



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Psicologia

Valesca do Rosário Campista

Medeia: uma versão do gozo feminino

Rio de Janeiro

2016

Valesca do Rosário Campista

Medeia: uma versão do gozo feminino



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Psicanálise.

Orientadora: Professora Dr^a. Heloisa Caldas

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

F676 Campista, Valesca do Rosário.
Medeia: uma versão do gozo feminino / Valesca do Rosário Campista. –
2016.
163 f.

Orientadora: Heloisa Caldas.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Psicologia

1. Psicanálise – Teses. 2. Gozo– Teses. 3. Feminino – Teses. I. Caldas,
Heloisa. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia III.
Título.

es

CDU 159.964.2

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Valesca do Rosário Campista

Medeia: uma versão do gozo feminino

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Psicanálise.

Aprovada em março de 2016.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Heloisa Caldas

Instituto de Psicologia da UERJ

Prof. Dr. Marco Antonio Coutinho Jorge

Instituto de Psicologia da UERJ

Prof.^a Dr.^a. Rita Manso

Instituto de Psicologia da UERJ

Prof.^a Dr.^a. Giselle Falbo

Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a. Maria Cristina Poli

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

À memória de minha mãe,
Arlete do Rosário Campista,
pela transmissão de valores éticos,
por ter me acompanhado nesse escrito.

Na vasta galeria de tipos femininos, talvez encontres um exemplário diminuto, que não pareça ser avesso à musa.

Coro

Eurípedes, 431 a. C. Versos 1087 a 1090

AGRADECIMENTOS

À professora Dr^a. Heloisa Caldas - minha orientadora, pelo acolhimento do projeto de pesquisa, pela leitura do texto, pelo rigor teórico com que transmite a psicanálise, pela valiosa contribuição bibliográfica, pela forma tranquila e afetuosa com que conduziu essa pesquisa.

Ao Professor Dr. Marco Antonio Coutinho Jorge - pela transmissão da psicanálise, pelas aulas, pelas referências bibliográficas, pelos importantes comentários no exame de qualificação que me impulsionaram na escrita do terceiro capítulo.

À professora Dr^a. Giselle Falbo - pelos precisos comentários durante o exame de qualificação, que muito contribuíram para a construção do quarto capítulo.

À professora Dr^a. Rita Manso - por ter acolhido inicialmente o projeto de pesquisa, pelas aulas sobre feminino, pelas contribuições teóricas que me incentivaram na escrita dessa tese.

À professora Dr^a. Cristina Poli - por aceitar o convite para compor a banca de defesa da tese e pela interlocução com o feminino.

Às professoras do doutorado - Ana Costa, Dóris Rinaldi e Sonia Alberti – que com suas aulas, textos e trabalhos colaboraram para o desenvolvimento da pesquisa.

A Luciano Elia - pelas aulas, pelo entusiasmo e rigor com que transmite a psicanálise, pela experiência com o inconsciente.

A Martha Fortuna pela amizade, pela acolhida carinhosa, na cidade do Rio de Janeiro, durante todo o período de desenvolvimento dessa pesquisa.

A Elizabeth Juliboni - por partilhar as trilhas da psicanálise, pela amizade, pela leitura do texto, pelas indagações que funcionaram como um norte para a concretização deste escrito.

Aos amigos do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise de Campos dos Goytacazes - Carmem Aguiar, Denise Gondim, Eleonora Naked, Germano Quintanilha, Luis Roberto Duncan -, por partilharem o percurso de formação analítica.

Ao Hospital Ferreira Machado, mais especialmente a chefia do Serviço de Psicologia, Denise Gondin, pela liberação da carga horária fundamental para a concretização desse estudo.

A Gil Carlos Pereira Gomes - por partilhar o interesse na literatura grega, pelo incentivo, pelos livros disponibilizados, pela revisão do português.

A Luis Antonio Rivera – meu companheiro de todas as horas, pela parceria inestimável ao longo desta caminhada.

RESUMO

CAMPISTA, Valesca do Rosário. Medeia: uma versão do gozo feminino. 2016. 163 f. Tese (Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Esta tese versa sobre o campo do feminino e sua modalidade própria de gozo. A partir da indagação de Freud sobre o enigma da mulher expressa pela célebre frase: “A mulher é o continente negro da psicanálise”, propomos refletir sobre uma figura do feminino, instigante e misteriosa, da literatura grega – Medeia, de Eurípedes (431 a. C.). Por meio da discussão que contempla a decisão inarredável da heroína do teatro trágico, destacamos a posição de uma mulher ultrajada, mais mulher do que mãe, “verdadeira mulher”, segundo Lacan, próxima de tantas mulheres da atualidade cuja voracidade pulsional e de gozo transborda os limites do falo. As argumentações e reflexões tecidas nessa pesquisa passam por um levantamento de comentários sobre a força mitológica e épica da tragédia de Eurípedes; em seguida nos valem dos textos freudianos, passando pelos pós-freudianos, chegando até a retomada da lógica fálica proposta por Lacan com a teorização do gozo Outro. A nossa hipótese se centra na ideia de que na posição feminina, uma mulher experimenta o gozo Outro, gozo suplementar, mais além do falo, o que a torna amiga do real, próxima da loucura e da devastação. Com o presente estudo, sustentamos que Medeia é uma versão do gozo feminino, representante das mulheres que experimentam o gozo Outro, mas que não se unificam. Para destacar a singularidade do gozo, são apresentadas versões do feminino tecidas por poetas, teatrólogos e cineastas do século XX. Por fim, mostramos que existem Medeias - mulheres diferentes, trilhas distintas.

Palavras-chave: Medeia. Feminino. Sexuação. Devastação. Gozo.

RESUMÉ

Campista, Valesca do Rosário. Médée : une version de la jouissance féminine . 2016. 163 f.
Tese (Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Cette thèse porte sur le champ de la féminité et de sa propre forme de jouissance. À partir de la recherche de Freud sur l'énigme de la femme exprimée par la fameuse phrase : "La femme est le continent noir de la psychanalyse", nous avons cherché à réfléchir sur la figure du féminin, provocante et mystérieuse, de la littérature grecque – Médée d'Euripide (431 a. C.). Par la discussion qui contemple la décision inébranlable de la héroïne du théâtre tragique, mettons en évidence la position d'une femme outragée, plus femme que mère, "vraie femme", selon Lacan, proche à nombreuses femmes d'aujourd'hui dont la voracité pulsionnelle et la jouissance déborde les limites du phallus. Les arguments et réflexions faites dans cette recherche passent par une vérification de commentaires sur la force mythologique et épique de la tragédie d'Euripide; puis appuyons sur les textes freudiens, en passant par les post-freudien, En arrivant à la reprise de la logique phallique proposé par Lacan avec la conceptualisation de la jouissance Autre. Notre hypothèse se concentre sur l'idée que dans la position féminine, une femme éprouve la jouissance Autre, jouissance supplémentaire, au-delà du phallus, ce qui rend vraie amie du réel, proche de la folie et de la dévastation. Avec ce présent étude, nous soutenons que Médée est une version de la jouissance féminine, représentante des femmes qui expérimentent la jouissance Autre, mas pas s'unifient. Pour mettre en évidence le caractère unique de jouissance sont présentés des versions du féminin tissée par des poètes, des dramaturges et cinéastes du XXe siècle. Pour fin, nous avons montré qu'il existent Médées, des femmes différentes, des pistes différentes.

Mots-clés: Médée. Féminin. Sexualisation. Dévastation. Jouissance.

RESUMEN

Campista, Valesca do Rosário. Medea: una versión del gozo femenino. 2016. 163 f. Tese (Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Esta tesis versa sobre el campo del femenino y su modalidad propia del gozo. A partir de la indagación de Freud sobre el enigma de la mujer expresada por la célebre frase: “La mujer es el continente negro de la psicoanálisis”, proponemos reflexionar sobre una figura del femenino, incitante y misteriosa, de la literatura griega – Medea, de Eurípedes (431 a. C.). Por medio de la discusión que contempla la decisión inquebrantable de la heroína del teatro trágico, destacamos la posición de una mujer ultrajada, más mujer de que madre, “verdadera mujer”, según Lacan, próxima de tantas mujeres de la actualidad cuya voracidad pulsional y del gozo transborda los límites del falo. Los argumentos y reflexiones tejidas en esa investigación pasan por un levantamiento de comentarios sobre la fuerza mitológica y épica de la tragedia de Eurípedes; en seguida nos valemos de los textos freudianos, pasando por los pos-freudianos, llegando hasta la retomada de la lógica fálica propuesta por Lacan con la teorización del gozo Otro. Nuestra hipótesis se centra en la idea de que en la posición femenina, una mujer experimenta el gozo Otro, gozo suplemento, más allá del falo, lo que la torna amiga de lo real, próxima de la locura y de la devastación. Con el presente estudio, sustentamos que Medea es una versión del gozo femenino, representante de las mujeres que experimentan el gozo Otro, pero que no se unifican. Para destacar la singularidad del gozo, son presentadas versiones del femenino tejidas por poetas, teatrólogos y cineastas del siglo XX. Por fin, mostramos que existen Medeas - mujeres diferentes, caminos distintos.

Palabras-llave: Medea. Femenino. Sexuación. Devastación. Gozo.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---------------------------------------|----|
| Figura 1 – Metáfora Paterna | 62 |
| Figura 2 – Divisão Mulher/Mãe. | 74 |
| Figura 3 – Fórmulas da Sexuação. | 90 |

SUMÁRIO

| | | |
|-------|---|-----|
| | INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 | APORTES DA TRAGÉDIA GREGA | 21 |
| 1.1 | Mito e tragédia na grécia antiga | 23 |
| 1.2 | O tragikós em cena | 27 |
| 1.3 | Dionísio: o deus dos excessos é feminino | 38 |
| 1.4 | Eurípedes: um poeta trágico | 41 |
| 2 | O FEMININO COM FREUD E LACAN | 48 |
| 2.1 | Aporia da sexualidade feminina | 50 |
| 2.2 | Venusberg e a querela fálica | 57 |
| 2.3 | Do falo como semblante | 66 |
| 2.4 | Da mãe À mulher | 72 |
| 2.5 | Do amor à hostilidade | 76 |
| 3 | O GOZO EM MEDEIA | 83 |
| 3.1 | Do falo à sexuação | 84 |
| 3.2 | Sexuação em cena | 87 |
| 3.2.1 | <u>Do lado masculino</u> | 91 |
| 3.2.2 | <u>Do lado feminino</u> | 92 |
| 3.3 | O gozo feminino e a mística | 95 |
| 3.4 | Medeia: protagonista do gozo outro | 98 |
| 3.4.1 | <u>A princesa da Cólquida</u> | 99 |
| 3.4.2 | <u>Amiga do real</u> | 104 |
| 3.5 | Enlouquecimento amoroso | 108 |
| 4 | MEDEIAS DA CONTEMPORANEIDADE | 120 |
| 4.1 | Do amor à cólera: uma gota d'água, outra de veneno | 122 |
| 4.2 | Medeia ao revés | 131 |
| 4.3 | Medeia no cinema | 135 |
| 4.3.1 | <u>Amor e Morte: nomes de mulher</u> | 136 |
| 4.3.2 | <u>O alvorecer da loucura</u> | 139 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 144 |
| | REFERÊNCIAS | 150 |

INTRODUÇÃO

Os poetas são aliados valiosíssimos e seu testemunho deve ser levado em alta conta, pois desconhecem muitas coisas entre o céu e a terra cuja experiência nem sonha a nossa sabedoria acadêmica. No conhecimento da alma estão à nossa frente, homens comuns, pois se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência

Freud, 1907[1906], p. 8

Ao longo dos séculos, muito se tem discutido acerca da especificidade que marca o posicionamento feminino e o masculino no mundo. Freud, sem se deixar levar pela questão do gênero, tratou o feminino como enigma e o anunciou como o continente negro da psicanálise. O interesse em pesquisar o campo do feminino surgiu da trajetória profissional, na qual a clínica com mulheres interrogou-nos sobre a singularidade do sujeito na posição feminina. As questões que norteiam esse trabalho são tributárias de uma dupla entrada: a posição de analista em consultório privado e no hospital de emergência onde, em ambos, há uma escuta do feminino.

No nosso percurso clínico, algumas situações nos chamaram à atenção como, por exemplo, casos de mulheres que abandonam, cometem violência ou não conseguem cuidar dos próprios filhos. No ano de 2010, tivemos a oportunidade de acompanhar uma jovem internada em um Hospital de Emergência em Campos dos Goytacazes, que matou os dois filhos, esfaqueando e ateando fogo aos mesmos. Na atualidade, figuram na imprensa nacional e internacional inúmeros casos de jovens que cometem atos violentos, considerados insanos, contra seus filhos após terem sido abandonadas por seus parceiros, como é o caso de uma jovem peruana que tentou afogar a filha em uma lata de tinta, ferramenta de trabalho do seu companheiro, quando ele anunciou que não queria mais manter o casamento (LA REPUBLICA DO PERU, 2014). Casos como estes nos instigam a pensar sobre a especificidade do feminino e sua conexão com a angústia, aproximando-as do real. O que leva uma mulher a tal ato insano? Seriam elas loucas ou estariam apresentando o mistério que as envolve e não permite decifração?

O feminino sempre suscitou a pesquisa nos mais diversos campos de saber. Nos primórdios da filosofia, Aristóteles define a mulher como inefável, um homem incompleto. A

Igreja Católica, por sua vez, considerou-a como ser inferior, uma bruxa, que deveria ser queimada viva para livrar os homens do pecado do mundo. Santo Agostinho (1990), por exemplo, chegou a proferir que o amor de uma mulher leva um homem à ruína. Ditas serem naturalmente mais impressionáveis, crédulas, dissimuladas, vaidosas e intelectualmente infantis, as mulheres comparecem no imaginário da civilização como mais carnis do que o homem, consolidando assim “uma visão medieval sobre o gênero feminino; a inferioridade das mulheres era perpetuamente decretada devido ao Pecado original de sua ancestral Eva” (RICHARDS, 1993, p. 83). Na posição da igreja encontra-se um engendramento da inexistência da mulher, ressoando no aforismo lacaniano “A mulher não existe”.

Na psicanálise, o feminino também está nos seus primórdios. Desde o início de sua construção teórica, Freud se deparou com interrogações que concernem ao estatuto da mulher e que ficam em suspensão, na medida em que não é possível definir o desejo feminino, mantendo-a assim atrelada ao referencial fálico. Ao nos convidar para consultar os poetas, ou mesmo a experiência das mulheres, como um recurso para entender a complexidade que envolve a sexualidade feminina, Freud revela um limite teórico que o impossibilita de decifrá-lo.

A clínica com mulheres ainda hoje revela, sobretudo, os mistérios da feminilidade elucidados por uma angústia específica do feminino, sendo muito comum ouvir queixas sobre as dificuldades amorosas, a dificuldade de encontrar um homem, a falta de atenção dos parceiros, a falta de amor, o medo do abandono. Nessas queixas, encontramos um traço de angústia que parece evidenciar uma posição feminina e nos perguntamos sobre a especificidade da referida posição, bem como se ela está referida à angústia como móbil que aproxima o feminino do universo trágico. Cabe destacar que não vamos tomar, nessa tese, o trágico no sentido que primeiramente o dicionário da língua portuguesa revela, a saber, de tragédia. O trágico aqui será tomado pelo viés do sentido que os gregos utilizavam para *tragikós*, ou seja, aquele que anuncia tanto o horror quanto a beleza, que significa uma forma artística de mostrar o esplendor da vida, ainda que seja pela via da morte (MAURANO, 2000). Nesse sentido, não seguiremos o caminho da experiência pessoal, o que nos pareceu perigoso pois, como adverte Freud, os poetas só chegam mais longe que os estudiosos porque falam da alma sem pudores, também por essa razão, permitem que aí participem as distorções de sua história pessoal. Corre-se um risco ainda maior quando não se tem o manejo do poeta e, desse modo, não é nada fácil falar de mulheres, especialmente sendo uma delas. Considerando tais argumentos, optamos por privilegiar a consulta a renomados poetas,

teatrólogos, cineastas, artistas que, com a criatividade que lhes é própria, desnudam a alma feminina.

