes e flexíveis, sempre dispostos a encarar a realidade de modo multifacetado, pois são seres alertados quanto à possibilidade de irrupção do novo e do imponderável.⁴¹⁰ Confrontados com o plano do incalculável, os representantes da *métis* seriam aqueles compelidos à invenção constante de novos cálculos e saídas frente a situações que requerem destreza e habilidade.⁴¹¹ Essa atitude paradoxal que implica um cálculo - ou a escolha ágil de uma direção em detrimento de outras - sobre o incalculável, uma vez que essa escolha depende de uma visão ampliada da realidade e leva em conta uma gama infinita de possibilidades, exige a anulação de um ponto fixo

⁴⁰⁸ DETIENNE, M. & VERNANT, J.P. *Les ruses d'intelligence: la mètis des grecs*. Paris: Flammarion, 1974, p.10.

⁴⁰⁹ DETIENNE, M. & VERNANT, J.P. *Les ruses d'intelligence: la mètis des grecs* p.10

⁴¹⁰ DETIENNE, M. & VERNANT, J.P. *Les ruses d'intelligence: la mètis des grecs* p.28. A experiência da análise acolhe a astúcia nessa vertente da surpresa e da abertura a um cálculo sobre o imprevisível, haja visto o plano de incidência da interpretação que nunca é uma receita ou uma explicação, mas um significante que “permite o ângulo, o salto interpretativo, um enunciado aberto que não determina de maneira unívoca o significado (...)”. MILLER, J.A. Apologie de la surprise. In: *Quarto – Revue de Psychanalyse, Ecole de la cause freudienne*, nº61, p.7.

⁴¹¹ DETIENNE, M. & VERNANT, J.P. *Les ruses d'intelligence: la mètis des grecs* p.29

convencionado como centro de ancoragem do saber com conseqüente acolhimento da irrupção do novo.

O domínio de aplicação da *métis* abarca, segundo Detienne, a idéia de se forjar uma travessia ou via de passagem (*póros*) por caminhos tidos como infranqueáveis, desprovidos de limite (*ápeiron*) ou de referências norteadoras. O autor busca os campos semânticos de aplicação do verbo *peîrar* que tanto pode se referir à idéia de traçar um caminho ou passagem quanto à noção de fabricar um laço, uma ligação ou enodamento.⁴¹² Localiza diversas situações retiradas do repertório mítico em que ambas as noções, a que evoca transposição, passagem ou ainda enlaçamento e a que evoca ausência de limite ou norte coadunam-se formando figuras paradoxais que remetem a amarrações intransponíveis e caminhos inextricáveis. A *métis* é fonte provedora da construção de armadilhas ou de arranjos astuciosos dos quais não se pode sair com facilidade. Conhecemos os exemplos memoráveis da trama de Penélope que se eterniza no movimento de fazer e desfazer, erigindo-se como solução que implica o insolúvel ou do golpe fatal aplicado por Clitemnestra ao esposo, Agamêmnon, estendendo-lhe o tapete vermelho da honra que é a própria passagem para a morte.⁴¹³

Encontrar uma solução viável, por meio de um ato criativo que não pressupõe um caminho traçado anteriormente por qualquer saber consistente, passível de ser demandado a um conjunto de técnicas dimensionadas por um sistema discursivo estável, seja ele filosófico, científico, político, militar ou religioso, é a tarefa arriscada que se atribui o herói cômico e o convite em aberto na experiência analítica. Dotado do sentido de oportunidade inerente ao gesto astucioso que traz sua assinatura, esse

⁴¹² DETIENNE, M. & VERNANT, J. P. *Les ruses d'intelligence: la mètis des grecs*, p.274-76

⁴¹³ A partir desses exemplos o autor aponta o feminino como lugar privilegiado de efetivação dos procedimentos astuciosos. DETIENNE, M. & VERNANT, J. P. *Les ruses d'intelligence: la mètis des grecs*, p.281. A noção de tática, incorporada também ao universo feminino por Lessa, é solidária ao domínio da astúcia, pois se inscreve nos interstícios das estratégias oficiais previstas nas situações de combate.

procedimento é capaz de desviar o curso habitual do mundo inventando saídas que estampam seu núcleo de impossibilidade, impasse ou indecisão.

O pressuposto cético que fundamenta essa ação não gera, contudo, uma conduta apática, nihilista ou resignada, mas antes uma vontade de afirmação original movida, no interior das tramas que tivemos oportunidade de abordar, por um sentido de transformação.

O ato único que não se aplica a fins assistenciais, não serve tampouco de base a qualquer modelo ou categoria revolucionária, ainda que implique ruptura e subversão de regras e consensos. Essa escolha decidida leva em consideração uma necessidade, o propósito de algo que insiste e do qual não se pode abrir mão, um enfrentamento que toma, contudo, uma via deslocada até encontrar uma nova pronúncia, a vertente de um dizer que se afirma pelo paradoxo e pelo não saber. Os planos extravagantes aos quais os protagonistas manifestam sua adesão e que surgem como um achado particular atrelado a um sentido de oportunidade, não são vendáveis como objetos de consumo que supostamente encerram uma promessa de felicidade, conquanto também não manifestam um atestado de idiotia, de enclausuramento no *nonsense*. Surtem um efeito no âmbito da comunidade enquanto um convite a uma escolha e a uma decisão, condicionados pelo esvaziamento da indexação do saber.

5.4 Gay Sçavoir e Entusiasmo

A comédia grega antiga termina, de modo geral, em exultação. Como tivemos oportunidade de observar, o dito ‘final feliz’ das peças não deveria ser banalizado na perspectiva do reencontro com o objeto. Em certas tramas da comédia nova, o casamento no final implica a restituição a uma normatividade de base que favorece a

recomposição possível do par ideal. A mocinha sobre quem pairava todo tipo de impedimento - ser uma vadia, uma plebéia indigna do acolhimento em determinada família renomada - termina, graças à dissolução de um equívoco original, por se apresentar com sua verdadeira identidade e por mostrar-se como realmente é. Caídos os véus encontramos o objeto legítimo ao qual se restitui a nomeação apropriada.

Não é exatamente o encontro de um objeto com seu nome aquilo a que assistimos ao final das comédias de Aristófanes. Há antes uma abertura para novas possibilidades de nomeação: a realidade sofre uma transformação, por meio do senso de inventividade do protagonista, que a acolhe numa nova acepção e faz dessa estranheza inicial um motivo de laço com o Outro. Essa nomeação só é possível mediante um movimento capaz de fazer estremecer minimamente o semblante do saber suposto.

Os desfechos entusiastas dessas peças não convidam ao júbilo do encontro da peça faltante, referente a um apego imaginário a qualquer objeto preciso da realidade: a mulher, o governo, a paz, a justiça, o saber, a cura etc. Ao contrário, surgem como conseqüência do ato de esvaziar a crença numa ancoragem precisa, abrindo espaço para uma nova inscrição afetiva que, de certo modo, esbarra na loucura, pois acolhem respostas excessivas e extravagantes. Se não podem pautar seu júbilo pelo reencontro de uma nova normatividade, que os oriente no trato com a realidade, os protagonistas não deixam de afirmar uma afecção alegre, cuja peculiaridade nos soa intrigante.

Numa referência explícita a Nietzsche, Lacan escreve, por meio de uma grafia singular, um dos nomes possíveis para o afeto no decurso de uma análise: *gay sçavoir* (*gaio issaber*)⁴¹⁴. Eis uma manifestação afetiva que não pode ser reduzida à expressão

⁴¹⁴ Já num momento precoce de seu ensino, Lacan associava o gaio saber ao sentido da experiência analítica, enquanto “um saber que não engana”. Assinala, numa referência a Rabelais, o valor da cultura popular – em que predomina a livre circulação da palavra nas canções populares e nos diálogos de rua – para o interesse do psicanalista e reconhece nessas fontes uma possibilidade de ver libertada a fala (uso particular da língua) da linguagem (sistema universal de regras linguísticas). Além da referência a Nietzsche, que privilegiaremos nesse tópico, a expressão gaio saber alude à poesia dos trovadores no amor cortês. A reescrita dessa expressão afetiva como *gay sçavoir* não deixa de ser fiel aos desdobramentos posteriores de seu ensino, a partir dos quais, a própria finalidade da linguagem estará

opaca de uma emoção inefável ou de um sentimento recluso nas encostas insondáveis do sensível, pois justamente atrela-se a um saber. Este, por sua vez, revelar-se-á como um saber incomum, na medida em que toma distância do senso comum ou do bom-senso por situar-se nas cercanias do *isso*. Essa manifestação afetiva seria, segundo Lacan, o oposto da tristeza, concebida pelo autor como um índice de covardia moral.⁴¹⁵ A tristeza isola o sujeito no desamparo delimitado por uma cena que dá consistência a um bem do qual ele está supostamente excluído, o que gera uma série de ocorrências lamuriantes inscritas no vetor insaciável da demanda dirigida ao Outro, eleito como agente dessa exclusão.

No pólo do chamado *gay sçavoir*, estaríamos lidando, ao contrário, com um modo alegre de afirmar a vacuidade do ponto de referência que marca o eixo das demandas infinitas relativas ao Outro. As peculiaridades dessa afecção são expressas do seguinte modo por Lacan:

No pólo oposto da tristeza existe o *gayoissaber* [*gay sçavoir*] o qual, este sim, é uma virtude. Uma virtude não absolve ninguém do pecado – original, como todos sabem. A virtude que designo como *gaio issaber* é o exemplo disso, por manifestar no que ela consiste: não em compreender, *figar* [*piquer*] no sentido, mas em roçá-lo tão de perto quanto se possa, sem que ele sirva de cola para essa virtude, para isso gozar com o deciframento, o que implica que o *gaio issaber*, no final, faça dele apenas a queda, o retorno ao pecado.⁴¹⁶

A virtude em questão não é a contrapartida do pecado, não funciona ao modo da assepsia e do equilíbrio a que visa o meio termo, mas consiste numa estratégia de reinscrevê-lo para além do sistema de dívidas, recriminações e hesitações caro ao posicionamento do neurótico. Seria antes um modo de acolhê-lo sem um apelo

condicionada a esse uso particularizado da língua. LACAN, J. Discurso de Roma. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

⁴¹⁵ LACAN, J. Televisão, p.524.

⁴¹⁶ LACAN, J. Televisão, p.525.

insistente à compreensão que toma o sentido como cola, como o esteio aderente das significações que convocam a ilusão do todo.

O livro de Nietzsche, *A gaia ciência*, foi escrito após longo período de convalescença, durante o qual esteve o autor desenganado pelos médicos. Já no seu prefácio perfilam-se os elementos de sua confecção: “(...) petulância, inquietude, contradição, atmosfera de abril, de maneira que continuamente somos lembrados tanto da proximidade do inverno, como da vitória sobre o inverno”.⁴¹⁷ Nesse intervalo entre a visão do inverno - que teria sido também a visão do inferno - e o inesperado clarão assentado nas trilhas da esperança, surgiu o livro feito de “(...) muita coisa irracional e tola, muita leviana ternura, esbanjada até mesmo em problemas de pêlos hirtos e pouco dispostos a deixar-se acariciar e atrair”.⁴¹⁸

Considerado pelo autor como o mais pessoal de seus livros, ao qual acrescenta adendos cinco anos após sua primeira publicação, é situado pela crítica numa posição ímpar em relação ao conjunto da obra. As peculiaridades de sua composição fizeram com que fosse classificado tanto como um dos livros que enfeixam o dito “período positivista” da obra de Nietzsche - inaugurado a partir de *Humano, demasiado humano* (1878) – quanto como um testemunho de posição filosófica tardia, batizada como “perspectivista”.⁴¹⁹

Merece destaque, ainda, sua veia desmistificadora, na qual as ilusões são dissipadas num tempo em que já teria sido possível declinar do projeto de extrair a seiva de uma verdade sóbria no processo de desconstrução das aparências.⁴²⁰ O poema

⁴¹⁷ NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.9

⁴¹⁸ NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*, p.9

⁴¹⁹ NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Posfácio de Paulo Cezar de Souza, p.334.

⁴²⁰ STEVENS, A.L. A propos du “gay sçavoir”. In: *Le courtil*, n° 6, Fev/1993, p.33

epígrafe que abre o livro fala por si só: “Vivo em minha própria casa/ Jamais imitei alguém/E sempre ri de todo mestre/Que nunca riu de si também”.⁴²¹

O livro retém o espírito da aposta numa arte que seja “(...) ligeira, zombeteira, divinamente imperturbada, divinamente artificial” e que como uma “clara chama lampeje no céu limpo”. Essa arte terá como premissa, segundo o autor, a renúncia ao todo saber:

Hoje é, para nós, questão de decoro não querer ver tudo nu, estar presente a tudo, compreender e “saber tudo”. (...) Deveríamos respeitar mais o *pudor* com que a natureza se escondeu por trás de enigmas e de coloridas incertezas. Talvez a verdade seja uma mulher que tem razões para não deixar ver suas razões? Talvez o seu nome, para falar grego, seja Baubo?⁴²²

Tornou-se célebre a estória do gesto de Balbo, deusa grega do ventre que, ao ser procurada por Deméter em pleno desespero por ter sua filha Perséfone raptada por Hades, responde-lhe levantando a saia e exibindo-lhe o sexo.⁴²³ O consolo não se manifesta por palavras, não se transmite pela série ordenada das razões que apelam à compreensão, mas pela suspensão de um véu por detrás do qual não se encontra nada. Paradoxalmente a nudez não permite tudo ver, mas aponta para um ponto de cegueira que ratifica a suspensão da resposta. Resta intocado um vazio do qual não se pode saber nada e é justamente esse saber sobre o insabido⁴²⁴ que se exprime como gáudio. A gaia

⁴²¹ NIETZSCHE, F. *A gaia ciência.*, p.7

⁴²² NIETZSCHE, F. *A gaia ciência.*, p.15.