Consideramos que as obras literárias portam um *savoir-faire*, que permite ao psicanalista investigar fenômenos que só podem ser apreendidos por essa via (FALBO, 2010). Partindo desse pressuposto, o nosso objetivo consiste, sobretudo, em mergulhar nas obras literárias - não para colocar o poeta ou sua personagem feminina no divã, mas sim para pesquisar o que os poetas ensinam sobre o feminino, de modo a produzir do interior da teoria psicanalítica argumentações e reflexões que permitam avançar em relação à perplexidade a que somos lançados mediante o que as mulheres experimentam em relação ao seu gozo.

Nessa pesquisa, pretendemos também tecer, à luz da psicanálise e da literatura, uma reflexão sobre o feminino e a singularidade da modalidade de gozo que lhe é própria, como formulou Lacan nos anos 70. A nossa hipótese se centra na ideia de que na posição feminina, ao experimentar o gozo Outro, o sujeito se aproxima do real, regozijando-se com a loucura e a devastação sem que, no entanto, pertença necessariamente ao campo da psicose. Não é nosso propósito tratar das estruturas clínicas especificamente, mas mostrar como o feminino na partilha dos sexos implica uma conexão com o viés fálico ao mesmo tempo em que se situa alhures, provocando certo mal-estar ao confrontar o feminino, como mostra em sua canção Caetano Veloso, com a dor e a delícia de ser o que é. O poeta, assim como nós analistas, sabe que há no prazer uma verdade que só se opõe na medida em que ela “se exila no deserto do gozo” (LACAN, 1967, p. 357). Que há de verdade no feminino? Feminino e mulheres são coincidentes? A aproximação entre o feminino e o real desvela a verdadeira mulher? Lacan define duas mulheres como representação da verdadeira mulher: uma da literatura do poeta trágico Eurípedes, Medeia e outra, amada do renomado escritor André Gide, Madeleine (LACAN, 1958b). O que leva o autor a colocá-las nesse lugar? Seriam elas protagonistas do gozo Outro? Essas questões se apresentam como norte e guiarão as discussões que serão estabelecidas no curso dessa tese.

As reflexões em torno do feminino serão produzidas à luz da literatura, um vasto campo de pesquisa com preciosos elementos sobre o inconsciente. Escolhemos a tragédia ática por considerar que o pensamento grego exerce uma grande influência sobre a psicanálise. Ao longo da obra freudiana, encontramos constantes referências aos mitos feitos por Freud, uma vez que os mesmos carregam uma grande força de expressão ao veicularem as mais profundas fantasias. O mito tem, na cultura, a força de narrativa de uma criação e a leitura freudiana do mito de Édipo rei, por exemplo, retratado na tragédia de Sófocles, mostra a existência de relações entre o enredo artístico e a teoria psicanalítica no que se refere, sobretudo, à fantasia

e aos conflitos psíquicos que levaram Freud a postular o Édipo como uma tragédia do destino sinalizando um modo peculiar de saber, o do inconsciente.

Outra tragédia da trilogia tebana de Sófocles, Antígona, é abordada pela psicanálise quando Lacan a retoma para circunscrever o campo do desejo; sua dimensão trágica, suas relações com a lei e com a Ética da psicanálise. Lacan (1959-1960) mostra com clareza o terreno fecundo das tragédias gregas ao colocá-las em conexão com o campo de atuação dos analistas, consolidando o que Freud havia previsto acerca da produção fértil que resulta de uma articulação entre psicanálise e mitologia. A “tragédia está no primeiro plano de nossa experiência, a dos analistas, como é manifesto nas referências que Freud encontrou em Édipo, mas também em outras tragédias” (LACAN, 1959-1960, p. 296). Arte trágica e psicanálise isolam a questão central de um sujeito determinado por um campo que é opaco (na tragédia) pelo desígnio dos deuses e na psicanálise pela determinação do inconsciente.

A propósito de James Joyce e o *sinthoma*, Lacan (1975-1976, p. 114) aponta na arte a existência de um homem de *savoir-faire* que deve ser chamado de artista. Um artista, comenta Lacan, é quem trabalha com o real. A produção artística toca o real e nele o falo é um elemento que se pode verificar. O falo tenta dizer do real, entretanto, ele só pode semi-dizê-lo, pois assim como a verdade, é impossível que se diga toda. Na arte há um dizer, “arte-dizer (*art-dire*), para deslizar rumo ao ardor (*ardeur*)”, que Eurípedes tão bem encena com Medeia. As obras de arte podem ser consideradas metáforas através das quais os artistas desvelam o inconsciente, decifram as mais primitivas pulsões e os mais profundos desejos da civilização (LACAN, 1959-1960). Nesse sentido, Lacan (1969-1970) mostra que ao recorrer à arte dos gregos, mais especificamente ao mito de Édipo, Freud reconhece no mito um saber com pretensão de ser verdade e sinaliza uma ordem estrutural. É por esse viés, que pretendemos articular o mito de Medeia, encenado na tragédia grega de Eurípedes ao feminino em Freud e Lacan. Seguindo as trilhas de Eurípedes considerado “o mais trágico dos poetas”, buscaremos extrair da sua obra os elementos que possam interessar à psicanálise.

A escolha por uma tragédia grega para discutir questões que concernem ao feminino se apoia também no fato de a psicanálise possuir uma grande afinidade com a perspectiva do mito na tragédia, posto que, em ambas, há o acolhimento do conflito que preside, sobretudo, um modo específico de abordar a condição humana. A “referência ao trágico, malgrado a pluralidade de sentidos que lhe são atribuídos, indica sempre um ultrapassamento dos limites da normalidade” (MAURANO, 2000, p. 25). Cabe-nos destacar que ir além dos limites fálicos não se dá ao acaso e, no que diz respeito ao trágico, há um mundo de antinomias, no qual se inscreve uma pluralidade de forças presentes na experiência humana.

Para realizar o nosso propósito de discutir a tragédia grega de Medeia ao olhar da psicanálise, utilizaremos o recurso da intertextualidade que é um instrumento metodológico do campo da literatura. A intertextualidade consiste na construção de um texto novo a partir de um diálogo entre textos, concordando ou discordando com cada um. Esse método serve à compreensão de um texto, tanto como apoio como obstáculo uma vez que, conforme se depreende, o conhecimento intertextual estabelece uma ordem cultural que faz parte de um conhecimento do mundo (PEREIRA, 2009).

No curso de sua obra, Freud mostrou como é possível do interior da psicanálise fazer uma leitura de um texto literário, extraindo dele os conceitos, o conhecimento que o artista pode transmitir, enriquecendo com eles a própria teoria psicanalítica. Para realizar nosso intento, vamos utilizar como metodologia a recomendação freudiana feita no texto “Delírios e sonhos na Gradiva de Jansen”, segundo a qual é possível para um pesquisador adotar várias formas de investigação para trilhar nos caminhos da psicanálise, todavia, ele aponta dois. O primeiro se refere ao exame de um caso particular, penetrando a fundo nas criações oníricas de uma das obras de um determinado autor; o segundo reúne e compara todas as experiências que pudessem ser encontradas do uso de sonhos nas obras de diversos autores (FREUD, 1907). Assim como Freud, escolhemos o primeiro caminho e vamos com Eurípedes pensar a posição de Medeia e suas conexões com o feminino em Freud e Lacan. Seguiremos ainda a recomendação de Rivera (2005) de não utilizar a psicanálise para explicar a escrita ficcional, mas, ao revés, partir da criação literária para elaborar novas construções. Nesse sentido, a tragédia grega servirá de inspiração e as construções do poeta lançarão luzes sobre um tema que se encontra no cerne da obra freudiana, a saber, o feminino. Ao recorrermos à literatura estamos advertidos de que ela sozinha não será suficiente para dizer da mulher e da posição feminina, mas, de todo modo, o seu vasto campo de inventividade permite um largo trânsito entre distintos personagens capazes de nos revelar uma ampla diversidade de semblantes fálicos ou posições que se aproximem do feminino.

Na atualidade, a mulher continua a se manter enlaçada a um enigma. No ano de 2010, a pergunta “o que quer a mulher?” foi tema de um programa de TV no qual um homem faz um estudo sobre o que querem as mulheres e estas apontam para o enigma e o desejo do que lhes falta, como já anunciava Camille Claudel na carta endereçada a Rodin (1886): “Há sempre algo de ausente que me atormenta” (RIVIÈRE; GAUDICHON, 2003). Jovem escultora, Camille conhece Rodin, escultor consagrado, com quem vai trabalhar e se aperfeiçoar na arte da escultura e vive com Rodin uma paixão das mais tórridas acontecidas no mundo artístico. Ela era uma mulher que esperava ser amada por Rodin, não apenas por

seu talento, beleza e atrativos sexuais, mas, como o único objeto de amor do mestre, assim como a companheira de sua vida íntima; ela quer ser única, quer o “seu homem”, que ele seja só dela. Após ser traída e rejeitada por seu amor, Camille rompe com Rodin no ano de 1898 e, avassalada, destrói a marteladas as suas esculturas, deixando os dois ateliês em um espetáculo de incomensurável ruína e devastação. O ato de destruir as obras lembra-nos Medeia e Madeleine, posto que ao destruir as esculturas, aniquila o que é mais precioso tanto para ela, quanto para Rodin.

Medeia, Camille e Madeleine: o que há de similar entre estas mulheres? Podemos afirmar que, de semelhança, há o abandono por parte do homem amado e o empenho em destruir o parceiro. Mas, ao seu modo, cada uma responde ao avassalamento na singularidade de sua posição. Uma mata os filhos, a outra destrói as esculturas e a última as cartas. Não pretendemos, nessa tese, analisar o ato de Camille ou mesmo de Madeleine, o nosso propósito é discutir a posição feminina quando uma mulher experimenta o sentimento de ultraje. Consideramos que estas mulheres são representações do feminino. Elas encenam o transbordamento da pulsão situando-se nos confins do falo. Mais especificamente, o que nos interessa nessa pesquisa é o ato de Medeia, uma mulher situada no mais além do princípio do prazer, no extremo máximo da loucura feminina. Que loucura é essa que faz com que ela renuncie ao que também é seu: os filhos? Ao perder o homem amado e experimentar a dor na dimensão de uma ferida narcísica, ela é tomada pela manifestação da força cega e irracional da pulsão e do gozo.

Lacan ao longo de seu ensino retoma os constructos freudianos e avança ao postular o feminino além do limite fálico, para o autor ele o ultrapassa, todavia, não se define. O feminino tem um caráter de rebeldia que põe em cena a esfera sexual ao mesmo tempo em que encobre o real da castração, podendo ser notado no ato tresloucado de Medeia, mulher que mediante a devastação frente à perda do objeto amoroso torna-se infanticida, um ato considerado, independente da época em que ocorra, como monstruoso.

O infanticídio é considerado, por alguns autores, como ato criminoso de um dos pais (pai ou mãe) contra o filho. Pesquisa realizada pela helenista P. E. Easterling mostra que no Reino Unido, 30% das vítimas de assassinato foram crianças e, na Dinamarca, essa porcentagem sobe para 50% entre os anos de 1957 e 1958. A autora destaca que na maior parte dos casos os crimes foram cometidos pela mãe ou pelo pai, com o intuito de atingir diretamente o cônjuge (VIEIRA, 2012).

Infanticídio é um termo que vem do latim: *infans* (criança) – *caedere* (matar). Ao longo da história da humanidade, o infanticídio recebeu um tratamento diferenciado. No

Período Romano, por exemplo, a mãe causar a morte do próprio filho era um ato equiparado ao parricídio, conforme aponta Prado (2004). No caso do pai ser o causador da morte do próprio filho, o ato não era considerado delito, pois este possuía o direito tanto da vida, quanto da morte de seus filhos. Já no Séc. V a. C. (época em que Eurípedes escreveu Medeia), a morte de um filho era autorizada se o mesmo nascia disforme, lei que só foi modificada com o surgimento do Cristianismo, quando se editou a legislação de Justiniano, que previa penas severas àquele que praticava o infanticídio.

Enquanto no Direito Germânico¹ o infanticídio só era aceito quando o filho era morto pelas mãos de sua própria mãe, no Direito Canônico², o infanticídio equiparava-se ao homicídio, sendo punido com severidade. Nesta época eram previstas penas altamente cruéis, como a morte por incineração, decapitação e empalamento (método de tortura). O advento do Iluminismo lança novas luzes e surge o abrandamento da pena para o infanticídio, principalmente quando o motivo da prática do delito está relacionado à honra da mãe (*honoris causa*).

No que se refere às legislações elaboradas a partir do séc. XIX, a mulher infanticida é tratada de forma diferenciada. Na atualidade, o infanticídio é previsto no caput do artigo 123, do Código Penal Brasileiro (1940, p. 30): “Matar, sob a influência do estado puerperal, o próprio filho, durante o parto ou logo após: Pena – detenção, de 2 (dois) a 6 (seis) anos”. O Código Penal brasileiro adota um critério fisiopsicológico, no qual é desnecessário questionar os motivos que levaram a mãe a cometer o crime de infanticídio, devendo-se considerar que esta tem o direito de fazê-lo por se encontrar sob a influência do estado puerperal e para tal se propõe um abrandamento da pena. O infanticídio passa a ser um crime próprio, cometido pela mulher e não pelo pai, onde se exige que esteja no estado puerperal como uma condição especial daquele que o pratica. Desse modo, o Código Penal prevê expressamente que somente a mãe pode figurar no polo ativo deste delito, atendendo, portanto, ao requisito especial do crime próprio, além do fato de estar influenciada pelo estado puerperal.

Nessa tese, consideramos Medeia uma infanticida. Apesar da heroína de Eurípedes não se encontrar em estado puerperal, o ato praticado pela mesma se dá em nome da honra, do direito, do desejo. A morte dos filhos é necessária, não significa impossibilidade, nem o fim da vida, mas o seu coroamento (VIEIRA, 2012). E parece-nos que é exatamente isso que faz

¹ Instituições e sistemas jurídicos existentes nas diversas nações bárbaras de origem teutônica que se apossaram da Europa após a queda do Império Romano do Ocidente, no ano 476.

² Igreja católica e anglicana.

da peça de Eurípedes uma fonte de horror que se transfigura em celebração de uma cena que mostra a subjetividade e é exatamente isso que nos interessa.

Com o seu caráter de rebeldia, Medeia surpreende, intriga e interroga a problemática que o feminino encena. Ao longo dos séculos, Medeia permanece como uma tragédia que nos encanta e, ao mesmo tempo, deixa-nos estupefatos. À luz da pergunta “O quer a mulher?” - até os dias atuais sem resposta -, indagamos se as mulheres de fato encarnam uma figura do mal ou se elas encenam uma especificidade que toca o real. Com o intuito de refletir e lançar um novo olhar sobre o feminino, a personagem de Medeia será considerada como a representação de uma mulher devastada, livre das limitações da moral grega, que não conhece o campo das leis. Medianteo ultraje experimentado pelo abandono ela é movida por um ódio mortal, em nome da honra, se torna uma infanticida mesmo amando os filhos de forma intensa como mostra Eurípedes. Vale ressaltar que o ato de matar um filho representa para nós, ocidentais, o trágico no seu sentido de horror, sinônimo de um acontecimento doloroso, catastrófico.

Na atualidade, as Medeias do século XXI surgem em uma nuance feminina singular quando encontramos mulheres voltadas para o corpo, a beleza, o trabalho, os filhos, os homens, enfim, a particularidade de um desejo que jamais se realiza, mas que se mantém vivo como um fio condutor.

Nos idos dos anos 70, o músico e escritor Chico Buarque escreveu, junto com Paulo Pontes, a peça Medeia, adaptada da obra de Eurípedes à realidade brasileira, anunciando que na contemporaneidade existem mulheres que mantêm laços com Medeia. O que pode Medeia ensinar sobre a mulher contemporânea, o feminino, a modalidade de gozo que lhe é própria e seu transbordamento? Eis aqui o viés da nossa questão.