⁴²³ GIMAL, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p.59.

⁴²⁴ Ao final de sua obra, Lacan parece retomar a questão do equívoco numa perspectiva diversa do que havia sido considerado nos anos cinquenta, quando da ocasião de seu seminário sobre as formações do inconsciente. Para além dos enigmas dos lapsos, sonhos e atos falhos que pedem decifração e um novo sopro de sentido está o domínio de *lalangue* que diz respeito ao *Witz*. *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, é o título jocoso que dá a um de seus últimos seminários. *L'insu*: a ignorância, o insabido/ *qui sait*: que sabe, onde se ouve *c'est* (que é). Num outro plano de escuta temos: *l'insuccès* (o insucesso) *de l'une-bévue* (de um equívoco) que soa também como *unbewusste* (inconsciente). *S'aile à mourre* (se aza por jogo) permite que se ouça, *c'est l'amour* (é o amor). Aqui prevalecem os planos de insucesso e do impossível de saber que orientam as coordenadas éticas da última fase de seu ensino.

ciência de Nietzsche tem por condição o acolhimento desse vazio de referência veiculado por uma mulher.

A resposta de Balbo dirigida às queixas de Deméter retém sua eficácia por sua concisão, seu estilo ácido e cortante que dispensa a argumentação fútil e enfadonha cabível num possível conselho ou na prescrição de alguma fórmula capaz de drenar o sofrimento ocasionado por uma perda irreparável. Deméter cai num riso convulsivo, assumindo outra posição frente a seu sofrimento.

Assim também é composto o livro do filósofo: de matéria concisa e cortante que dispensa explicações. De composição mista e fragmentária serve-se de extrema variedade formal que reúne versos humorísticos, aforismos, diálogos, parábolas, alegorias e ensaios argumentativos. A gaia ciência não cabe em um tratado filosófico discursivo, mas numa série fragmentária composta de elementos heterogêneos que se inaugura por uma coletânea de poemas divertidos, sugestivamente intitulada: *“Brincadeiras, astúcia e vingança”*.

Tomemos as brincadeiras no sentido do jogo com as palavras, próprio à poesia, a astúcia no sentido do cálculo que leva em conta o incalculável e a vingança como a atitude oposta ao conformismo nihilista, uma resposta afirmativa e perseverante que parece dar o tom da proposta desse livro.

Eis então que o modo de transmitir esse saber alegre, calcado numa atitude de desconfiança em relação a qualquer dispositivo de medida estável que assegure uma ordenação na realidade, não produz o homem desiludido e exilado⁴²⁵ da possibilidade de construir um novo dizer que se alimente, precisamente, dessa desconfiança. Esse novo

⁴²⁵ Conferir contribuição de Rosset: “Quando Nietzsche declara que não há nenhum sentido a ser buscado na existência, ele não quer absolutamente dizer que a existência é vã e sem interesse, que falta ali qualquer ‘razão de viver’.” ROSSET, C. *Alegria, a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p.71.

dizer dispensa-se, como formula Lacan em sua referência, de convocar qualquer saber que faça as vezes de cola ou atadura na soldagem do significado ao significante.

Tornar-se habilidoso no que concerne à desmontagem dos semblantes, não autoriza a formulação de um novo credo pautado na descrença - tal como parece ter sido o caso do inconformado Alceste – mas é tornar-se de algum modo avisado em relação a esse ponto resistente a qualquer recobrimento de saber – o ponto exato do flagrante desse mesmo personagem, do inexplicável de sua escolha amorosa, que contesta sua lucidez misantropa e que apenas se dá a ver pela manobra irônica do teatro de comédia.

E se esse roçar do sentido acolhe inevitavelmente um não-sentido⁴²⁶ ele não resultará tampouco em impotência – sensação mais afeita ao ressentimento dos estados depressivos – mas numa impossibilidade estrutural a ser deduzida justamente dessa não adesividade da afecção alegre a qualquer objeto encontrado na realidade para servir-lhe de referência, donde também a dificuldade de sua incorporação a qualquer protocolo totalitário de transmissão⁴²⁷: o saber alegre não pode ser encarnado por um remédio ou por uma tendência dos costumes, por um partido, associação ou seita.

Se o Outro não tem respostas é preciso que se as invente pela formulação de um dizer que seja único e, quem sabe, possa se valer dos ingredientes nietzschianos - próprios também ao dizer a ser extraído da dicção cômica: brincadeira, astúcia e vingança. Evidentemente esses são, dentre outros, recursos que, uma vez transplantados ao plano do ideal perdem toda sua serventia: bancar “o espertinho”, “o brincalhão” ou “o vingativo”, assim de modo desavisado, levará, quando muito, a que se possa ser flagrado na próxima esquina, fazendo papel de bobo.

⁴²⁶ Um saber que se incumbe não da compreensão, mas desse modo de roçar (*raser*) o sentido seria, segundo Éric Laurent da ordem do fazer sentir o que está fora do sentido: o objeto *a*, sem permanecer colado aí. LAURENT, É. La passe: enthousiasme et beatitude. IN: *Quarto*, nº31, março/1988, p.39.

⁴²⁷ ROSSET, C. *Alegria, a força maior*, p.16-7.

Outra afecção que se poderia dizer cativa tanto do espírito do herói cômico, quanto dos efeitos da experiência da análise⁴²⁸ seria o entusiasmo que, tal como a atitude de vingança, comporta uma inquietação prevista na possibilidade de se formular uma resposta particular que advenha como efeito do encontro com a inconsistência do Outro.

O entusiasmo para a perspectiva analítica não pode ser confundido nem com uma atitude eufórica de exaltação narcísica, nem tampouco conservar o sentido estrito verificado na experiência mística, pela qual se dá o encontro direto com o Divino, o testemunho de uma revelação fundamental ou o sentido da experiência de possessão.

O termo grego deriva de *éntheos*⁴²⁹ que significa ‘o deus dentro de si’ e este significado nos parecerá fecundo a partir do momento em que a imagem de Deus puder ser dessubstancializada e desvinculada de qualquer tipo de ritual religioso institucionalizado. ‘Deus dentro de si’ pode simplesmente indicar a presença desse Outro ou desse ponto de exílio das relações humanas dentro de si mesmo, ou seja, como uma fenda que se abre de dentro e que como tal acusa um ponto que pode ser dito êxtimo⁴³⁰ – exterior e íntimo de uma só vez.

O entusiasmo guardaria, nesse sentido, conexão com esse saber alegre que tem por pressuposto um não-saber estrutural e que, por conseguinte, não se põe a comemorar conquistas, colecionar méritos ou vantagens. Declinar da esperança do reencontro com o objeto perdido a ser localizado de algum modo no campo do Outro, conduz ao entusiasmo que nos pode ser transmitido a partir do encontro com o teatro de comédia.

⁴²⁸ Lacan destaca o afeto do entusiasmo como afeto intrínseco à posição do analista. LACAN, J. Nota italiana. In: *Outros escritos*, p.313.

⁴²⁹ BURKERT, W. *Religião grega na época clássica arcaica*, p.225.

⁴³⁰ Termo forjado por Lacan para exprimir a relação de exterioridade íntima do sujeito com o que atua como causa de seu desejo. Aquilo que está no centro da orientação subjetiva do desejo e ao mesmo tempo está fora de toda possibilidade de determinação significante. LACAN, J. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, p.173.

5.5 A dignidade ética da comédia

Se, ao final de seu livro sobre a ética da Psicanálise, Lacan retoma a dimensão cômica do desejo, entendemos que aí estão colocadas as condições para uma abertura em relação ao que extensamente fora elaborado a respeito da natureza trágica do desejo a partir de sua leitura sobre a peça *Antígona*.

É curioso que ele não o faça convocando o cômico como uma construção que viria atenuar, remediar ou anular os efeitos do que foi admitido no âmbito da tragédia, nos termos do caráter dilacerante e excludente do encontro do desejo – sempre marcado por uma singularidade irreduzível - com a cadeia significante que representa a lei da cidade. A dimensão cômica trataria também “da relação da ação com o desejo e de seu fundamental em fracasso em alcançá-lo”.⁴³¹ Os nós, portanto, não se desatam num acasalamento entre os termos – seja no plano do amor, seja no plano da política.

Essa outra maneira de mostrar como o desejo não se realiza, ainda de acordo com as ponderações lacanianas, deixaria escapar “por meio de um jogo fútil, derrisório da visão”⁴³² um fluxo de vida por entre as barreiras significantes.

Tal como esboçado na trama de Sófocles, os personagens de comédia apresentam-se em pleno desacordo com a comunidade discursiva em que estão inscritos. Apegam-se a um ponto de vista heterogêneo a tudo o que se enuncia como aceitável e plausível no plano dos acordos firmados na civilização. Tudo o que tende a se encadear como tácito e convencional, as regras de demarcação do falso e do verdadeiro, do justo e do injusto, do certo e do errado, candidata-se a padecer da

⁴³¹ LACAN, J. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, p.376.

⁴³² LACAN, J. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, p.376.

intervenção interrogante proferida em geral pelo protagonista - seja de modo brusco e abusivo, como no caso do bufão, seja pela via da ironia.

Diríamos que essa disposição interrogante que está na base da desmontagem dos semblantes é o que pode conferir à comédia uma dignidade ética, para além de sua circunscrição ao domínio do entretenimento desinteressado. Encarar a ordem significativa nos limites de sua faculdade de doação de sentido, ou seja, como um semblante, implica desacreditar na existência do mestre das palavras, que detém o controle sobre o discurso, concedendo, por conseguinte, espaço para que se possa tomar a palavra de modo inaudito, fora dos preceitos da comunicação. Nos termos da Psicanálise, seria partir do pressuposto da inexistência do grande Outro convocado a remediar a dissensão absoluta entre o corpo (pulsional) e a ordem simbólica do significante. Quando esse lugar de ordenação da linguagem – conferido na teoria à obra da função paterna – puder tocar de certa forma o vazio (demonstrado às vezes na comédia, inversamente, pela presença do excesso e do transbordamento alocados ao lado das figuras de autoridade), estará aberta a via para uma enunciação da qual se possa tornar responsável, admitindo-se sua precariedade em abarcar toda a verdade.

O procedimento que está na base da ação cômica alimenta-se de uma postura cética que permite colocar em suspenso essa demarcação nítida entre os opostos, fazendo com que eles se toquem e se deixem contaminar uns pelos outros. Sempre que alguém se pretende muito lúcido e bem situado nessas referências, surge uma ação que visa uma desmontagem desse processo. Isso pode acontecer pela vertente derrisória que desautoriza essa crença no Outro, pela ironia que advoga pela subtração do ser ao parecer, pelo exagero cômico que acaba por tornar disforme e intercambiável tudo que parecia se acomodar em compartimentos separados. Ora, tudo isso poderia gerar apenas barbárie e loucura, uma vez que todos os parâmetros expõem-se ao risco do

desvanecimento, não fosse, todavia, o fato de que algo aí venha forçar sua pronúncia a partir mesmo desse ponto de separação ou de não-coincidência.

Se um enigma pode encontrar sua resposta em outro enigma não é exatamente em função de que tudo se deva esvair na implosão do nada, mas antes talvez pelo fato de que se deva admitir aí a impossibilidade de se encontrar uma resposta estável e definitiva para o que diz respeito aos desencontros entre os seres falantes. Resta a possibilidade do meio-dizer, que comporta sempre um furo no regime do dito já programado.

Eis porque do lado da comédia podemos contar com uma mobilidade maior em relação ao que se esboça em termos da não-realização do desejo: o disforme e o aberrante instalam-se no plano da fala, gerando certamente o riso - no mais das vezes desconfortante -, o espanto e a surpresa. O saber e o gozo estão conectados e desconectados, já que sempre se esboça algo que não cede à transparência de si consigo mesmo e, mesmo assim, impõe-se por sua opacidade, na perspectiva de um jogo com a linguagem.

O equívoco então pode permanecer conquanto resposta possível, desde que, nos bastidores de sua enunciação, se instale o porta-voz do riso que se dirige ao mestre, devoto da justiça distributiva dos bens e referenciado na crença de um ponto de equilíbrio ideal na expressão do Bem.

E, se esse riso incide sobre a crença de uma articulação estável entre o ser e o vasto campo do parecer que se oferece como máscara na cultura, ele também se expande, impulsionando a formulação de novos dizeres que atuam a partir da possibilidade de se jogar com o campo do parecer, apontando-lhe suas desproporções, seus pontos de inconsistência e de inadequação.

Permanecem em aberto as vias de uma nova posição que julgamos possível articular à virtude do *gaysçavoir*, que não exclui o pecado, mas opera valendo-se de sua inclusão.

CONCLUSÃO

Ao recuperarmos o valor da leitura de peças de comédia para o campo da Psicanálise, decidimos privilegiar um eixo não canônico dos estudos lacanianos sobre o tema. Enquanto a vertente dos modos de circulação fálica do desejo encontra destaque decisivo na apreciação da crítica, permitimo-nos tomar o problema por outro ângulo. Privilegiamos – por meio da leitura ampliada de autores de teatro já consagrados pela preferência laciana – a vertente da hipérbole e do exagero ou, em outras palavras, daquilo que escapa a uma contenção norteadas por um senso de medida, equilíbrio ou moderação.

Para tanto, enfatizamos uma expressão laciana dos anos cinquenta com a qual se acreditou poder definir o essencial da arte de Aristófanes: o momento em que “o isso calça as botas da linguagem”, para, em seguida, articulá-la a uma referência tardia da obra de Lacan, na qual se depreende das “nuvens de Aristófanes” o funcionamento do significante como um semblante.