Na leitura que fizemos de Freud e de Lacan, utilizamos os conceitos que consideramos necessários, numa escolha pessoal, já que a bibliografia é rica em trabalhos que envolvem o tema da mulher. Cabe destacar que não pretendemos localizar uma verdade única e inquestionável, mas uma verdade possível sobre Medeia e a sua posição feminina situada além das fronteiras fálicas. Assim os capítulos seguem uma lógica simples que é ordenada pelo desenvolvimento da reflexão que fomos construindo ao longo da tese que se apresenta em quatro capítulos.

Como essa tese tem um de seus pilares sustentado na arte trágica, no primeiro capítulo estabelecemos o cenário da Grécia antiga e mostramos como a mitologia antecede e antecipa elementos cruciais à arte trágica, representando solo fértil para o conhecimento do sujeito tal qual será formulado séculos a *posteriori* pela psicanálise, aquele comandado por uma

instância Outra e fazendo dela móbil de seu ato sem, no entanto, deixar de se responsabilizar por ele. À luz do enfoque helenista de autores como Vernant (1990), a tragédia ática é abordada a partir do que ela revela acerca da experiência com o real, inscrita na cultura grega do século V a. C. Algumas palavras gregas como, por exemplo, *kléos*, *áte*, *tyckê*, *hybris*, *deinon*, são destacadas como significantes que permitem articular o feminino ao *tragikós*. Destarte, também recorreremos ao campo filosófico, nos expoentes de Aristóteles e Nietzsche, com o intuito de ressaltar a importância da tragédia no campo do saber. No campo dos mitos, destacamos o deus Baco, do vinho e da desmedida, Dionísio, que tão bem encena uma representação do feminino e do gozo Outro localizado alhures, no mais além do falo. A arte de Eurípedes encerra esse capítulo dando lugar ao feminino, anunciando em Medeia o ultraje e a proximidade com o real. Procuramos, ao longo do capítulo, sustentar como a arte trágica produz um efeito de gozo, naquilo que deveria causar desprazer e como o *tragikós* ao aproximar o horror da beleza faz surgir o feminino.

No segundo capítulo, realizamos uma revisão bibliográfica sobre o feminino, revisitando conceitos importantes em Freud e Lacan, bem como retomamos a discussão tecida pelos pós-freudianos em torno da querela do falo. Com a primazia fálica estabelecida por Freud, apresentamos o falo como o vetor que orienta o sujeito na partilha dos sexos. No curso do capítulo, mostramos como o feminino perpassa toda a obra freudiana como enigmático, tendo em *Venusberg*³ o lugar para onde o desejo do homem se dirige. Afirmamos que, em Freud, o feminino se localiza no caminho da feminilidade, posto que se encontre atrelado à “falta a ter o falo” e ligado em última instância à maternidade. Com Lacan, indicamos o avanço teórico que ele produz ao fazer deslizar o feminino da falta a ter o falo para a falta a ser o falo, até localizá-lo nas incidências de um gozo além das fronteiras fálicas, gozo Outro, revelando uma dimensão voluptuosa. Discutimos também a dissenção entre mulher e mãe e mostramos que em Medeia o ser mulher supera a maternidade e o seu valor fálico.

No terceiro capítulo, as fórmulas da sexuação propostas por Lacan (1972-1973) são apresentadas e mostramos como elas estão referidas a uma posição do sujeito em relação ao falo, conferindo-lhe um modo particular de gozo, a saber, o gozo inscrito na norma fálica localizado no lado masculino das fórmulas e o gozo suplementar, gozo Outro, aquele que ultrapassa o limite que o falo institui como propriamente feminino, encenado pela personagem

³ Ato I da ópera *Tannhäuser*, do alemão Wilhelm Richard Wagner. Trata-se de uma montanha excepcional e extraordinária onde o protagonista da ópera passa recluso 7 anos. “Elas (as montanhas) não são somente distantes e altas, mas também desviam os acontecimentos do cotidiano, de modo que se tem a impressão de que sobre elas ocorre o maravilhoso (...). Elas pertencem à esfera do sagrado. Por fim, a montanha foi originalmente a morada de Deus” (RODRIGUES, 2008, p. 49).

de Eurípedes, Medeia. Ela intriga, sobretudo, por ser uma figura do feminino que traí o pai, mata o irmão e os filhos, prescindindo das insígnias fálicas. Na tragédia grega, destacamos, na posição da protagonista, questões que concernem ao ultraje e a inadequação proveniente do lugar opaco do gozo, aproximando-a do real e da devastação, ao mesmo tempo em que conduz ao limiar da posição feminina, que beira ao fascínio e ao aterrador orbe mais além da fronteira fálica. A loucura feminina se desvela no curso do capítulo, revelando-se um modo particular da mulher se apresentar na posição feminina e não uma psicose.

A devastação, bem como a face de desmedida experimentada por uma mulher nas raias do gozo Outro elucidam, na arte literária, o feminino. No quarto capítulo, apresentamos versões contemporâneas de Medeia, personagens da ficção, cujo excesso e desmedida leva a diferentes trilhas. Com *Gota d'água*, os teatrólogos Chico Buarque e Paulo Pontes (1975) tecem Joana, mulher brasileira, do subúrbio carioca, que mata os filhos e se mata após ser abandonada pelo “seu homem”. Denise Stoklos (1995), também teatróloga, lança-nos *DesMedeia*, mulher que descontrói o mito de Medeia ao propor o amor e a maternidade como via possível para enfrentar o caos. Por fim, as películas de Pier Paolo Pasolini (1960) e Lars Von Trier (1985) encerram o capítulo, tal qual Eurípedes, com Medeia matando os filhos. Todavia, cada cineasta imprime na personagem uma posição subjetiva específica: uma mais próxima da busca por um semblante, a outra da loucura.

Musas ou Medeias, as mulheres formulam um desejo, celebram uma conquista, lamentam uma falta ou uma perda. No que se refere ao amor, elas estão sempre às voltas com a esperança do amor faltante ou a lembrança do amor malogrado, mas nunca referidas ao amor feliz. Elas encenam, sobretudo, a proximidade com a falta, com a privação, com o real, dito de outro modo, com o limite do insuperável, insuportável, portanto, que atualiza em cada uma o estado de incompletude.

Por fim, existem Medeias, mulheres na posição feminina, à beira da desrazão, da loucura e da devastação, cuja dor lancinante cinge o real, lançando-as nas raias do gozo Outro. Se há algo de novo a ser dito na tentativa de dizer o indizível da mulher é apontar para as marcas do avassalamento e do ultraje, presentes na posição feminina, que não cessam de não se inscrever.

1 APORTES DA TRAGÉDIA GREGA

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência

Benjamim, 1985, p. 202-203

Na aurora do século XX, a psicanálise abrangeu um leque de obras de arte na interlocução com os pressupostos teóricos tecidos por Freud, a exemplo dos sonhos, bem como, das fantasias que passaram a ter um valor de credibilidade até então desconhecido. É notório como a obra de Freud assim como o ensino de Lacan foram influenciados pelo legado que os artistas deixaram à humanidade, quer seja na literatura, na pintura e na escultura. Nessa tese, o nosso interesse se situa na criatividade artística e sua capacidade, sem igual, de transpor para a arte o pensamento e a singularidade do autor pois consideramos que a obra de arte tem a função de revelar a força criadora que advém do que é mais precioso, do que está oculto para o poeta, retirando-o da opacidade e fazendo emergir - através do brilho que a criação artística produz - as imbricações entre a vida e a arte.

Inúmeras são as obras de artistas utilizadas tanto por Freud, quanto por Lacan, para sustentar a teoria do funcionamento psíquico, da fantasia, do sintoma. Dentre as obras literárias que abordam os referidos temas, destacamos Gradiva, de Jensen, e Hamlet, de Shakespeare, em Freud; Lol V. Stein, de Marguerite Duras, e Finnegans Wake, de Joyce, em Lacan. No campo das tragédias gregas, encontramos a trilogia tebana de Sófocles; Édipo foi retomado por Freud para tratar da dialética edipiana na constituição subjetiva e Antígona, por Lacan, para discutir o terreno do desejo e suas conexões com a Ética da psicanálise; aproximando assim, de forma amalgamática, a psicanálise e a literatura.

Na literatura do século XX, encontramos autores que encenam os dilemas humanos de forma muito próxima à dos trágicos gregos. Embora sob um novo matiz, o viés trágico é mantido através da sua duplicidade expressa pelo par de opostos: beleza e horror, ambos na mesma face como o deus Janus, se entrelaçando e produzindo efeitos de real. Desse modo, a

literatura instiga-nos a extrair dos textos literários o conhecimento que o artista pode nos transmitir. A dramaturgia expressa nos textos de Paul Claudel, por exemplo, interessa-nos particularmente, posto que sua escrita revela uma trama e uma tecitura que esboçam muito bem, para a literatura, os traços desenhados por Freud e Lacan na psicanálise: as linhas intrincadas do desejo.

Na trilogia *Les Coûfontaine - O refém, O Pão duro e Pai Humilhado* -, encontramos em Claudel (1910-1916) a travessia nos contornos que tecem o trágico em sua conexão com o desejo. Lacan (1959-1960) mostra como na última peça da trilogia - *O Pai Humilhado* -, em um tempo de valorização do logos e da razão, o escritor elucida a visada do desejo através da sua dimensão trágica. A personagem central dessa peça é Pensée, neta de Sygne (personagem da primeira peça), uma jovem de estirpe nobre, privada tanto da família como de seus bens e que toma para si a tarefa de recuperar o que foi usurpado de sua família; todavia, ela se vê obrigada a se anular e negar os laços familiares e amorosos para se unir maritalmente e por imposição do rei com o carrasco de seus pais. Pensée - pensamento em grego - surge na última peça como a terceira geração feminina de uma família marcada pelo trágico, uma mulher cega que repete a saga de sua avó; uma vez apaixonada por um homem que lhe é inacessível, ela se vê obrigada a casar com aquele que não ama. A Pensée de Paul Claudel é assim uma mulher desejada e repudiada, “revelando um percurso que vai do desejo de pensamento ao pensamento do desejo” (MAURANO, 2003, p. 8). Embora a trilogia de Claudel encene o trágico, há em Pensée uma figura do feminino que sacrifica o desejo; o que nos interessa aqui é a dimensão do sacrifício, presente ao longo da história no imaginário da civilização, associado às mulheres. Ao revés de Pensée, a personagem de Medeia encena o desejo se sobrepondo ao sacrifício, lançando assim o feminino em uma obscura e nebulosa trama que tece o enigma que envolve o feminino e que será abordado no terceiro capítulo pelo viés do gozo.

Nesse capítulo, nos deteremos na tragédia grega com o intuito de buscar nas fontes da Grécia antiga o que encantou Freud e o levou a construir o seu arcabouço teórico no pilar grego, sobretudo, da tragédia. Propomo-nos refletir sobre a linguagem que circunscreve a mitologia e a tragédia; destacando os significantes gregos que possam elucidar o tema central dessa tese que é o feminino articulado à peça do poeta trágico Eurípedes, Medeia, escrita em 431 a. C.; sem embargo, a teoria da psicanálise de Freud a Lacan sobre o feminino e sua interface com o trágico - no sentido grego - será abordada detalhadamente no próximo capítulo.

Considerando que o nosso escopo é articular o feminino à tragédia ática, mostraremos num primeiro momento como a tragédia nasce do mito, revelando além de tensões e ambiguidades, um modo particular de representar o homem e a ação humana, não como essências delimitáveis, mas como hesitação, enigma indecifrável e ambíguo. A seguir, no segundo momento, trataremos do *tragikós* e o mais além do sentido, sua proximidade como o domínio do belo, revelando assim a robustez da cena trágica. No terceiro momento, ao tratarmos do deus Baco, Dionísio, chegamos ao ponto ápice do que nos interessa na tragédia grega, mais precisamente o ponto de ruptura com a lei, seu viés transgressor, de excesso e ultrapassagem, remetendo-nos para o que Lacan preconizou como gozo suplementar, um mais além do falo.

Ao final, em um quarto momento, trazemos Eurípedes como o poeta grego que se destacou por lançar luzes sobre o ultraje, a dor da destruição e da devastação vivida pelas mulheres. Assim, preparamos aqui o terreno para discutir no terceiro capítulo, Medeia, o campo do gozo feminino, bem como o que ela demarca: o trágico e o feminino.

1.1 Mito e tragédia na grécia antiga

Ao articularmos psicanálise à mitologia, uma infinidade de caminhos se abre e surge a dúvida acerca do que será privilegiado: a psicanálise ou a mitologia? Nessa tese, a nossa opção recai sobre a psicanálise como referencial teórico e a mitologia como um recurso literário para elucidar as imbricações entre a arte e o enigma que envolve a alma feminina. Nesse sentido, a nossa proposta consiste em desvendar o universo trágico oriundo da mitologia grega para fazer emergir, mais especificamente em Medeia de Eurípedes, insígnias do feminino.

É relevante destacar, inicialmente, que uma discussão sobre mitologia grega corre o risco de produzir equívocos se não levar em conta a duplicidade fundamental do imaginário religioso e mítico na Grécia antiga. Com base nas recomendações de Vernant – importante historiador sobre a Grécia antiga e que conjugou em suas pesquisas as áreas de psicologia, história, antropologia, sociologia -; não pretendemos reduzir o mito (*mytho*) ao seu aspecto imaginário e contraditório, uma vez que este conjuga a perspectiva social, com a política e a religiosa. O propósito desse capítulo consiste em elucidar o mito como ponto basilar da tragédia grega de forma a lançar luzes sobre Medeia, uma figura do feminino criada por

Eurípedes, representante na literatura grega do enigma que envolve o feminino e que desafiou a psicanálise com a pergunta “*Was will das Weib?* O que quer a mulher?” (LACAN, 1973-1972, p. 108). Começamos, pois, pela conjuntura que envolve a cidade de Atenas, palco do imaginário, do encantamento, da inocência, da culpa, do nascimento do herói trágico como expressão dos problemas ligados à ação humana e sua inserção na ordem do mundo.

A Grécia antiga era composta por um conjunto de cidades, com autonomia religiosa, militar e política. Dentre elas, a cidade de Atenas representava um modelo para toda a Hélade, principalmente, em termos culturais. Os poetas dessa época foram, sobretudo, os mestres da verdade, detentores do conhecimento, da palavra, apresentando uma visão mítica do mundo (ELÍADE, 1989) que pertence tanto a um passado longínquo, como atual, e por isto mesmo dá sentido ao presente. Assim, a Grécia foi palco de histórias extraordinárias e inaceitáveis aos olhares da civilização cristã, uma vez que elas abordam a transgressão dos limites humanos e apontam para renovação e criação. Até os dias atuais, essas histórias permanecem em nossas mentes e as marcas do homem grego persistem sob a forma de traços no homem contemporâneo.

Nas sociedades arcaicas, o mito é considerado uma história verdadeira com um “caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELÍADE, 1978, p. 7). A sua narrativa desempenha uma função dentro da estrutura social, afastando-se do sentido de uma simples fábula encantatória. A mitologia reflete a estrutura da relação sócio-cultural em que está inserida e constrói uma história que só pode ser entendida pela via ficcional; os mitos prescindem de uma justificativa racional, pois se baseiam unicamente na tradição ancestral dos homens. O mito narra o sobrenatural e ao mesmo tempo uma realidade; ele aborda um tempo primordial e tenta explicar o inexplicável. Freud, ao teorizar a psicanálise, se apoiou nos mitos para produzir metáforas acerca dos processos psíquicos. A tragédia de Sófocles, Édipo é o exemplo máximo desse recurso.

Um dos elementos encontrados nos mitos e que nos interessam de forma especial é a repetição estrutural, a saber, elementos que se repetem expressando um saber que transcende a linguagem utilizada na cultura, existindo em seu cerne uma estrutura que permite compreender a linguagem inconsciente, por gerar um saber sobre o âmago da experiência humana (LEVI-STRAUSS, 2003, p. 34). Os mitos colocam em cena atos, bem como afetos que alimentam a imaginação dos povos, nos permitindo discutir o significado das ações humanas e os sentidos que estas atribuem à sua construção de mundo. A mitologia representa uma fonte que faz jorrar abundantemente subsídios que corroboram para edificar

a teoria do inconsciente e sustentar o arcabouço teórico da psicanálise como mostra Vicentine (2004, p. 15).