A noção de “nuvem significante” vem perturbar, de certo modo, a estrutura rígida da linguagem como um sistema de oposições elementares que visam ao mapeamento gramatical da língua ancorada ao propósito universal da comunicação. Com efeito, a noção laciana de *lalangue* enfatiza uma modalidade da língua que tem por motor a homofonia e o mal-entendido.⁴³³

Esse modo de funcionamento da língua, que opera mais de acordo com as tendências do contágio, da fragmentação, da fusão e da coordenação entre elementos discursivos díspares, apresenta-se na pena de Aristófanes de maneira preponderante sob a forma dos vocábulos extensos, dos saltos bruscos de um ritmo poético para outro, das listas acumulativas pautadas na justaposição de termos ditos numa seqüência ágil e resfolegante. Não só a língua, como também as imagens desse teatro portam a marca do que enunciamos conceitualmente como pertencente ao domínio do grotesco, ou seja, a

⁴³³ MILLER, J. A. Teoria d'alíngua. In: *Matemas I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, p. 69.

esse estilo pautado na suspensão das fronteiras nítidas que regem o modo tradicional de orientação do homem no mundo.

Contudo, ao ressaltarmos essa vertente da forma de expressão poética da obra de Aristófanes, não pretendemos formular qualquer elogio da hipérbole vista em sua gratuidade ou em seu desapego da realidade. As figuras do obsceno e do absurdo logram contaminar os nomes e as situações mais corriqueiras do cotidiano do espectador grego daquela época, o que torna ainda mais pertinaz o sentido do *unheimlich* freudiano – em que o mais íntimo e familiar é tomado em sua perspectiva inaudita de estranheza. Trata-se de apreender o próprio cotidiano, ou o que é mais conhecido por todos, por meio de alguns amálgamas inextricáveis: o homem-besta, o mapeamento do exílio ou de um não-lugar, o corpo e sua permuta de orifícios. Encontramos nessas proposições um modo singular de expressão do impossível ou uma maneira de conceder forma ao que é informe: a “anatomia do nada”, tal como preferiu nomear Whitman.

Embora o impacto causado pelo teatro de Aristófanes não possa ser desvinculado de sua potência satírica, calcada no empenho crítico pontualmente dirigido aos desmandos políticos na condução dos problemas da cidade, vê-se que o alcance poético de suas peças ultrapassa o que poderia ser atingido por um riso pleno de significação que traz em seu bojo o propósito sumário de retificação ou de reordenação da realidade. Esse teatro pode ser apreendido, a nosso ver, por meio do acolhimento do “cômico absoluto”, destacado por Baudelaire em seus estudos sobre o riso: conceder com a vertigem da hipérbole é já declinar da busca de uma medida que faça supor uma instância reguladora a que se possa atribuir os meios da retificação, da correção ou da punição.

As figuras do desregramento e do excesso (*hybris*), apresentadas ao longo de sua ação nas comédias de Aristófanes e também em algumas de Molière, situam-se ao largo de uma visão moralista do teatro, na medida em que não se oferecem com facilidade aos efeitos de um riso pleno de sentido, capaz de apontar uma direção regida pelo bom-tom, pela mediana das ações virtuosas dispostas como plataforma ideal do assentamento da vida em comunidade. Elas se mostram bem-sucedidas em apresentar-nos as feições da impudência – luxúria, glotonaria, embriaguez, obscenidade, insanidade –, não exatamente como coordenadas de uma ação revolucionária pautada no caráter libertário de uma contramoral, mas como afecções humanas que, no imbróglio das intrigas, podem ser concebidas como efeitos da ultrapassagem inevitável de determinados limites aos quais gostaríamos de imputar uma consistência estável e definitiva.

Platão já havia se precavido quanto aos riscos derivados do contato do público com a *mimesis* do teatro que, no caso das afecções risíveis, são capazes de levantar o véu da vergonha e da censura - com o qual nos protegemos de ser surpreendidos em nosso cotidiano assumindo a conduta de um bufão -, permitindo a livre expressão da parte que toca uma inclinação subjetiva: “Esta parte em ti que gostaria de fazer rir (...)”.⁴³⁴ A *mimesis* poética é capaz de “irrigar” certas afecções que deveriam ser conservadas “secas”,⁴³⁵ isto é, sem vida ou sem voz. Trata-se do risco do franqueamento de um limite que é reconhecido por Platão como nocivo à educação dos cidadãos que habitariam sua cidade ideal.

Não tão temerário quanto aos efeitos de captura da *mimesis* poética em relação ao público, Aristóteles concede extrema relevância ao processo de reconhecimento que estaria na base da operação que leva a cabo a geração de prazer na catarse. Diante da

⁴³⁴ PLATON. *La République*, Trad. Pierre Pachet, Gallimard, 1993 (606c).

⁴³⁵ PLATON. *La République*, (606d).

recuperação mimética de imagens que, quando enfrentadas diretamente na realidade, geram desprazer, ocorre a operação mental que leva a uma cisão do tipo “isto é aquilo”, ou seja, que põe em jogo a reedição de uma experiência afetiva que já fizera parte de uma vivência anterior.⁴³⁶ O que o jogo contido na composição mimética possibilita reconhecer é a existência da própria *mimesis*,⁴³⁷ ou melhor, a compreensão de que se trata de uma representação de situações que suscitam emoções cativas do repertório do espectador. Esse *páthos* já experimentado encontra um novo modo de expressão, por intermédio do jogo mimético.

Freud segue a perspectiva aristotélica ao entrever a importância da função da ilusão cênica nos trâmites da relação entre o público e o palco. Estende a noção de jogo não apenas aos efeitos decorrentes da perspectiva da tragédia, mas também à estrutura que está na base das anedotas e dos ditos espirituosos. Além disso, relaciona a catarse com a oportunidade do desencadeamento de afetos ligados aos mais diversos domínios do interesse humano, a saber: política, religiosidade, sexualidade. Aquilo que, de certa forma, vinha se mantendo estável sob o domínio do recalçamento, súbito, se desencadeia. É o elemento da surpresa que entra em causa para Freud na medida em que um novo dizer seja capaz de despertar o espectador de sua dormência habitual, incitando-o a ocupar uma posição até então imprevisível na homeostase de sua economia psíquica.

Tudo indica que a ênfase freudiana recai sobre a forma como determinadas afecções encontram sua via de inscrição, e não tanto sobre a busca de uma especificação dos afetos em questão. Essa via de inscrição apresenta-se como um novo modo de dizer

⁴³⁶ ARISTÓTELES. *La poétique*, (48b9).

⁴³⁷ PUENTE, F. R. A *Kátharsis* em Platão e Aristóteles. In: *Kátharsis*. Reflexões de um conceito estético. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002, p. 24.

ou aparelhar o campo pulsional que, embora advenha da ação de um outro ficcional, concerne intimamente aos espectadores.