Tanto o mito como linguagem quanto a questão da repetição de contradições constituem pontos notáveis da atração que o discurso mítico tem exercido sobre a psicanálise. O inconsciente, a espinha dorsal dessa descoberta freudiana também estrutura-se como uma linguagem como insistiu Jaques Lacan, a partir de Freud.

Os mitos falam, então, do que aconteceu no mundo, eles devem ser considerados como “vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejo de nações inteiras, os sonhos seculares da humanidade jovem” (FREUD, 1907, p. 157). O mundo em que entra o poeta ao sair do seu fantasiar é o da palavra, da linguagem, o que torna possível compreender do que se trata um mito; oriundos de lendas, com Lacan (1959-1960, p. 317) o mito tece “*avant la lettre*”, ou seja, ele antecipa um saber diante do qual a psicanálise não pode recuar; afinal “o artista promove um efeito de sujeito naquele que o lê” (BROUSSE, 2008, p. 52).

Postulamos que a marca do espírito do homem é impressa no mito, sua forma de pensar, sua forma de sentir, de viver, de estar no mundo - onde coabitam a natureza, os mortais e os imortais -, e no seu cerne encontramos marcas da civilização. Por esse viés, privilegiamos, nessa tese, o mito como uma linguagem que contém o “tesouro de pensamentos, formas lingüísticas, imaginação cosmológicas, preceitos morais, etc, que constituem a herança dos gregos na época pré-clássica” (VERNANT, 2000, p. 14).

Há em todo mito um sentido de verdade que escapa ao herói, não é ele (herói) o agente que explica o ato, mas o ato em si que faz surgir o homem e o que ele fez sem o saber. A partir desses construtos de Vernant, assim como com Freud e Lacan, podemos afirmar que há no ato do herói trágico, um saber de ordem inconsciente, que revela através do personagem um sujeito em sua estrutura de ficção e verdade como demonstrou Eurípedes em Medeia; uma mulher marcada por uma fúria sanguinária e uma paixão desmesurada deixando-nos estupefatos diante do enigma que envolve o feminino e o real que circunscreve a sua estrutura. Miller (2011) reconhece em Medeia o ato que resgata a dimensão do desejo, fazendo-a sair do sofrimento profundo em que se encontrava e que nos dias atuais seria nomeado de depressão. Arriscamos lançar a idéia de que o ato infanticida de nossa heroína ultrapassa a barreira fálica e, nesse sentido, torna-se um ponto nodal acerca da estrutura e suas conexões com o feminino que, todavia, será discutido no terceiro capítulo.

Lacan vai buscar na ficção, no mito, um saber com pretensão de verdade. Em *O Seminário, Livro 4, a relação de objeto*, Lacan (1957-1956) identifica a atividade de

pesquisa sexual empreendida pelo *infans* como um conjunto de ações ou de atividades cerimoniais, referidas ao mito. Muitas coisas podem ser ditas sobre o mito e ele pode ser tomado em sua dimensão estrutural, pois Lacan considera que toda ficção toca uma estrutura de verdade (LACAN, 1957-1956, p. 258):

[...] o problema suscitado pelo fato de que o mito tem, no conjunto, um caráter de ficção. Mas esta ficção apresenta uma estabilidade que não a torna de modo algum maleável as modificações que lhe podem ser trazidas, ou, mais exatamente, que implica que toda modificação implica por sua vez, por essa razão, uma outra, sugerindo a noção de estrutura. Por outro lado, essa ficção mantém uma relação singular com alguma coisa que está sempre implicada por trás dela, e da qual ela porta, realmente, a mensagem formalmente indicada, a saber, a verdade. Aí está uma coisa que não pode ser separada pelo mito.

A formulação lacaniana apresentada anteriormente acerca do mito está em consonância com o pensamento do filósofo Walter Benjamin quando este define a arte artesã como forma de comunicação, como revelação de um saber que só o artista pode produzir. A arte “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIM, 1985, p. 205). Cabe-nos, todavia, destacar que na tragédia grega não se trata de uma narrativa pois há uma primazia do diálogo; entretanto, é possível sentir a mão do poeta trágico, a sua presença, nas determinações e construções realizadas, sobretudo, pelo caráter de ação que a tragédia evidencia. As histórias contadas tecem uma rede que coloca em cena o limiar entre a vida e a morte, entre a estrutura e a verdade, como mostraremos detalhadamente no terceiro capítulo.

No curso de sua história, os gregos, ao desejarem a vida de forma intensa, conheceram como nenhum outro povo, a angústia e os horrores da existência (NIETZSCHE, 1871, p. 38), sendo as representações dos deuses do Olimpo – divindades com características humanas, porém, imortais - construídas para que a vida se tornasse possível. Oriundos da mitologia, os deuses presentes em toda tragédia ática concernem, segundo Lacan (1964, p. 48), ao campo do real; eles fazem surgir o “*Who Es war, soll Ich Werden*” freudiano, o lugar do inconsciente enquanto uma verdade que só tem sentido a partir do campo em que ela se anuncia. A poesia trágica, então, cria uma verdade poética inseparável dos efeitos que ela produz (LACAN, 1970-1969). No poema trágico, encontramos, como veremos mais adiante, uma exaltação da ação, ele caracteriza um dizer; não reflete, é ato.

Concisa e compacta, a tragédia grega apresenta, segundo Grant (1994), a função de estabelecer relações entre os mortais e os deuses; além de expor o pensamento dos cidadãos atenienses que compunham a plateia, a tragédia está atada ao conceito contemporâneo de

fábula. Nesse sentido, o fio condutor dessa tese é orientado pelas incursões de Aristóteles e Vernant sobre a tragédia grega em face ao fato da mesma propor ao espectador questões acerca da condição humana, seus limites e sua finitude necessária. A tragédia não é o objeto de nossa pesquisa, mas, por ser da ordem do irrepresentável e por caracterizar uma dura percepção da vida humana, na qual o herói trágico avança em direção à ruína; ela possibilita, com Lacan, pensar no real enquanto inatingível, assim como postular uma proximidade entre o trágico, na perspectiva da tragédia grega, e o feminino.

1.2 O tragikós em cena

Um dos aspectos mais significativos da cultura grega antiga foi o teatro, surgido a partir da evolução das artes e cerimônias gregas, como a festa em homenagem a Dionísio (deus do vinho e das festas). Na era clássica, foram construídos diversos teatros ao ar livre, em montanhas e colinas de pedra para servirem de suporte para as arquibancadas. A acústica (propagação do som) era perfeita, de tal forma que a pessoa sentada na última fileira (parte superior) podia ouvir tão bem a voz dos atores, quanto às que estivessem na primeira fileira. A palavra teatro vem do grego *theatron*, que em sua etimologia quer dizer “lugar onde se pode ver”, entretanto, apesar desse significado, a dimensão que prevalece no teatro é a da palavra. As primeiras encenações teatrais foram as tragédias, que têm nos autores Ésquilo, Sófocles e Eurípedes o seu ponto mais elevado.

A tragédia grega tem conexões com a filosofia grega, com a ciência, com a política. O material apresentado nas tragédias revela o sistema mental dos gregos marcado por ambiguidades e tensões, como veremos mais adiante. O grego da época trágica viveu intensamente, assim como Dionísio, o deus dos excessos, e com Vernant entendemos que a manifestação artística, rica em controvérsias, trazia em seu bojo a desmedida, em meio a uma sociedade que pregava e propagava a moderação. A tragédia grega e o ditirambo⁴ eram eventos dedicados à contradição da cultura vigente e ao mobilizarem toda *pólis* revelavam um clamor pelos excessos de Dionísio como é possível notar nas palavras de Vernant (1999, p. 359).

⁴ Ditírambos tem sua origem no teatro grego e significa um canto (*oide*) apaixonado com tom alegre ou sombrio (HOLANDA, 1999, p. 696). Esse tipo de canto é apontado por Vernant (1999, p. 270) como uma homenagem ao deus-bode, um canto declamado em sacrifício do bode (*trágos*). Aqui temos, então, a origem da palavra tragédia em grego: *trag-oidia*.

Plenitude do êxtase, do entusiasmo, da possessão, mas também bem-aventurança do vinho, alegria da festa, prazer do amor, felicidade do cotidiano, Dioniso pode trazer tudo isso se os homens souberem acolhê-lo, e as cidades, reconhecê-lo; assim como pode trazer infelicidade e destruição, se negado. Mas em nenhum dos casos ele vem para anunciar uma sorte melhor do além.

No calendário grego, durante a primavera, três dias eram destinados para homenagear o deus Dionísio, a festividade ocorria na cidade de Atenas; um evento que nos dias atuais seria chamado de feriado nacional. As Grandes Dionísicas (nome atribuído à festa) davam a Atenas um ar cívico, enaltecendo o seu poderio em relação às outras cidades. Demont e Lebeau (1996) mostram que no primeiro dia de festividade havia um banquete e nos outros dias o *kommos*⁵ que tinha o seu lugar em honra ao deus. Nessa ocasião, ocorria um concurso trágico, com duração de três dias; a cada dia um autor era selecionado para apresentar três tragédias, decorrendo daí o termo trilogia, que era associado ao nome da cidade como, por exemplo, a trilogia tebana de Sófocles (DEMONT; LEBEAU, 1996, p. 39-41). Nas peças teatrais, a população, que participava em massa⁶, conhecia o mito que deu origem à tragédia, entretanto, desconhecia o drama que seria desenvolvido pelo poeta trágico. As pessoas (cidadãos atenienses e metecos⁷), frequentemente, ao assistirem às peças se mostravam extasiadas, deslumbradas, aterrorizadas diante das cenas representadas.

A tragédia abre no coração da experiência social grega, sobretudo, a ateniense, uma distância entre a concepção jurídica e social, de um lado, e as tradições míticas e heróicas de outro; ambas comandadas pelos deuses e impregnada do sagrado. Vernant interroga que ser é “esse que a tragédia qualifica de *deinós*, monstro incompreensível e desnorteante, agente e paciente ao mesmo tempo, culpado e inocente, lúcido e cego” (VERNANT, 1999, p. 10).

Os elementos levantados na arena do teatro grego são as relações do homem – ator ou herói trágico – com o ato cunhado na cena trágica, a responsabilidade empenhada e o peso de sua escolha. Assim revela-se o universo social, natural, divino e ambíguo, onde nenhuma regra aparece como definitiva e a justiça, no decorrer da ação, “gira sobre si mesma e se transforma em seu contrário” (VERNANT, 1999, p. 10).

A arte trágica na Grécia antiga parte de um mito (*mytho*), portanto, de velhas fábulas, que constituem a história da humanidade. Na história, a arte se converte em *tragikós*,

⁵ É um diálogo cantado, mas especificamente, como mostra Demont E Lebeau (1996, p. 75), um canto que inclui bater no peito em sinal de luto.

⁶ Dezessete mil pessoas segundo Demont E Lebeau (1996, p. 42).

⁷ Título que se concede a um estrangeiro que já reside no território de Atenas há muito tempo sob proteção de um patrono ateniense. Não cidadão, mulheres e escravos. Para maiores detalhes ver Loraux (1993, p. 16).

marcada por uma ação humana que conjuga o horror, a beleza e o desejo em uma mesma face, determinando assim a sua magnificência, como mostra Benjamin (2013, p. 59-60):

Em alguns momentos determinados e proeminentes de seu percurso, o tempo da história se converte no tempo trágico: mais exatamente, nas ações dos grandes indivíduos. Entre a grandiosidade no sentido histórico e tragicidade há uma conexão de natureza essencial – que, no entanto, não se dissolve em identidade. (...) na arte a grandiosidade só pode assumir uma forma trágica.

Assim, Benjamin ensina como a tragédia coloca em cena o curso real dos acontecimentos, evidenciando personagens retirados da mitologia e não os inventando propriamente; sua localização precisa é a fronteira onde os atos humanos se articulam com as potências divinas. A ficção do *mytos* assegura à tragédia uma liberdade e uma lógica de ação “verossímil”, como demonstra Aristóteles (2005b, p. 218).

Ao utilizar os nomes e o destino de figuras exemplares, conhecidas de todos, para fabricar um roteiro, uma montagem de cenas agenciadas de tal modo que se veja como e por que, dada tal personagem, há toda uma verossimilhança ou uma inteira necessidade de que ela pratique tal tipo de ação cujo resultado será este ou aquele.

Para os psicanalistas, entretanto, a arte trágica não é apenas a reprodução de algo que existe na realidade, mas deve ser, à luz da teoria do inconsciente, considerada como uma invenção face ao real. Um real que não tem significação mas, que circunscrito pela criação artística, permite a apreensão da ação trágica, capaz de provocar um furo na ilusão imaginária criada pelas redes simbólicas do sujeito. Assim, o mito contido na tragédia, ao trazer à cena o ato trágico, possibilita uma representação mimética do pensamento: a confluência de correntes diferentes, do puro e do impuro, dos deuses e dos homens.

Vernant (1999) apresenta a tragédia como uma instituição social a serviço de uma memória social, na medida em que apresenta, como veremos mais adiante, um saber em ato que não é científico, mas que ganha corpo no desenrolar da tragédia, evidenciando, através da emoção trágica, os sentimentos da humanidade. O cenário em que surge a tragédia grega é a Atenas do século V, marcada pelo seu prestígio na polis grega; antecedida pela epopéia, a poesia lírica è precedida pelo campo filosófico. As tragédias representam um gênero literário que, segundo Aristóteles, nasceu do ditirambo, um hino de honra a Dionísio. Todavia, Giordani (1972) mostra que a tragédia tem em Dionísio a sua fonte de inspiração sem, no entanto, se limitar a ele; ela representa os movimentos da alma, os sentimentos e pensamentos que conduzem os atos materialmente vistos ou imaginados.

Em seu estudo sobre psicanálise e tragédia, Maurano (2001, p. 191) destaca que a tragédia deve ser considerada além do seu viés histórico, religioso ou filosófico; ela é, sobretudo, um gênero de arte como o teatro e, só a partir da perspectiva do que é encenado na tragédia, torna-se possível tecer reflexões sobre o confronto do homem com o que é oriundo de um real inapreensível por promover um ultrapassamento das fronteiras oriundas dos ditames da lei. Didier-Weil (1999, p. 60-61) mostra que na tragédia grega ultrapassar os limites coloca em continuidade os pares que se encontravam em oposição, como Dionísio e Apolo.

Em toda tragédia, encontramos a dimensão da transgressão da lei, o herói está sempre diante da *hýbris*, uma transgressão da norma, uma transposição do cotidiano, um desvio dos padrões culturais e individuais (VERNANT, 1999). A *hýbris* deve ser vista como uma engrenagem criativa; ela pode tanto levar o herói a um destino trágico de sofrimento com ou sem morte, como é o caso de Édipo em Colono, quanto à vitória e ao auto-reconhecimento, como em Medeia.

Cabe-nos destacar que o verdadeiro ato criativo só surge quando há uma ruptura, quando um limite é superado e, assim, a *hýbris* do herói sempre traz no seu bojo uma mudança nos padrões existentes, quer sejam individuais ou coletivos. O poder de transformação envolve um *pathos*, uma paixão avassaladora, onde o sujeito se vê diante de uma perda irreparável diante da qual não há como recuar.

A florescência da tragédia está assentada em dois pilares definidos por Vernant (1999), a saber, a cólera de Sólon e o tragediógrafo de Agatão. O primeiro é o seu ponto de partida, representado pela indignação de Sólon, numa das primeiras apresentações teatrais, que culmina com a sua retirada abrupta do teatro. Sólon critica, veementemente, Tépsis⁸ pelos ardis utilizados por este na construção do personagem do tirano Pisístrato com o intuito de convocar a multidão, que lhe assistia, a seu favor. Quando Tépsis se defendia afirmando se tratar apenas de uma peça, Sólon, incomodado com a ganância de Pisístrato, afirma que muito em breve seria possível ver as consequências da ficção na vida dos cidadãos. O segundo pilar, que também é o seu ponto final, é encontrado, segundo Aristóteles, em Agatão, “jovem contemporâneo de Eurípedes que escrevia tragédias cuja intriga era criação inteiramente sua” (VERNANT, 1999, p. 5), posto que ele criava suas próprias tramas, sem levar em conta o liame da tradição.