Propp situa os efeitos de comicidade como decorrentes do surgimento súbito de um defeito no plano do espírito, acentuando, igualmente, o advento do imprevisível. De nossa parte, pensamos ser possível esvaziar a noção de defeito das implicações negativas que acarreta quando ancorada ao âmbito de um julgamento moral no sentido estrito de um desvio relativo a uma norma. Diríamos que o que emerge inesperadamente quando se é apresentado a um bom *Witz* ou a um bom espetáculo de comédia é o furo, o lugar vazio trazido à luz pela subversão do código lingüístico. Quando escutamos de um juiz a pergunta “eu me engano fazendo a justiça?” ou, de outro, a afirmação de que seu “ser juiz” emana do “ser ladra”, temos o afeto no comando associativo das palavras e somos capturados pela pergunta concernente à existência de um parâmetro seguro na separação entre o bem e o mal, normalmente atribuído à Justiça.

Ao longo deste trabalho, tivemos a oportunidade de associar o efeito surpresa gerado pelo encontro com esse furo na cadeia significante a certas peculiaridades da ação cômica. As estratégias aí encontradas de se operar com a ruptura dos semblantes vigentes nas mais diversas composições discursivas do laço social fazem dos protagonistas não exatamente os encarregados de suplantar a desmoralização da cidade, por meio da proposição de um novo plano de ação pública. Ao conservarem, para si próprios, uma quota dos abusos que tratam de denunciar, exibem a persistência inevitável da desmesura e tratam de empregá-la a seu favor, sem que por isso tenham de se transformar num exemplo vivo de perversão.

A colocação em cena de um desregramento que tem a função de manter viva uma interrogação irônica sobre os semblantes da cultura constitui-se ocasião oportuna de tornar possível, de modo mais livre e desembaraçado, a anexação do domínio do

gozo – ou de todos os prazeres oblíquos caros à disposição humana – a uma nova inscrição que não gera um dissídio absoluto com a comunidade discursiva circundante e tampouco se torna inteiramente palatável às regras que lhe dão consistência. Essa nova inscrição é dada na vertente mimética do jogo viabilizado pelo teatro de comédia, que autoriza a apresentação do homem ao lado de sua existência diminuta, de sua estreiteza, de sua besteira, que, para cada um, assume um contorno específico, um modo repetitivo de se manifestar. Desse modo, os grandes vícios da humanidade, ou o que se impõe como uma paixão desmedida e que na Psicanálise conhecemos como sintoma, não encontram seu ponto de cura ou de solução, mas devem impor-se como marca na causação de um novo dizer, heterogêneo à lógica distributiva do bom-senso ou do senso comum.

Tivemos ocasião de sublinhar o traquejo com o qual os protagonistas – por meio da ironia e da astúcia – são capazes de forjar uma resposta diante desse movimento que inclui a ruptura dos semblantes, valendo-se da habilidade em encontrar para eles um novo uso. Nesse sentido, pensamos ter alcançado um desdobramento conseqüente para a intervenção lacaniana, segundo a qual caberia ressaltar a “dignidade implicada em nosso revezamento com o cômico”. O leitor/espectador de comédias – supondo-se que esse seja um analista – encontra à sua disposição a possibilidade de se jogar com o parecer de modo a considerar que ele não recobre inteiramente o domínio do ser e nem pode se fixar em qualquer encarnação das diversas espécies do ter. Os processos apetitosos, a língua afiada da retórica, o cofrinho reluzente, a mulher imaculada pela ingenuidade, são invólucros precários para uma satisfação intransigente que passa ao largo dessas circunscrições, estampando-se na vertente de um “mais ainda” renitente a qualquer enquadramento simbólico. Certas tramas de comédia mostram os efeitos dessa desmontagem, tal como acontece no dispositivo analítico, na medida em que propiciam

a operação de separação desse objeto do campo regido pelos significantes mestres da cultura: o poder, o saber, a educação etc.

É possível salientar – de modo embrionário e aberto a novas investigações – que muitas vezes os agentes desse movimento de ruptura dos semblantes situam-se, ao longo das intrigas de comédia, ao lado do feminino, da loucura ou de um elemento referente ao corpo (seja pela via de sua exposição grotesca e obscena, seja por um tipo de intervenção inesperada que faz alto ao desenrolar de uma retórica complacente e consensual tal como os soluços no contexto discursivo sobre o amor). Essas três vertentes operam como pólos privilegiados das intervenções irônicas e astuciosas, cuja função é trazer ao primeiro plano os registros da surpresa e do espanto advindas do encontro com o furo que emerge do campo do saber. O extenso domínio de investigação aberto por esses três eixos, tanto no que diz respeito aos estudos psicanalíticos quanto aos estudos sobre a comédia, leva-nos a conservá-los como pistas a ser seguidas numa possível retomada deste tema.

À comédia - que raramente é convocada a se expressar no terreno da Ética - já foi reservado o lugar de entretenimento desinteressado posto a serviço do jogo lúdico, “adocicado”⁴³⁸ e de uma purgação libertadora de emoções por meio do riso. Julgamos possível abordar o percurso do herói cômico – entendido como travessia que conserva o nó do que não se dissipa no impasse – sob o ângulo de uma visão ética que dispensa o plano sedimentado do bem sem arestas, ancorado no ponto ideal de um equilíbrio que passaria ao largo da falta e do excesso. Estampando o paradoxo do que viria a ser o “cidadão justo” que fala sozinho em praça pública, disfarçando-se do que é e trazendo, a seu modo, uma contribuição às questões eminentes da cidade e da justiça, o personagem de Aristófanes incumbe-se, por si só, da tarefa de convocar aí o domínio da Ética. De modo surpreendente, ele profere disparates que traduzem uma versão da história, dita

⁴³⁸ *Tractatus Coislinianus*. In: *Batracomiomaquia*, p. 59.

pelo avesso em sua condição de meio-dizer. Com seus farrapos trágicos, força o avanço de um dizer não-todo, que confere uma forma ao que não tem forma, trazendo à luz, num único lance, o sentido e sua sombra. Não encontra a cura da ferida, mas abre as comportas para a obtenção de uma trégua particular, cujas feições continuam veladas ao grande público.

Se há desembaraço e liberdade, isto se deve a uma mudança de posição localizável nas intrigas como o momento em que é possível deslocar o eixo da alienação - ou da busca de respostas definitivas calcadas no ideal representado pelos saberes totalizantes que regem o estatuto do homem civilizado – para poder, a partir daí, transmitir algo de sua verdade parcial.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história e no pensamento*. Rio de Janeiro: J. Zahar: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

ARÊAS, V. *Introdução à leitura da comédia*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

ARISTÓFANES. *Acarnenses*. Tradução: Maria de Fátima de Souza e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação, 1980.

_____. Les acharniens. Les cavaliers. Les nuées. In: _____. *Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres, 2002. v. 1.

_____. L'assemblée des femmes. Ploutos. In: _____. *Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres, 1954. v. 5.

_____. *As aves*. Tradução: Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. *Os cavaleiros*. Tradução: Maria de Fátima Souza e Silva. Coimbra: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1980.

_____. Les guêpes. La paix.. In: _____. *Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres, 1964. v. 2.

_____. *As mulheres no Parlamento*. Tradução: Maria de Fátima Souza e Silva. Coimbra: Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1996.