⁸ É o primeiro poeta trágico que surge no final do século VI a. C. com uma peça sobre Pisístrato, um herói militar que consolida a tirania em Atenas.

Esses dois pilares mostram como a tragédia ática comporta dois momentos: no primeiro, ela toma como objeto o homem – representado pelo herói trágico -, que em si mesmo vive um conflito, sempre coagido a fazer uma escolha; no segundo, ela põe em cena um confronto entre os valores heróicos religiosos sustentados pela tradição e o modo de pensamento na cidade que marca o advento do direito. O que podemos perceber é o que Vernant (1990) aponta como determinante da alteridade da trama e seus efeitos no universo humano.

As tragédias refletem uma época de grandes mudanças políticas e sociais dentro da sociedade grega e o drama trágico se constitui tanto sobre os conflitos individuais, quanto sobre os conflitos de poder, produzindo esfacelamentos e anunciando a necessidade de deliberar e agir, o que é encenado pelo herói trágico. A ação trágica inspira pena e terror e faz operar “a catarse das emoções” (ARISTÓTELES, 2005b, p.25) como demonstra o autor:

A tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é a ação, não uma qualidade. Segundo o caráter as pessoas são tais ou quais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário.

A ação é, portanto, o ponto central da tragédia. Com Aristóteles é possível afirmar que a ação é nobre, sendo inclusive mais importante que o personagem; destarte o acento incide no ato do herói e não no seu caráter. Essa constatação interessa-nos, de forma particular, pois, para a psicanálise o caráter possui a qualidade de transmitir o *pathos*, o padecimento do personagem que irá determinar a ação que se desenrola e, por conseguinte, a sorte ou infortúnio do personagem. Na tragédia, o ato aparece “em seu estado exemplar; ato que cria, que inaugura, que inicia [...]; transcende a condição humana e, como um rio que sobe até a sua fonte, vem ajuntar-se à força divina” (VERNANT, 1990, p. 343).

Na psicanálise, ato e ação são palavras que apresentam sentidos diferentes. O ato se refere ao modo de organização subjetiva, ele se realiza no instante em que o limiar sancionado pela lei é ultrapassado, produzindo um efeito de ruptura e transformação que precisa ser testemunhado e reconhecido pelo Outro (LACAN, 1968-1967). O evento histórico marcado pela travessia que Júlio César faz no rio Rubicão é um recurso que Lacan utiliza para abordar o ato analítico e mostrar como a travessia comporta um desafio em que, por questões políticas, Júlio César deveria recuar diante do Rubicão. Todavia, o recuo não ocorre, o rei se lança e profere a frase: “a sorte está lançada”. A travessia (ação) se inscreve na cultura, como

algo proibido, sendo necessário ultrapassar (ato) as coordenadas simbólicas que regiam sua época.

Assim como Júlio César, Medeia não recua diante dos mais fortes, pelo contrário, ela transgride todas as leis e normas da cultura da época ao ultrapassar os limites e as fronteiras que lhe são impostas tanto por Creonte quanto por Jasão. Medeia encena o *pathos*, a saber, seu sofrimento, o excesso vivido por uma paixão desmesurada e, ao mesmo tempo, é também por seu ato que ela resgata a dimensão de desejo e escapa ao que experimentou como padecimento atroz. No capítulo III, ao abordarmos o gozo em Medeia, estabelecemos essa discussão em torno do ato e do *pathos*.

Retomando a nossa discussão sobre a tragédia, cabe destacar que não encontramos uma unificação acerca do sentido atribuído à tragédia, o que é destacado por Szondi (1961) em *Ensaio sobre o trágico*. O autor, marcado pelo campo do saber científico, pesquisa a obra de vários filósofos que seguiram as trilhas do trágico e teceram elaborações teóricas sobre o tema em questão. Szondi destaca, sobretudo, o fato de existirem diferentes posições filosóficas e vamos privilegiar aqui apenas duas delas; afinal nosso propósito não é aprofundar a discussão sobre o trágico, e, sim, mostrar como o trágico é marcado, sobretudo, por um conflito, esse sim, presente em todas as concepções sobre o trágico.

A primeira concepção que destacamos é a do poeta, filósofo e historiador alemão Schiller (1792) que estabelece o trágico como oriundo de conflitos, onde a natureza é sacrificada em detrimento de uma finalidade moral, se distanciando da posição de Aristóteles, na medida em que este último propõe a ação como cerne da tragédia. A segunda concepção é de Schelling (1794) que, com suas raízes na filosofia da arte, propõe o trágico circunscrito pelo viés da dialética entre necessidade e liberdade, sendo a representação de um conflito entre o homem e o seu destino. O herói é aquele que consegue a liberdade pela *Áte*. O saber filosófico, como podemos ver, mostra o trágico já situado no perfil do logos, um pelo viés da moral, o outro da liberdade de escolha.

O trágico também é discutido pelo filósofo Nietzsche (1871) que valoriza o contexto grego no qual o mito se sobrepunha ao logos, como explicitado anteriormente, entretanto, o autor segue um viés diferente do de Aristóteles no que se refere à concepção de trágico. Para Nietzsche, a tragédia não é uma obra de arte que possa ser imitada e traduzida numa ação, como postulou Aristóteles, devendo ser considerada como um fenômeno estético⁹, pois só

⁹ Nietzsche propõe uma transformação dos valores modernos e uma visão diferente de mundo denominada por ele de concepção trágica ou justificação estética do mundo. Na sua visão de estética a beleza surge do horror,

assim a existência e o mundo justificam-se eternamente. O autor considera que a tensão entre destino e culpa, presente em toda tragédia antiga, representa uma contradição irreconciliável, bem como, evidencia a fragilidade da tragédia ática. O processo criativo no qual estamos imersos, ressalta Nietzsche, é ilusório e só a partir de uma identificação ao artista é possível reconhecer a essência da arte; nesse sentido, a fábula é “uma figura perturbadora que tem a faculdade de voltar seus olhos para dentro e se contemplar a si mesma; ele (o artista) é agora de uma só vez, sujeito e objeto, de uma só vez, poeta, ator, espectador” (NIETZSCHE, 1871, p. 52).

Afastando-nos da concepção filosófica que ressalta Nietzsche, nos aproximamos de Aristóteles e Vernant, autores que privilegiam, no campo do trágico, a ação e, conseqüentemente, a perspectiva de um sujeito implicado no ato, como veremos mais adiante. Além desse fato, encontramos nesses autores uma posição teórica, mais próxima da nossa proposta nessa tese que consiste em reconhecer a tragédia ática como uma obra de arte que escapa ao domínio da filosofia; na psicanálise, podemos falar dela como um representante de *Das Ding*, um objeto primordial, perdido desde sempre e que o sujeito procura reencontrar. Para a psicanálise, a pulsão, portanto, se liga à obra de arte e através dela o inconsciente pode ser encontrado como um ponto obscuro, que a rigor revela a presença de um sujeito. É exatamente isso que podemos sublinhar na forma como Sófocles (KURY, 2001) mostra em Édipo, um exemplo de herói trágico que representa a busca por um objeto perdido, que age sem saber que sabe e acaba por produzir um furo na ilusão imaginária criada nas redes simbólicas do sujeito.

O processo de criação artística é abordado por Freud em vários momentos de sua construção teórica. Destacamos aqui três momentos: o primeiro, no ano de 1910, quando Freud escreve o texto “Leonardo da Vinci: uma lembrança de infância” estabelecendo uma relação direta do ato criativo com a sublimação das pulsões sexuais infantis do pintor. Freud nos mostra que o artista é dotado de uma capacidade incomum de exprimir os seus impulsos mais ocultos através do enigma impresso em sua obra. As obras de arte nos impressionam enormemente, pois, assim como o artista, desconhecemos a origem da emoção que sentimos e que permanece em nossa memória sem sabermos exatamente o motivo. É exatamente isso que ocorre quando estamos diante, por exemplo, da Gioconda do renomado pintor Leonardo da Vinci, cujo efeito é de sideração diante do “sorriso notável; ao mesmo tempo fascinante e misterioso, que ele punha nos lábios de seus modelos femininos” (FREUD, 1910, p. 98).

como tão bem demonstraram os gregos, é através dela que surge a alegria de viver. Para maiores esclarecimentos consultar a sua obra *O nascimento da tragédia* (1871).

O segundo momento é quando Freud (1914) nos expõe a força que a obra de arte lhe causa e o poder que a mesma exerce sobre ele - destacando mais especificamente a literatura e a escultura -, além de admitir já ter passado horas desfrutando o prazer de olhar uma obra sem encontrar um motivo aparente que justifique o seu efeito avassalador; constatando assim o seu enigma. Freud observa que o poder de uma obra de arte se deve à intenção do artista e, portanto, o psicanalista deve buscar encontrar um caminho que o leve até o conteúdo e o significado que se acha presente na obra de arte.

Por fim, no terceiro momento, temos o texto “O estranho” onde Freud (1919) apresenta uma concepção de estética situada a partir da análise que ele tece sobre o conto *O homem de areia* de Hoffman. A qualidade do sentir é valorizada por Freud em detrimento da beleza e o prazer oriundo da estética que pode ser observado no efeito que o *unheimlich* produz no sujeito.

A posição freudiana, então, elucida um conceito de estética que extrapola o belo, o grandioso, o sublime, a saber, “sentimentos positivos” em relação a uma obra de arte; o autor esclarece que a estética inclui sentimentos de repulsa e aflição, visto que deve ser situada à luz do inconsciente. A tragédia grega, então, nessa concepção de estética, cria uma rede onde a ficção traz à tona “o conflito entre as moções pulsionais e a realidade que se opõe a sua satisfação” (RIVERA, 2005, p. 17). A partir desse pressuposto de estética, não concordamos com o proposto por Nietzsche sobre a tragédia, visto que o filósofo coloca a obra de arte no domínio da filosofia como uma ilusão, que apresenta em seu bojo contradição e conflito como determinantes de sua fragilidade.

Com Freud, entendemos tratar-se na tragédia da encenação de uma obra de arte que, apesar de seu caráter de irrealidade ao trazer à cena o mundo imaginativo do poeta, faz com que situações opacas e desprazerosas aos nossos olhos, surjam com brilho tornando-se fonte de prazer. Assim, na obra de arte não encontramos apenas o belo, mas também o seu revés, sendo exatamente isso que constitui a sua importância e essência.

A ambiguidade que marca a cena trágica decorre de dois elementos presentes na sua composição, a saber, o coro e o herói; ambos caracterizam, em sua essência, o gênero trágico (VERNANT, 1999). O coro compõe um personagem coletivo, composto de vários cidadãos, que tem como papel central “expressar em seus temores, em suas esperanças, em suas interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica” (VERNANT, 1999, p. 12). Ao assistirmos a uma peça, nos emocionamos e, dessa forma, com Lacan (1959-1960, p. 305), na esteira de Vernant, podemos afirmar, então, que nós somos o coro. Nesse sentido, não podemos deixar de destacar um aspecto que nos parece

bastante interessante e que analisaremos no capítulo IV, a saber, o fato de em Medeia, o coro ser composto pelas mulheres de Atenas. O outro elemento é o herói, representado de forma individual por um ator profissional e cuja ação constitui o centro da cena trágica. A personagem traz à luz um herói de uma época remota; estranho, mas ao mesmo tempo familiar ao cidadão. Podemos inferir aqui que o herói carrega consigo o que Freud postulou acerca do *unheimlich*, a inquietante estranheza, revelando o duplo, a ambiguidade quando o que deveria estar oculto se sobressai, onde realidade e ficção se sobrepõem.

Com Lacan, descobrimos que o mais importante na tragédia antiga não é o público ser tomado pela emoção, mas sim fazê-los passar pelo significante. É justamente isso a função do coro. Nesse sentido, portanto, o coro deve ser considerado como um elemento primordial em relação ao herói quando se trata de tragédia grega.

Coutinho-Jorge (1988) mostra a importância do significante em sua articulação ao inconsciente e seu consequente valor no percurso da análise, uma vez que, ao serem destacados, fazem surgir um sujeito, sujeito do inconsciente. “Na análise a cada passo, são aqueles mesmos elementos significantes fundamentais da constituição do sujeito, elementos mímicos, secos, por assim dizer descarnados, que se repetem, são isolados, pinçados” (COUTINHO-JORGE, 1988, p. 131). Assim como sugere o autor, vamos pinçar na tragédia grega de Eurípedes, Medeia, os elementos significantes que nos permitam discutir o tema do feminino na psicanálise.

Cabe-nos apontar que os conteúdos inconscientes são tomados pela representação imaginária, como em uma peça teatral para ganhar sentido, fazendo surgir a Outra cena. O mito de Édipo aos olhos de Lacan é o pilar da teoria freudiana, ele anuncia, na cena trágica, um mal-estar que toca o espectador em sua angústia, além de ter a “vantagem de mostrar em que o homem pode corresponder à exigência do *nãomaiskium* que está no ser de uma mulher” (LACAN, 1971b, p. 148, grifo do autor). Aqui temos um ponto importante a ser desenvolvido nessa tese, todavia, não vamos nos deter nele nesse momento de modo que será retomado no capítulo II.

Retornando agora ao eixo da ambiguidade que Vernant propõe, esclarecemos que nessa tese ela deve ser considerada - à luz da teoria do significante - um paradoxo, que faz advir, a partir do ato do herói trágico, o campo do sujeito, ao mesmo tempo culpado e inocente. O que aí encontramos é significante, como bem formulou Lacan, introduzindo duas ordens: a verdade e o acontecimento. “Na tragédia em geral, não há nenhuma espécie de verdadeiro acontecimento. O herói e o que está a sua volta situam-se em relação ao ponto de visada do desejo” (LACAN, 1959-1960, p. 321). Podemos com Lacan afirmar que a tragédia

antiga é como um batimento cardíaco, uma pulsação, em intervalos breves, sem que haja um saber *a priori* sobre ele; a ação é a mola mestra que lança o sujeito no circuito do desejo, no ato do herói diante da polis. Não podemos deixar de evidenciar aqui a decisão do herói como irreduzível, sem possibilidade de recuo; o sujeito surge em ato como responsável, no ponto preciso onde a hiância do inconsciente se abre, para logo a seguir voltar a fechar.

A encenação do gênero trágico, nele a máscara é um elemento importante que o herói utiliza para dar ao personagem a dimensão de um ser próximo do cidadão e não dos deuses. A máscara não é uma criação arbitrária, mas um aperfeiçoamento dos acessórios visuais do culto a Dionísio (VERNANT, 1999), a sua função é, sobretudo, propiciar uma relação entre o espectador e o personagem, atribuindo à peça uma dimensão estética e não mais ritual. Em Dionísio, o ritual de culto ao deus proporcionava catarse, descarga e alívio da emoção; ele prometia a liberdade, ao inverso de Apolo, o deus da segurança.

A tragédia grega não deve ser considerada apenas na perspectiva do dionisismo; ela está assentada, sobretudo, na querela entre os deuses Apolo e Dionísio, como mostra Nietzsche (1871), encontrando livre espaço para expressar o embate, as divergências e, conseqüentemente, a criação artística. No teatro trágico, o herói está próximo do público que é composto pelos cidadãos atenienses, ele toca no limiar da angústia de cada um. Torna-se importante ressaltar na peça trágica a existência de uma conexão “de propósitos entre protagonistas que o dramaturgo, pela primeira vez na literatura, coloca diante de um público, como se suas personagens conversassem no palco em carne e osso” (VERNANT, 1999, p. 159). É assim que nós somos marcados pelo susto e pela compaixão; profundamente tocados pela passagem abrupta da felicidade para o infortúnio.

A obra poética na Grécia antiga se refere, como vimos anteriormente, a uma situação possível de acontecer e, por esse motivo, é definida por Aristóteles como portadora de “verossimilhança” (ARISTÓTELES, 2005b, p. 28). É preciso notar que entre o que parece verdade e o impossível existe uma proximidade, como demonstra Regnault (apud CALDAS, 2007, p. 82): “Os trágicos prendem-se a nomes atestados. E eis a razão: o possível é persuasivo, ou não se acredita que seja possível aquilo que ainda não aconteceu. Uma vez que tenha ocorrido, torna-se evidente que é possível”. Assim, a tragédia revela o que na “vida ganha valor de realidade por sua verossimilhança” (CALDAS, 2007, p. 112), a saber, em Eurípedes, Medeia é uma mulher que na visada do desejo experimenta o gozo além das fronteiras fálicas.

As ações que o poeta transcreve decorrem de situações que envolvem pessoas da mesma família - com envolvimento de laços afetivos -, o que torna a monstrosidade

evidente, como é o caso de Medeia (ARISTÓTELES, 2005b, p. 33-34). Traduzido por demoníaco, o *deinon*¹⁰ indica que há algo da duplicidade de sentido – humano/divino –, passando de um ao outro no desenrolar da ação. Na heroína de Eurípedes, Medeia, encontramos o *deinon*, ela é uma figura complexa que apresenta a referida dissociação entre o divino e o humano - por um lado feiticeira, por outro, uma mãe amorosa; avassalada por paixão irracional, ela se deixa dominar por excessos de raiva.

Ressalvadas as diferenças, Édipo e Medeia são representações da tragédia grega que permaneceram envoltos nas sombras da maldição, da violência e da transgressão em diversos níveis. Cabe-nos apontar que, na tragédia de Sófocles, o trágico em Édipo é movido pelo desígnio dos deuses, por uma falha que atravessa gerações e é em nome de encontrar a verdade sobre a sua linhagem que ele avança em direção à própria ruína. Medeia é uma heroína que, embora recorra aos deuses, é tomada pela dimensão humana. Porta voz do avesso de uma paixão avassaladora, ela não avança para a ruína e sim se empenha em destruir o que está no seu entorno. Como salienta Vieira (2012, p. 176), humanizada, “ela deixa de ser a manifestação do monstruoso (desvelamento da pequenez humana diante da magnitude divina), para se tornar monstruosidade (desvelamento da patologia anímica do homem diante de si mesmo)”. É no que há de excesso, de voracidade pulsional, de transgressão em Medeia que estamos interessados em averiguar, se no século V a. C., Eurípedes se antecipa à psicanálise, apresentando e ensinando com sua personagem o que Lacan (1973-1972) formula como gozo Outro, modalidade de gozo situada no mais além do referencial fálico e que será abordado no terceiro capítulo dessa tese.

Na tragédia, a transgressão é a via pela qual os heróis tecem a sua história de luta, sempre marcada pela desgraça e por intenso padecimento, sendo exatamente a posição de gozo do herói que determina a mais bela arte; enquanto arte ela tem, portanto, para Aristóteles (2005b, p. 32) a estrutura da duplicidade entre prazer e desprazer. Na tragédia, o espectador identifica-se com o herói, com o pavor que advém do ato; a catarse é o seu efeito ao produzir um ponto de conexão entre o saber e a verdade. Ao final da tragédia, o espectador sai com os sentimentos depurados, o desagradável se transformou em beleza; o herói em estado de sofrimento, que deveria provocar desprazer, suscita o prazer e estabelece uma relação entre catarse e o registro do real, como afirmou Lacan (1959-1960).

É possível notar, com Aristóteles e Lacan, o fato do herói trágico estar diante de uma decisão que implica uma posição solitária, pela qual é o único responsável e cuja referência é

¹⁰ Segal (2003) traduz esse termo grego em sua ambiguidade, significando tanto *wonderful* (maravilhoso), quanto *fearfull* (terrível).

um campo que lhe é exterior, o dos deuses. No final da ação, Zeus é sempre convocado para acolher o herói, como uma forma de alívio diante do ato, como encontramos na discussão tecida, em “Totem e tabu”, por Freud (1913 [1912], p. 184-185):

O Herói da tragédia deve sofrer; até hoje isso continua sendo a essência da tragédia. Tem de conduzir o fardo daquilo que era conhecido como ‘culpa trágica’; o fundamento dessa culpa não é fácil de descobrir, porque à luz de nossa vida cotidiana, muitas vezes não há culpa alguma. Via de regra reside na rebelião contra alguma autoridade divina ou humana.

Freud se interroga sobre a culpabilidade trágica e afirma que ela decorre da tarefa que o herói deve cumprir retirando do povo – representado pelo coro –, a culpa que lhe é inerente. Em toda tragédia, o coro acompanha o herói por toda a peça, ele é solidário às vicissitudes vividas pelo herói trágico, redentor da culpabilidade, assim como, nos tempos da era cristã, encontramos a representação da paixão de Cristo (FREUD, 1913 [1912], p. 184-185).

1.3 Dionísio: o deus dos excessos é feminino

O teatro grego é uma espécie de Outro na *pólis*, onde a dimensão divina se atualiza por meio do reconhecimento por parte do herói trágico de seu destino, da sua “escolha forçada”, que por isso deve ser colocada entre aspas, pois, os dados foram jogados antes, a linguagem é anterior, assim, é do inconsciente que se trata (LACAN, 1958-1957, p. 192). Escolher no contexto da psicanálise, portanto, não significa livre arbítrio, trata-se de um ato que implica uma obrigação posto que, ao escolher e se confrontar com uma perda, o sujeito se vê assujeitado ao campo do Outro, da linguagem, do significante. Como resultado de uma perda, escolher significa um encontro com o real, fora da perspectiva do saber.

Na mitologia, o Outro é representado por Dionísio, um deus que permanece inacessível e estranho, aquele que de todas as divindades gregas não há uma definição que o circunscreva, “porque ele encarna, no homem como na natureza, o que radicalmente Outro” (VERNANT, 1990, p. 336). Em Eurípedes, é Medeia que encena o Outro, o estrangeiro, o avassalador, ela é uma alteridade que traz no estranho o feminino.

O culto a Dionísio fazia parte do calendário religioso e “o dionisismo é, de início e por predileção, religião de mulheres” (VERNANT, 1990, p. 334), uma experiência religiosa

que se opõe ao culto oficial da sociedade ateniense. É importante lembrar que, anteriormente, apontamos que as mulheres na *pólis* grega não são consideradas como cidadão, elas são excluídas da vida política e pública assim como os metecos. O dionisismo, portanto, oferecia um acolhimento aos que se achavam à margem da ordem social reconhecida pelo poder da tirania ateniense. Assim, as mulheres tinham um lugar na sociedade ateniense, como estrangeiras, como Outro assim como Dionísio. Não podemos deixar de destacar aqui que, em Eurípedes, Medeia é uma mulher estrangeira, que abandonou a família e o solo pátrio para acompanhar o homem amado.

O dionisismo representa uma cultura do delírio e da loucura; tomado enquanto possessão divina, uma experiência de êxtase e de entusiasmo, em que a ordem é pura ilusão, se inscrevendo como mostra Vernant (1990, p. 335):

[...] busca de uma expatriação radical, longe da vida cotidiana, das ocupações comuns, das servidões impostas; esforço para abolir todos os limites, para derrubar todas as barreiras pelas quais se define um mundo organizado: entre o homem e o deus, o natural e o sobrenatural; entre o humano, o animal, o vegetal, barreiras sociais, fronteiras do eu.

Dessa forma, Dionísio questiona a ordem, os ditames da lei grega, fazendo-a despedaçar-se ao revelar o outro aspecto do sagrado, já não mais regular, estável e definido, mas, estranho, inapreensível, desconcertante. Verificar-se-á, nesse viés, que Dionísio leva o homem a ultrapassar o limite de cada um, se lançando em um mais além que causava no homem grego o medo de ser atingido pela *moíra* e tornar-se cego diante da razão. Vernant (1990) coloca Dionísio na categoria do ubiquitário, pois ele é duplo, presente e ausente; aqui, ali, em qualquer outro lugar, alhures, como o vinho, ele é terrível ao extremo e infinitamente doce.

Vale ressaltar que para Freud (1918 [1917], p. 295) a formação do duplo está diretamente relacionada ao *unheimlich*. Ela pode ocorrer porque a capacidade de auto-observação e autocrítica leva o sujeito a tomar o eu como um objeto e a atribuir a outro, o que se quer preservar, permanecendo assim, o eu com um caráter estranho a si mesmo. O autor considera que na constituição do sujeito, não há uma dissociação que oponha um lado ao outro mas, ao ser projetado para fora, o que era familiar e amistoso, pode se tornar estranho. Na concepção freudiana, encontramos duas origens distintas para a formulação do estranho, a saber, uma ligada à crença primitiva na onipotência dos pensamentos, enquanto que a segunda atribui ao estranho um efeito que advém do recalque e do complexo de

castração - se a primeira aparece na realidade material, a segunda é tomada pela realidade psíquica por se referir ao retorno do recaiado.

A natureza do duplo em Dionísio é analisada por Rosenfield (2000) que mostra a sua dupla referência, ora como protetor de Tebas, ora como terrível vingador que exige horríveis compensações. A autora, em uma breve análise que tece do culto ao deus Dionísio, revela a proximidade – atestada também por Detienne (1988) e Nietzsche (1871) - entre ele e Apolo; mostrando que apesar de ser um deus reconhecido na categoria de “louco”, delirante, ele também carrega em si o sonho e a previsibilidade de Apolo. Assim, entendemos ser impossível resistir a Dionísio, pois seria como evitar o que há de mais elementar na nossa própria natureza; o castigo diante de tal recuo é um repentino colapso das represas internas, fazendo emergir através do ato um sujeito livre das amarras impostas pelas leis da sociedade.

Em Dionísio, temos também uma divindade mascarada que realiza a ultrapassagem dos limites entre a ilusão e a realidade; a sua alteridade decorre da epifania, suas ambiguidades revelam uma duplicidade entrelaçada, de modo que encontramos um “deus macho em forma de mulher” (VERNANT, 1999, p. 349). As epifanias de Dionísio são marcadas por confrontos, conflitos e hostilidades, que vão desde o desdém, o desconhecimento e a negação declarada até a perseguição (DETIENE, 1988).

Apesar de ser um deus autenticamente grego, Dionísio também é estrangeiro, portador da estranheza difundida pelo não conhecimento que se define e a partir do *ksénos*¹¹; aquele que não pode ser considerado como não grego, ou bárbaro, mas um cidadão de comunidade vizinha (DETIENE, 1988), um outro, conforme culto realizado em Micenas¹². O dionisismo, assim como as mulheres, atrai em sua dimensão volitiva, remetendo-nos à *tycke*¹³ e à pulsão. A experiência de Dionísio é uma embriaguez de sofrimento, que produz uma transformação catártica pela beleza da arte, que ganha em seu contorno os reflexos dos excessos, sem que haja perda da lucidez. A possessão dionisíaca - o entusiasmo que arrebatava o homem em estado de êxtase diante do *pathos* - revela na arte um universo de alegria, onde o horror se transforma em belo; a metamorfose, o disfarce, a máscara dissimulam a aparência humana e evidenciam em seu ápice a paixão violenta que a todos contagia. Com Dionísio, temos encenada a pulsão de morte, pois ele habita no homem uma zona selvagem, sem fronteiras, faz surgir à força do *deinon* que só será superada pela convocação do *ethos* – ética

¹¹ Estrangeiro, não grego.

¹² Antiga cidade grega situada ao norte de Argos, local onde residiu o lendário rei Agamémnon.

¹³ No grego se refere ao deus da fortuna e da prosperidade cujo destino é a sorte (seja boa ou ruim). Lacan (1964, p. 56) utiliza esse termo para se referir ao encontro com o real.

do sujeito – barrando os excessos. Reconhecemos nessa força do *deinon*, o feminino encenado na tragicidade da personagem Medeia de Eurípedes. É importante destacar que na Grécia antiga carregar a força do *deinon* não significa ser bárbaro, pois, como mostra Detienne (1988), Dionísio jamais foi qualificado como um deus bárbaro, mesmo quando as violências parecem exilá-lo na barbárie. Ele é um deus que traz em si o duplo, o estranho e dilacerado. Nesse sentido, o aproximamos de Medeia, ambos encontram-se no mesmo patamar; entregues, no mais íntimo de si, àquilo que os move, lançando-os diante do próximo. Parafraseando Lacan (1959-1960), eles estão na iminência intolerável do gozo, assunto que abordaremos no terceiro capítulo.

Como já mostrado anteriormente, os concursos dramáticos realizados na Grécia antiga estavam diretamente relacionados a uma solenidade religiosa de honra a Dionísio, deus da transformação. Nos rituais prestados aos deuses do Olimpo, encontramos Dionísio representado pelo símbolo fálico enaltecido em sua força vital e viril, arrebatando o homem em êxtase para além do mundo cotidiano.

O falo para a psicanálise é uma referência crucial no que se refere ao campo do desejo, visto que ele denota um poder de significação que é vazio de conteúdo e, portanto, se articula ao *nonsense*. Assim confirmamos o deus mascarado, Dionísio, como sendo uma representação, no universo dos símbolos, do falo; mais especificamente, na sua dimensão de mais além, de gozo, ao situar o seu desejo, assim como as mulheres, alhures, fora do primado fálico. Nesse momento, não vamos nos deter aqui em uma discussão sobre o gozo e o mais além do falo apesar de ser este um ponto crucial e nodal de nossa tese; dedicar-nos-emos mais adiante, no capítulo III, a estabelecer um detalhamento sobre o assunto.

1.4 Eurípedes: um poeta trágico

Não pretendemos aqui fazer uma análise literária da obra de Eurípedes, mas antes, evidenciar, o que nos interessa em sua produção artística e como ela penetra na *pólis* e na mente dos gregos. As tragédias eurípidianas são emolduradas numa espécie de lente, permitindo-nos ver as ambiguidades e o desejo que a tragédia Ática revela sobre a face humana à luz dos deuses. O nosso propósito é, sobretudo, aprender com Eurípedes o que a sua criação artística pode ensinar sobre o feminino.

Parece-nos bem interessante o fato de Eurípedes ser considerado um autor ousado, uma vez que ele não permanece apenas no nível do mito, mas também revela a sua originalidade individual de autor, ao criar uma trama para além dos versos que compõem cada tragédia. Para Jaeger (1995, p. 408), Eurípedes é um lírico, descobridor de um sentido completamente novo da alma, visto que coloca em cena o mundo subjetivo e interior da mais inquietante e profunda das paixões humanas, tornando-se, assim, o primeiro psicólogo da dramaturgia, como evidencia as palavras do autor:

Uma poesia assim era pela primeira vez possível numa época em que o Homem aprendia a levantar o véu destas coisas e a orientar-se no labirinto da psique, iluminado por uma concepção que via nessas possessões demoníacas fenômenos necessários e submetidos à lei da natureza humana.

Sensível aos problemas de seu tempo, Eurípedes faz deles o ponto central de suas tragédias. Medeia não é diferente, nela o autor revela o seu envolvimento com temas relacionados à condição de discriminação em que se encontrava a mulher na Atenas de seu tempo – mulheres submissas, submetidas ao poderio masculino. Eurípedes é um artista fascinado, apaixonado pela alma feminina que coloca em cena questões que tecem o cotidiano feminino. O professor de língua e literatura grega da Universidade de Campinas (VIEIRA, 2012) mostra que Medeia traz o novo na tradição poética grega, ela não é apenas mítica, é também humana, ela é resultado da realidade social de seu tempo e das emoções que caracterizam o ser humano. O lado cruel de uma mulher bárbara e feiticeira mostra uma Medeia aviltada em sua condição feminina, ela sacrifica tudo o que tinha – sua pátria e sua família -, em nome de uma paixão desmesurada. É possível notar nos versos que Medeia se recusa a ser como as mulheres gregas, ela não aceita permanecer sob o signo de uma dominação iniciada com a proteção paterna e seguida pela proteção de marido.