_____. *As nuvens*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

_____. Les oiseaux. Lysistrata. In: _____. *Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres, 1950. v. 3.

_____. Les thesmophories. Les grenouilles. In: _____. *Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres, 1954. v. 4.

ARISTÓTELES. *Ars rhétorique*. Tradução: Jean Voilquin. Paris: Librairie Garnier Frères, 1944.

ARISTÓTELES. *Éthique de Nicomaque*. Tradução: Jean Voilquin. Paris: Garnier Frères, 1950.

_____. *Poétique*. Tradução: Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Ed. du Seuil, 1980.

ASSUNÇÃO, T. R. Gogol via Galpão: notas sobre o inspetor geral. In: FACHIN, L.; DEZOTTI, M. C. C. (Org.). *Em cena o teatro*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2005. p. 133-8.

AUGER, D. Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes. *Les Cahiers de Fontenay*, n. 17, p. 71-101, 1979.

BAAS, B. *Le rire de l'autre*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Conferência proferida em outubro de 2001.

BADIOU, A. *Ética, ensaio sobre a consciência do mal*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

_____. O que pensa o teatro? In: GARCIA, C. (Org.). *Conferências de Alain Badiou no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 111-116.

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette, 1950.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993.

BARBOSA, T. V. R. Tragédia para rir. In: FACHIN, Lídia; DEZOTTI, M. C. C. (Org.). *Em cena o teatro*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2005. 67-84.

BARTHES, R. *L'empire des signes*. Paris: Flammarion, 1970.

BAUDELAIRE, C. Da essência do riso e de modo geral do cômico nas artes plásticas. In: BARROSO, Ivo (Org.). *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 733-746.

BELTRAMETTI, A. Le couple comique: des origines mythiques aux derives philosophiques. In: DESCLOS, M. -L. (Org.). *Le rire des Grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000.

BENJAMIM, W. *O que é um teatro épico? um estudo sobre Brecht*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 78-90. (Obras escolhidas, 3).

BERGSON, H. *O riso*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1980.

BRANCO, L. C. *O que é escrita feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, R. S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BURKERT, W. *Homo necans: the anthropology of ancient greek sacrificial ritual and myth*. Berkeley: University of California Press, 1983.

_____. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CAMPOS, H. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua: Freud, Lacan e a escritura. In: CESAROTTO, O. (Org). *As idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 175-193.

CARTLEDGE, P. *Aristophanes and his theatre of the absurd*. Londres: Bristol Classical Press, 1997.

CHÂTELET, F. *Platon*. Paris: Gallimard, 1965.

COMTE-SPONVILLE, A. *Dicionário filosófico*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: M. Fontes, 2003.

CORNFORD, F. M. *The origin of attic comedy*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*, São Paulo: Perspectiva, 2003

DESCARTES, R. *Paixões da alma*. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: V. Civita, 1973. (Os pensadores, 15).

DETIENNE, M.; VERNANT, J. P. *Les ruses d'intelligence: la mêtis des grecs*. Paris: Flammarion, 1974.

DOODS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Lisboa: Gradiva, 1988.

DOVER, K. J. *Aristophanic comedy*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1972.

DUARTE, A. S. *Aristófanes: duas comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes*. São Paulo: M. Fontes, 2005.

_____. *Palavras aladas: as aves de Aristófanes*. 1993. 276 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, USP, São Paulo, 1993.

FOLEY, H. The conception of women in Athenian drama. In: FOLEY, H. (Ed.). *Reflections of women in antiquity*. London: Gordon and Breach Science, 1981. p. 127-168.

_____. *The “female intruder” reconsidered: women in Aristophanes’Lysistrata and Ecclesiazusae*. Chicago: University of Chicago, 1982

FOULCAULT, M. *Os anormais*. São Paulo: M. Fontes, 2002.

FREUD, S. Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In: _____. *O ego e o id: outros trabalhos*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 19).

_____. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. 8.

_____. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: _____. *História de uma neurose infantil; outros trabalhos*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 17).

_____. Escritores criativos e devaneio. In: _____. *“Gradiva” de Jensen; outros trabalhos*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 9)

FREUD, S. O estranho. In: _____. *História de uma neurose infantil; outros trabalhos*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 17).

_____. Estudo sobre histeria. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 2.

FREUD, S. O humor. In: _____. *O futuro de uma ilusão; o mal-estar na civilização; outros trabalhos*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 21).

_____. Os instintos e suas vicissitudes. In: _____. *A história do movimento psicanalítico; artigos sobre metapsicologia; outros trabalhos*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 14).

_____. Mal-estar na civilização. In: _____. *O futuro de uma ilusão; o mal-estar na civilização; outros trabalhos*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 21).

_____. A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade. In: _____. *O ego e o id: outros trabalhos*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 19).

_____. Personnages psychopathiques à la scène. In: _____. *Résultats, idées, problèmes*. Paris: PUF, 1984. v. 1.

_____. Projeto para uma psicologia científica. In: _____. *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 1).

_____. Psicologia das massas e análise do eu. In: _____. *Além do princípio de prazer; psicologia de grupo; outros trabalhos*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 18).

_____. Tipos psicopáticos no palco. In: _____. *Fragmento da análise de um caso de histeria; três ensaios sobre a teoria da sexualidade; outros trabalhos*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 7).

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Fragmento da análise de um caso de histeria; três ensaios sobre a teoria da sexualidade; outros trabalhos*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 7).

GENET, J. *O balcão*. São Paulo: V. Civita, 1976.

GRIMAL, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GROSRICHARD, A. *O riso laciano*. Belo Horizonte, 1996. Conferências proferidas em set. de 1996.

HALLIWELL, S. The uses of laughter in Greek culture: in Greece & Rome. *New Surveys in the classics*, n. 22, p. 279-296, 1991.

HENDERSON, J. *The maculate muse: obscene language in attic comedy*. New York: Oxford University Press, 1991.

HUGO, V. *La preface de Cromwell*. Paris: Librairie A. Hatier, 1957.

JAEGER, W. *Paidéia*. São Paulo: M. Fontes, 1995.

JANKELEVITCH, V. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964.

KAISER, W. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KRAUSE, G. B. *A ficção cética*. São Paulo: Anna Blume, 2004.

LACAN, J. A agressividade em psicanálise. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 104-126.

_____. O aturdido. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p. 448-497.

LACAN, J. Direção do tratamento e os princípios de seu poder. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 591-652.

_____. Discurso de Roma. _____. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003, p.139-172.

_____. O engano do sujeito suposto saber. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p. 329-340.

_____. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 96-103.

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998, p.496-533.