“Entre os seres com psique e pensamento, quem supera a mulher na triste vida?” (EURÍPEDES, 431 a. C. Verso 230 a 231). Essas palavras de Medeia imprimem à personagem trágica uma aura humana, ela representa o amor próprio ferido e a luta para recuperar a dignidade perdida. Ao denunciar a condição feminina, Eurípedes afirma que Medeia não é movida pelo desígnio dos deuses, ela não remonta ao cosmos, mas sim a própria sociedade de sua época.

As tragédias de Eurípedes portam o *deinon* - representação do demoníaco, levando a plateia ao palco uma vez que problematiza os acontecimentos da vida cotidiana. Um bom exemplo é Medeia que escolheu abandonar o pai, matar o irmão e casar-se com Jasão; ela é a

própria autora de seu destino em relação às escolhas que precisa fazer durante toda a peça, nesse sentido, o trágico pode ser articulado ao conceito de pulsão de morte e, a ação criativa, um além da cadeia significativa definido como “*ex nihilo*” (LACAN, 1959-1960, p. 260). Dito de outro modo, o ato de Medeia é tributário de uma decisão inantecipável, inarredável e inegociável. É nesse ponto que ele nos interessa, visto que para o campo psicanalítico é legítimo supor, nesse ato, um estatuto trágico que anuncia a singularidade ao colocar a palavra fora do âmbito do saber e localizar no ato o cerne da posição da heroína de Eurípedes. Assim, Medeia configura com seu ato uma criação, um novo começo instigando-nos a enveredar com nossa pesquisa no enigma que ele porta.

A “mola trágica” da tragédia é o fato dela provocar terror e piedade em seu mais alto limiar, o que Eurípedes o faz como nenhum outro poeta trágico. Para Brandão (2000a), a tragédia resulta de uma engrenagem que decorre do fato de um homem mortal ser capaz de ultrapassar a medida de cada um; vivida como uma ofensa aos deuses, ela provoca o castigo divino e lança contra o herói a *Áte*, cegueira da razão, que leva o personagem a cumprir a *moira*, seu destino. É assim que Eurípedes nos apresenta Medeia, através da nutriz, nos versos iniciais da peça (EURÍPEDES, 431 a. C., Versos 43 a 48, p. 27), uma mulher que viveu a desgraça ao ser abandonada e tramou a morte dos filhos que teve com Jasão.

Ela é terribilíssima: Ninguém
que a enfrente logra o louro facilmente.
Seus filhos chegam, finda a correria,
sem ter noção do que acomete a mãe,
pois tem horror à dor a mente em flor.

O trágico provoca na plateia terror e piedade, na medida em que um homem mortal ultrapassa o limiar de cada um, uma violência infringida contra si mesmo e em decorrência uma ofensa aos deuses, levando ao castigo divino, destarte, a *Áte*¹⁴. Ao discutir detalhadamente Antígona em *O Seminário, Livro 7, a ética da psicanálise*, para tratar “a função do belo [...] como sendo a visada do desejo”, Lacan (1959-1960) retoma o drama vivido pela heroína trágica de Sófocles e mostra a *Áte* como um termo grego de difícil tradução, pois designa o campo trágico a partir do real.

Ao valorizar a *Áte*, Lacan discorda de Aristóteles que preconizou a *harmatía*¹⁵ como cerne da tragédia, ou seja, algo da ordem de um erro, uma ação efetuada pelo herói de forma

¹⁴ Flagelo enviado pelos deuses, particularmente, cegueira do espírito, desvario, loucura, ruína, infelicidade, peste. Como nome próprio é fatalidade, a deusa do infortúnio.

¹⁵ Na Poética Clássica Aristóteles (2005b) considera a *harmatia* como uma falha decorrente de um erro de julgamento que leva o herói a passar da felicidade ao infortúnio.

irreparável, sem conhecimento, como se fosse um erro de julgamento. Lacan sinaliza que *Áte* não pode ser tomada como um erro do herói, mas como algo que se lança sobre o sujeito por advir do campo do Outro. “A *Áte* é esse vazio que o sujeito herda do Outro por emergir em seu campo” (OLIVEIRA 2007a, p. 3). Para Lacan, o que leva Antígona a sair do limite humano é o fato de “que seu desejo visa precisamente isto – para além da *Atê*” (LACAN, 1959-1960, p. 318).

Áte também é encontrada em Medeia, uma vez desonrada, ela evoca juramentos, clama deidades e, não havendo saída, planeja matar os filhos com o intuito de ferir Jasão, aquele que a lesou ao contrair novas núpcias. Medeia entra na nuvem escura da *Áte*, ela a penetra e não há mais como escapar. No início da peça, a Nutriz profere (EURÍPEDES, 431 a. C., 2007, Versos 20 a 26, p. 33):

Medeia, a miseranda, desonrada
evoca juramentos, clama a fé
empenhada: deidades chama testes
do que recebe de Jasão em troca.
Jaz inane, seu corpo entregue a dores,
Esvaindo-se o tempo todo em lágrimas,
pós ouvir que seu homem a lesara
[...]

Para Giordani (1972), Eurípedes era um filósofo do teatro que se diferenciava de Ésquilo por não possuir espírito religioso, assim como, de Sófocles por ausência de serenidade. Na obra euripídiana, a tragédia articula o divino e humano, entretanto, o caráter singular que ele atribui ao destino, sempre infeliz do herói, não dependerá de um castigo divino e sim do próprio herói. Nesse sentido, concordamos com Caldas (1999, p.117) quando a autora mostra que a tragédia é a representação da “marca do desejo do Outro no sujeito, e, de suas consequências em sua trajetória de vida, correspondendo ao que Freud chamou de neurose de destino”.

Com recursos estilísticos próprios, Eurípedes imprime uma avaliação da condição feminina. O feminino é um tema presente nas obras de Eurípedes e o seu poema trágico revela uma mulher livre das limitações da moral grega, em uma época marcada pela exclusão feminina e pelo preconceito (DUBY; PERROT, 1990). Na cultura grega, as mulheres, assim como as crianças e os escravos, eram considerados metecos, só indiretamente, membros da família, da cidade; o seu lugar era dentro da casa e a sua ocupação o trabalho doméstico. Ao considerar a posição passiva e de exílio das mulheres, no

curso da história, Barros (2007, p. 176) afirma que “é legítimo supor sua intimidade maior com o que há de mais catastrófico na experiência humana”.

Na antiga sociedade grega, a mulher era símbolo de fraqueza e não podia ter os mesmos direitos que os homens e tampouco realizar as mesmas funções. A Atenas do século V foi palco de uma mulher impedida de ascender ao *kleós*¹⁶, considerado uma exclusividade masculina por apresentar relação estreita com a honra e com os celebrados atributos bélicos. Na nossa concepção, Eurípedes escolhe Medeia, uma feiticeira – por um lado ligada aos deuses, por outro lado humana -, do mito de Jasão, da saga dos argonautas, para mostrar a natureza elementar da mulher e lança, então, um olhar crítico sobre a posição feminina através de uma mulher que ameaça Atenas e o *kléos*, por colocar a paixão acima da *pólis*. Na peça, os versos de Medeia (EURÍPEDES, 431 a. C., p. 45-47. Versos 245 a 251) revelam uma posição rebelde e ativa em relação aos homens:

Quando a vida em família o entedia,
o homem encontra refrigério fora,
com amigo ou alguém de mesma idade.
A nós, a fixação numa só alma.
Lavais a vida sem percalço em casa
(dizem), a lança os põe em risco. Equívoco
de raciocínio! Empunhar a égide
dói muito menos que gerar um filho.

Ao abordar a relação entre o feminino e a glória na Grécia antiga, Loraux (1988) mostra que só na morte (de si própria ou de outrem) a mulher atinge o *kléos*. Na morte, o corpo da mulher se difere do homem, e o pescoço é apontado pela autora como uma parte do corpo deslumbrante por apresentar a duplicidade de beleza e fragilidade. A autora mostra que na peça de Eurípedes, a ama está certa de que uma morte ocorrerá, inicialmente, ela teme pelo suicídio de Medeia e logo a seguir pela vida de Jasão, de Creusa, dos filhos. Nesse sentido, a autora indica que há em Eurípedes um fantasma que envolve o corte da garganta, cuja serventia é “revelar a visão trágica da sedução feminina, perigosa antes de tudo para aquela que é seu suporte demasiadamente frágil” (LORAUX, 1988, p. 97).

Eurípedes questiona os deuses e o pensamento religioso; a sua obra vai ao revés do que propõe Aristóteles (2005b) acerca do *deus ex machina*¹⁷, aqui nesse ponto nos afastamos de Aristóteles. Ao conceber que nas tragédias existe uma relação entre necessidade e verossimilhança, Aristóteles considera que há uma causalidade sem falhas no decorrer da

¹⁶ Reconhecimento glorioso que vinha com a participação nas guerras.

¹⁷ Expressão do grego que significa deus vindo da máquina.

trama de modo que seja possível obter o feito trágico. Ao final das tragédias, era comum uma convocação a Zeus com intuito de que o mesmo resolvesse, de forma repentina, o conflito sem solução que a tragédia apresenta. Aristóteles critica o *deus ex machina* de Eurípedes (aparecimento de Egeu no final da peça), negando reconhecer as questões de ordem política que eram o pano de fundo do espetáculo. Arriscamos dizer que Egeu aparece como um símbolo, uma representação de um deus justo, que se opõe aos tiranos (Creonte) desafiando as leis gregas, resgatando Medeia da posição de humilhada e abrindo-lhe novamente a via do desejo.

Os temas apresentados por Eurípedes são sempre de cunho político, evidenciando, sobretudo, uma posição feminina diante dos excessos, suas virtudes e vícios, como é o caso do culto a Dionísio, abordado por Eurípedes em *As Bacantes*, assim como, em *Medeia*. Nas palavras de Caldas (1999, p. 119):

As heroínas de Eurípedes se apresentam dotadas das mais altas virtudes de valor e beleza, resistem às penúrias e aos sacrifícios mais impiedosos, mas são também pérfidas e vingativas, capazes dos mais virulentos desatinos. Medeia, talvez a melhor representação desse paradoxo do feminino, era o exemplo de dedicação ao marido, aos filhos, a família; porém uma vez ferida e destruída de seu lugar fálico transpôs toda essa organização, revelando que tudo não passava de semblante

Em *Medeia*, encontramos um dado de alteridade; ela é uma personagem regida por um estatuto religioso *sui generis*, um estatuto condizente com sua providência meio divina, meio humana e, coroada pelos seus dons mágicos, que se encarregam de estabelecer o contato entre esses dois universos nela presentes. Assim, temos uma estrangeira, feiticeira, ao mesmo tempo em que mãe amorosa. Ela que traz à tona a condição feminina para além da maternidade, produzindo uma disjunção entre mulher e mãe. O desejo na personagem aparece de forma avassaladora para representar a dimensão da perda de nós mesmos, diante da qual não é possível recuar e nem mesmo escapar. Medeia encena, sobretudo, a incidência da castração e da falta em um mundo grego onde o universo masculino e as insígnias fálicas são prevalentes; é isso que a torna tão irresistível, quanto temível.

A maior arte na tragédia euripídiana, a nosso ver, consiste em evidenciar a retórica de uma mulher, ao ousar espelhar no teatro a condição feminina, de não submissão ao poder fálico, representada na peça por Creonte e Jasão. Eurípedes consegue ir além do perfil de misoginia que lhe era atribuído e mostrar que o feminino esgarça o sentido e revela o buraco do real, no qual encontramos o que há de intolerável e insuperável na condição feminina. Para estabelecer uma discussão sobre o que Eurípedes nos ensina sobre o feminino com

Medeia, vamos seguir, no próximo Capítulo, apresentando uma revisão bibliográfica na teoria psicanalítica, desenhando um recorte teórico, com Freud e Lacan, sobre o feminino, o trágico e o enigma que o envolve.

2 O feminino com Freud e Lacan

Não quero a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não, quero uma verdade inventada.

Clarice Lispector, 1998, p. 20

Escolhemos começar este Capítulo com uma citação da escritora Clarice Lispector, por considerar que a letra tecida pela autora revela a nuance do enigma que envolve o feminino em sua dimensão de *non-sense*, abrindo-lhe as vias do novo e do desconhecido. Freud certamente teria ficado estupefato diante da prosa de Clarice, assim como ficou frente às histórias - ricas em tramas familiares e nas quais reinavam a sexualidade - contadas por suas pacientes histéricas e que o impulsionaram a seguir as trilhas sinuosas e misteriosas do feminino.

A rigor não podemos falar na teoria freudiana de um conceito de feminino. Este surge pelo viés da expressão feminilidade (FREUD, 1933[1932]) para distinguir os atributos masculinos dos do feminino, sendo o falo (FREUD, 1923) o único significante diferencial entre os sexos. A supremacia fálica proposta por Freud define a organização subjetiva dos homens e das mulheres, fato este que acaba por promover um conflito entre os psicanalistas pós-freudianos, levando Karen Horney (1926), Melanie Klein (1928) e Ernest Jones (1927) a dialogarem com Freud e postularem um ponto de vista teórico divergente. Entretanto, é no percurso do ensino de Lacan, na releitura que ele faz dos conceitos freudianos, que um novo olhar é lançado sobre o feminino e a querela fálica passa a ser elucidada em uma nova perspectiva: o falo é elevado à categoria de significante no que se refere ao ordenamento da distinção entre os sexos.

Nos textos que tecem considerações sobre a querela fálica, Lacan (1958a), apesar de sustentar a primazia do falo, afirma que na posição feminina não se trata de ter o falo como Freud articulou e sim de ser o falo. Nesse momento, então, já encontramos em Lacan uma distinção em relação a Freud sem deixar, todavia, de mostrar que a partilha dos sexos gira em torno do referencial fálico (CALDAS, 2013). O feminino que encontramos em Freud é aquele que se refere à posição de castrada, presente nos homens e nas mulheres como é evocado ao ser definido como o continente negro da psicanálise (FREUD, 1926). Partindo das elaborações freudianas, Lacan avança em torno do enigma que envolve o feminino ao propor

uma disjunção entre feminino e mulher, recorrendo às fórmulas quânticas da sexuação propostas formalmente em *O Seminário Livro 20, mais, ainda* (1972-1973). Essas fórmulas que serão apresentadas nessa tese, no terceiro capítulo, permitiram a Lacan propor um campo específico para o feminino, situando-o no mais além do falo e podendo ser experimentado por qualquer um que se situe na posição definida por *não-todo* fálico. Essa construção lacaniana não impede que tanto os homens, quanto as mulheres façam girar em torno do falo os seus semblantes de masculinidade ou feminilidade. O feminino em Lacan se situa na via que escapa à linguagem e não nos seus atributos; seja para os homens (os que adotam semblantes fálicos de masculinidade), seja para as mulheres (aquelas que adotam semblante de feminilidade). Isso é o que se pode denominar de comédia dos sexos, dito de outro modo, os sexos – masculino e feminino - se relacionam com o falo, com o parecer ter, com o parecer não faltar, com o semblante. É importante lembrar que na Grécia antiga a comédia nasce do culto ao falo, sempre apresentado de forma caricata, indicando-nos que sua serventia é o gozo. Ao falo é imputado um gozo possível e vivificante que produz o enigma, o sem limites, nem definição.

No curso desse capítulo, vamos percorrer em Freud e Lacan as trilhas que sustentam o enigma que envolve o feminino, seja pelo viés fálico, seja pelo que o ultrapassa. Inicialmente, abordaremos questões que concernem a aporia da sexualidade feminina, o caminho percorrido pelo feminino na constituição da sexualidade, a ambiguidade relativa ao abandono do primeiro objeto de amor – a mãe, as trilhas em direção ao pai, os empecilhos enfrentados que mantêm o feminino na identificação fálica ou levam à ruptura com esse modelo ultrapassando o viés fálico. O falo e o universo de *Venusberg* são abordados como o horizonte em torno do qual o feminino se organiza e para onde o desejo do homem se dirige. A seguir, abordamos a querela fálica e o debate que surgiu entre os pós-freudianos nos anos 30, bem como a concepção de Lacan apresentada décadas a *posteriori* nos idos dos anos 70. A mulher, o falo e o semblante serão discutidos à luz do que a aproxima do nada, do real, da loucura, implicando na ação, na vida, um saber irrepresentável, mas que nem por isso é impossível de ser experimentado. O amor e a hostilidade feminina encerram o capítulo, trazendo à cena a especificidade da posição feminina em relação ao amor, ao objeto amado e à perda do referencial fálico.