_____. A juventude de Gide. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 749-775.

_____. Lituraterra. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003. p. 15-25.

_____. *Nomina Non Sunt Consequentia Rerum*. In: _____. *Opção lacaniana.*, São Paulo, n. 28, p. 6-19, jul. 2000.

_____. Nota italiana. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar. 2003, p.311-315.

_____. Para além do princípio de realidade. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. p. 77-95.

_____. Rumo a um significante novo. In: _____. *Opção lacaniana.*, São Paulo, n. 22, p. 6-15, ago. 1998.

_____. *Le séminaire*: livro 17, l'envers de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1991.

_____. *O seminário*: livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

_____. *O seminário*: livro 4: a relação de objeto. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

_____. *O seminário*: livro 5: as formações do inconsciente.. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

_____. *O seminário*: livro 6: o desejo e sua interpretação. Lição do dia 3 de junho de 1959. Inédito.

_____. *O seminário*: livro 7: a ética da psicanálise Rio de Janeiro, J. Zahar, 1991.

LACAN, J. *O seminário*: livro 8: a transferência. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1992.

_____. *O seminário*: livro 10: a angústia. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

_____. *O seminário*: livro 17: o avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1992.

_____. *O seminário*: livro 18: d'un discours qui ne serait pas du semblant. Lições: dia 30/01/71 e 09/06/71. Inédito.

_____. *O seminário*: livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

_____. A significação do falo. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. p. 692-703.

_____. *Televisão*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003. p. 508-543.

LAURENT, É. La passe: enthousiasme et beatitude. *Quarto*, n. 31, mar., p. 37-43, 1988.

LEADER, D. *Comment un corps agit-il sur un autre?* études lacaniennes autour da la comédie. 1992. 362 f. Tese (Doutorado) - Université de Paris, Paris, 1992.

LESSA, F. S. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

LORAUX, N. L'Acropole comique. In: _____. *Les Enfants d'Athéna*: idées Athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes. Paris: Éd. de la Découverte, 1984. p. 157-196.

_____. Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre. In: BREMER, J. M.; HANDEY, E. W.(Ed.). *Aristophane*: entretiens sur l'Antiquité Classique, XXXVIII. Vandoeuvres, Genève: Fondation Hardt, 1993. p. 203-253.

MANDIL, R. A. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contra Capa; Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MASSON, J. M. (Ed.). *Correspondência completa de Sigmund Freud e Wilhelm Fliess: (1887-1904)*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MAZON, P. *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*. Paris: Hachette, 1904.

MILLER, J-A. Apologie de la surprise. *Quarto – Revue de Psychanalyse, Ecole de la cause freudienne*, Bruxelle, n. 61, p. 3-8, Jan. 1997.

_____. Clínica irônica. In: _____. *Matemas I*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996. p. 190-200.

_____. *De la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

_____. Os seis paradigmas do gozo. In: _____. *Opção Lacaniana.*, São Paulo, n. 26/27, p. 87-105, jul. 2000.

_____. Sobre a honra e a vergonha. In: MILLER, J.-A. (Org.). *Ornicar?* Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. p. 118-139.

_____. Teoria d'alíngua. In: *Matemas I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. p.55-72.

MILLOT, C. *Gide, Genet, Mishima: inteligência da perversão*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

MOLIÈRE. Anphitryon. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1946. v. 3.

_____. Avare. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1946. v. 3.

_____. *O doente imaginário*. Tradução: Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2002.

_____. *Escola de mulheres*. Tradução: Jenny Klabin Segall. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [1986?].

_____. *O misantropo*. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: M. Fontes, 2005.

MORAES, S.D.A. A liberação do signo na comédia “A Paz” de Aristófanes. Tese de Doutorado, UFRJ, 1989, 264f.

MOREL, G. Lectures d’Antigone. *Carnets de Lille*, n. 5, 1999, p. 9-39.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MURRAY, G. *Aristophanes, a study*. New York: Oxford University Press, 1933.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVEIRA, F.; SILVA, M. F. S. *O teatro de Aristófanes*. Coimbra, Faculdade de Letras, 1991.

PELLIZER, E. Formes du rire en Grèce antique. In: DESCLOS, M.-L. (Org.). *Le rire de Grecs*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000.

PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. *Dithyramb tragedy and comedy*. London: Oxford University Press, 1962.

PLATÃO. Le banquet. In: _____. *Oeuvres complètes*. Tradução: Léon Robin & M.J.Moreau. Paris: Gallimard, 1950. v. 4.

_____. *O banquete*. Tradução: José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. Philèbe. In: _____. *Oeuvres complètes*. Tradução: Léon Robin & M.J. Moreau. Paris: Gallimard, 1950. v. 9.

_____. *La République*. Tradução: Pierre Pachet. Paris: Gallimard, 1993.

PLAUTO. Amphitryon. In: _____. *Plaute*. 3. ed. Paris: Les Belles-Lettres, 1952. v. 1.

_____. Les ménechmes. In: _____. *Plaute*. 3. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1963. v. 3.

PROPP. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

PUENTE, F. R. A. Kátharsis em Platão e Aristóteles. In: _____. *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002. p. 10-25.

RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

RABINOVICH, D. *Lectura de "La significación del falo"*. Buenos Aires: Manancial, 1995.

RANK, O. *Le double*. Paris: Payot, 1974.

REGNAULT, F. *La doctrine inouï: dix leçons sur le théâtre classique français*. Paris: Hatier Littérature Générale, 1996.

_____. Freud progressista em relação ao teatro. In: _____. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. p. 143-164.

_____. Le plaisir selon les règles. *Quarto*, Belgique, n. 61, p. 64-71, Jan. 1997.

ROSA, G. Aletria e hermenêutica. In: _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994. Prefácio. (Ficção completa, 2).

ROSSET, C. *Alegria, a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

ROUDNESCO, E. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

SAÏD, S. Sexe, amour et rire dans la comédie grecque. In: TRÉDÉ, M.; HOFFMANN, P. AUVRAY-ASSAYAS, C. *Le rire des anciens: Actes du Colloque International, Université de Rouen, 11-13 janvier 1995*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1998. p. 67-85.

SANTIAGO, J. Objetos virtuais e a erótica cômica dos ideais. *Latusa*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 73-84, 1997.

SHAKESPEARE, W. *Comédia dos erros*. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1989.

SILK, M. S. *Aristophanes and the definition of comedy*. London: Oxford University Press, 2002.

SOLOMOS, A. *Aristophane Vivant*. Paris: Hachette, 1972.

STEVENS, A. L. A propos du "gay sçavoir". *Le courtil*, n. 6, p. 25-47, Fev. 1993.

TAAFFE, L. *Aristophanes and women*. Nova York: Routledge, 1993.

TAILLARDAT, J. *Les images d'Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

TEOFRASTO. *Caractères*. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

TEIXEIRA A.M. A propósito de uma vocação para o chiste da cultura brasileira . In: *Aletria: Revista de estudos de Literatura, nº13, jan-jun/2006*, Belo Horizonte, POSLIT, Faculdade de Letras, UFMG, p.67-72.

THIERCY, P. *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.

TRATACTUS Coislinianus. In: POSSEBON. *Batracomiomaquia: a batalha dos ratos e das rãs: Homero*. São Paulo: Humanitas (FFLCH;USP), 2003.

VERNANT, J.-P. Édipo nosso contemporâneo? In: _____. *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 359-380

_____. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1964.

_____. *The heroic paradox: essays on Homer, Sophocles and Aristophanes*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.