2.1 Aporia da sexualidade feminina

A diferença entre homem e mulher - objeto de investigação filosófica desde a antiguidade - coloca em cena a questão: do que se trata a diferença sexual? Na Grécia antiga, como vimos no capítulo anterior, o feminino era definido a partir do masculino; as mulheres eram consideradas inferiores ao homem, isoladas da vida pública e dos direitos políticos.

No campo da filosofia, desde Sócrates, a questão o que é um homem atravessa a humanidade. Estaria ela fundamentada na diferença sexual? Os filósofos, seguindo as trilhas da meditação e da busca pela verdade, estabeleceram a diferença entre a polaridade masculino/feminino pelo viés do sexismo e da misoginia, como na Grécia antiga. Em Aristóteles, por exemplo, encontramos a sustentação do pensamento grego quando ele estabelece uma oposição entre masculino e feminino sustentada pelo viés do corpo pelo biológico e atrelada a uma carga cultural, ao imaginário e à representação social. A mulher é considerada, sobretudo, como um homem incompleto, mutilado e faltoso. Ela não possui as mesmas virtudes intelectuais que o homem, visto que não possuem as mesmas funções que ele na família e na sociedade (KURY, 1985). Como podemos notar, Aristóteles sustenta a polaridade masculino/feminino e apresenta a mulher como um desvio, localizando a diferença entre os sexos na biologia e na cultura.

Ao retomar o dito de Napoleão: “A anatomia é o destino”, Freud (1924a, p. 220) se contrapõe ao pensamento dos gregos e ao de Aristóteles, produzindo uma ruptura com as referidas concepções. O autor parte da citada frase para mostrar que a anatomia contém expressões psíquicas, inscritas no corpo pelo viés cultural, mas que fazem surgir consequências psíquicas que o ultrapassam (FREUD, 1925). Feminino e masculino, portanto, se apresentam à luz da psicanálise como matrizes singulares, retratando um diferencial que não é dado pelo real do corpo, mas, sim, pela maneira como cada sujeito o tece.

O sexual é a essência da atividade humana, o modo pelo qual a sexualidade comparece na vida psíquica (ROUDINESCO; PLON, 1998). Ao apresentar a sua tese de que a sexualidade começa na infância, Freud (1905) constata que para ambos os sexos a sexualidade se organiza em torno das zonas erógenas, fazendo prevalecer o auto-erotismo. Freud mostra que na infância trata-se de várias formas de manifestação da pulsão, portanto, a criança é perversa polimorfa e o prazer decorrente da manifestação da pulsão desconhece a diferença sexual. Nesse momento, apesar de ainda não ter formulado o conceito de falo, Freud reconhece a premissa fálica ao estabelecer a existência de uma única libido, de natureza

masculina e ativa, visto que, “a sexualidade das mocinhas é inteiramente de caráter masculino” (FREUD, 1905, p. 226).

Sexualidade e anatomia são disjuntas, o pênis é transformado em falo, não se tratando de um órgão genital masculino e outro feminino; apenas um órgão entra em cena na sexualidade humana, o falo (FREUD, 1923/1990), instituindo uma organização genital na infância, embora distinta da sexualidade adulta. A configuração da fase fálica, portanto, é comum aos dois sexos e o falo se apresenta como um representante da diferença sexual. Cabe ressaltar que o termo falo não é uma criação freudiana. Etimologicamente, ele vem do latim *phallus* e carrega na etimologia uma duplicidade de sentido: tanto representa o órgão em si, o pênis, quanto a sua vertente simbólica, o pênis ereto como virilidade e poder. Em obras de arte, como pinturas e esculturas, o falo era representado como um objeto sagrado, venerado e reverenciado por religiões. Desde o Egito antigo (LAURIN, 1964) que o falo era associado à polaridade masculino/feminino, evidenciado através do mito de Osíris (deus da prosperidade da terra e da vegetação) e Íris (deusa do arco-íris, mensageira dos deuses Olímpicos). Conta o mito que após Osíris perder o seu poder de prosperidade - o falo, ele foi mumificado em pé, ereto, por determinação de Íris e, assim, reconstruído em estado de ereção e levado aos templos sagrados para ser reverenciado como um símbolo de prosperidade, fecundidade e potência.

Na obra freudiana, o falo está referido ao Édipo, ele orienta a identificação da criança quanto ao objeto de desejo da mãe até surgir como significação fálica, resultando da incidência do pai nessa relação e tendo a castração como o seu ponto nodal. O complexo de Édipo não é apenas um fenômeno universal, o complexo nuclear das neuroses, tempo em que se processa a constituição do sujeito, mas um ponto crucial da sexualidade humana. A operação edípica evidencia uma cena triangular que remete à presença de um terceiro, com um desfecho distinto nos dois sexos, estabelecendo assim um mapa da sexuação. A angústia de castração que promove o declínio do Édipo no menino, na menina representa a sua possibilidade de entrada no drama edípico. Enquanto, nos meninos, o complexo de Édipo é destruído pelo complexo de castração, nas meninas ele se faz possível e é introduzido através do complexo de castração (FREUD, 1925). O Complexo de Édipo da menina é “obscuro e cheio de lacunas” e não vai muito além da menina assumir o lugar da mãe e adotar uma atitude feminina para com o pai (FREUD, 1924a, p. 222). Na posição feminina, os processos correspondentes à castração revelam uma virada no desenvolvimento da menina, momento crucial que leva ao abandono da mãe enquanto objeto de seu desejo incestuoso, assim como também o clitóris perde terreno como zona erógena. Viver essa mudança sem experimentar a

angústia de castração faz com que a menina permaneça sob a égide da fase fálica, ou seja, mantenha o clitóris como órgão viril, entretanto, ela é capaz de perceber a inferioridade do mesmo.

Diante da inferioridade de seu órgão e da dificuldade de simbolizar o seu sexo, a menina torna-se mais dependente do amor do Outro. O pai para quem se dirige o seu amor é tomado como aquele que tem o falo e o ódio pela mãe que a fez castrada não corroboram para o êxito na saída da configuração edípica. A lei do pai, que para o menino ameaça com a castração e por isto o impele a sair da relação edipiana com a mãe, não tem para a menina a mesma força. Que mandato a fará sair dessa triangulação? Eis aí o difícil caminho que a menina tem que percorrer para assunção da sua sexualidade (uma mulher pode seguir muito longe na situação edipiana e só a ameaça da perda do amor a fará dar um passo para fora do Édipo). Com Soler (2005, p. 17), afirmamos que o “Édipo produz o homem, não a mulher”, tecendo dessa forma o fio do mistério que envolve a sexualidade feminina.

Nos problemas que encontrou para construir a entrada e a saída do Édipo para as mulheres, Freud (1931) descobriu a dissemetria entre o desenvolvimento das identificações e mudanças de objeto nos dois sexos e concebeu a importância da relação pré-edipiana da menina com a mãe. As meninas não têm uma razão concreta para deixar de lado a situação edipiana, já que nela entraram pela descoberta da castração, e nenhum outro acontecimento tão marcante determina a sua saída dessa triangulação. Além disso, elas não precisam abandonar a mãe como objeto de amor, já que a ameaça de castração não as atinge, podendo então persistir nessa relação mais prolongadamente, realizando também um deslizamento metonímico do amor da mãe, para o amor do pai. Assim é possível dizer que as meninas realizam uma metáfora incompleta do nome do pai, posto que o destino da mulher seja uma eterna luta para completude da metáfora paterna (ANDRÉ, 1994). O termo incompleto aqui se refere ao fato de ser sempre possível localizar no campo do feminino uma dose de loucura, entretanto, não se trata de uma psicose; afinal não é isso que a clínica com mulheres cotidianamente nos confirma. Consideramos que a loucura feminina está referida ao vazio estrutural, a uma hiância aberta pela falta de um significante no simbólico S (A), lugar fora da norma fálica que rege o funcionamento do inconsciente. A lógica da loucura feminina é discutida por Lacan em “O aturdido” um texto de 1972 onde o autor sustenta que uma suspensão da norma fálica introduz o quantificador *não-todo* e produz um *sem-razão*. Esse tema da loucura e sua conexão com o feminino é crucial para essa tese e será abordado detalhadamente no próximo capítulo.

Retomando as considerações freudianas, notamos que na relação da menina com a mãe há uma ambiguidade amor/ódio. Essa ambiguidade dificulta o abandono desse objeto primeiro, que, além disso, é o modelo de identificação feminina para a relação com o pai. Com tantos obstáculos a ultrapassar, é esperado que a mulher hesite entre repetir o modelo da mãe permanecendo na identificação fálica ou dilacerando esse modelo e ultrapassando o viés fálico. Para Freud, há um resto dessa relação mãe e filha que pode aparecer na relação amorosa. Algumas mulheres que se casam com homens identificados por elas com o pai repetem com esse mesmo homem a relação que tiveram com a mãe.

A descoberta da falta fálica abre o caminho para o desejo feminino, mas não exatamente para a sexualidade. Não é a castração que assegura o ser mulher, ela apenas inscreve o feminino na norma fálica e o seu surgimento está referido a uma renúncia da sexualidade masculina. A referida renúncia implica uma mudança não só no objeto de amor, mas, também, na zona erógena que deve deslizar do clitóris para a vagina e prepará-la para receber do pai um filho. A feminilidade, então, se constitui uma meta a ser alcançada com o surgimento da passividade e o recuo diante da masculinidade. É pelo viés da castração na menina que surge o *Penisneid* (inveja do pênis) No caso do menino, há uma renúncia ao gozo interdito em nome de um interesse genital marcado pelo narcisismo, com o intuito de preservar o órgão viril, o pênis, podendo gozar dele. No caso da menina, ela é confrontada com uma privação real, todavia, sem promessas, o que a leva a se tornar uma vítima do *Penisneid* eternizando, dessa forma, como demonstrou Lacan (1958a), a nostalgia da falta a ter.

A feminilidade se constitui como um obstáculo ao desejo feminino, tanto teórico quanto clínico, na medida em que denuncia um excesso da pulsão e o desejo feminino caminha do *Penisneid* para o *Peniswunsch* fazendo surgir diante da castração três vicissitudes na menina: inibição sexual ou neurose, complexo de masculinidade e a feminilidade normal (FREUD, 1933 [1932]). Na primeira via, encontramos a sua essência no fato de que o amor na menina se dirige para a mãe fálica após a descoberta de que a mesma é castrada, fato este que desencadeia o ódio, a desvalorização materna e o abandono da mãe como objeto de amor. A partir deste momento, a menina se dirige ao pai, elevando-o à categoria de objeto de amor e nele se detém, atribuindo-lhe a sua introdução na vida sexual, conforme corroboram as fantasias relatadas pelas pacientes histéricas. Destarte, a menina se afasta da sexualidade com vistas à finalidade fálica, como mostra Freud (1933 [1932], p. 155-156):

[...] a menininha viveu, até então, de modo masculino, conseguiu obter prazer da excitação do seu clitóris e manteve essa atividade em relação a seus desejos sexuais dirigidos à mãe [...]. Seu amor próprio é modificado pela comparação com o equipamento muito superior do menino e, em conseqüência, renuncia à satisfação masturbatória derivada do clitóris, repudia seu amor pela mãe e, ao mesmo tempo, não raro recalca uma boa parte de suas inclinações sexuais em geral.

O segundo caminho que leva ao complexo de masculinidade se refere à recusa da menina em reconhecer a castração materna e a sua própria, mostrando-se revoltada e desafiadora, bem como, exacerbando a masculinidade que a mantém ligada ao seu gozo clitoridiano e à busca pelo refúgio na identificação com a mãe fálica ou com o pai. Aqui temos a posição feminina localizada no ter o falo, na renúncia ascética da sexualidade que remete o feminino à privação e à completa supressão do desejo sexual (SOLER, 2005). É importante ressaltar que o exagero na manifestação de virilidade e masculinidade não trata necessariamente de uma homossexualidade e sim de uma homossexualização, como mostrou Freud (1905 [1901]) no caso Dora.

Retomando a discussão freudiana em torno do caso Dora, cabe destacar que há uma relação intensa de cumplicidade entre ela e uma mulher mais velha - esposa de um casal amigo de sua família - em que ambas quando estavam juntas dividiam o quarto e conversavam sobre a vida íntima do casal. Freud nesse caso clínico, em uma nota de rodapé, reconhece um erro técnico que consistiu em não reconhecer uma “moção amorosa homossexual” (FREUD, 1905 [1901], p. 113) que, a princípio, poderia ser tomada como uma suposta homossexualidade, entretanto, o interesse de Dora pela Sra. K. é, na verdade, o caminho que ela encontra para buscar a sua feminilidade. André (1985) mostra que Dora deseja ser amada pelo pai como a Sra. K é amada por seu pai, posto que, através de uma mulher, ela visa a um homem e nessa seara ocorre uma supervalorização do feminino na tentativa de descobrir o valor que uma mulher pode ter para um homem. Cabe-nos também lembrar da fascinação de Dora pelo feminino quando, durante uma visita à Capela de Desdrem, ela permaneceu em êxtase por duas horas olhando o quadro da Madona Sistina. Ao relatar o fato a Freud, ele a interrogou sobre o que tanto atraiu a sua atenção: “A Madona”, respondeu. Lacan (1951, p. 221) ao retomar o referido caso aponta a Madona como sendo a representação de um objeto do desejo, *ágalma* do desejo. A questão de Dora, então, é:

[...] se aceitar como objeto do desejo do homem, e é esse o mistério para Dora, que motiva a sua idolatria pela Sra. K., do mesmo modo que, em sua longa meditação diante da Madona e em seu recurso ao adorador distante, ele a empurra para a solução que o cristianismo deu a esse impasse subjetivo, fazendo da mulher o objeto de um desejo divino ou um objeto transcendental do desejo, o que dá no mesmo.

O que podemos depreender das palavras de Lacan é que a Madona é a eleita de Deus, todavia, não como o seu objeto de gozo. Ela, como a virgem Maria (fecundada em suas entranhas por meio do Espírito Santo), não possui um corpo encarnado, o qual permitiria que fosse possível gozar dele. Em Dora, então, é possível falar de um interesse pela Madona e não de uma identificação, um interesse pautado no objeto de desejo do Outro. Afinal, a Madona – entendida como representação da Sra. K. - aponta para onde o desejo de seu pai se localiza. Dora, na posição peculiar de uma histérica, padece do complexo de virilidade que a coloca em uma posição similar à do pai e revela o difícil caminho a percorrer na constituição da sexualidade feminina, posto que não se trate de uma homossexualidade, mas de um interesse pela Sra. K., por uma outra mulher que permita sobrevir o seu próprio desejo. Dito de outro modo, só através de uma mulher que Dora pode desejar um homem.

Chegamos agora à terceira via - aquela denominada de feminilidade normal. Esta saída também se dá pelo viés fálico, ou seja, o que anteriormente se apresentava como um desejo masculino de possuir o pênis se mantém através da espera de receber do pai um filho - um bebê com brilho fálico - ressoando em feminilidade. O que podemos perceber em Freud é que só há saída para a mulher do lado do ter, afinal, as três vicissitudes diante da castração remetem à presentificação do falo; situando-se aí a frase o desejo do pênis “*é par excellence* um desejo feminino” (FREUD, 1933 [1932], p. 158, grifo do autor), que levou a tantas divergências tanto no meio psicanalítico, quanto entre as feministas, como veremos mais adiante. A conquista da feminilidade se processa através de uma equação simbólica na qual o pênis equivale ao filho-falo e Freud estabelece que o desejo feminino seja direcionado tanto ao pênis quanto ao falo como um significante.

Consideramos importante, nesse momento, elucidar o termo significante, um conceito oriundo da linguística, que adquire para Lacan uma função primordial em sua teoria. Essa função é a representação do sujeito, o significante representa um sujeito junto a outro significante e no seu ato de representar, ele não sabe o que diz, posto que é desrazoado, insensato, sem senso, denotando assim que o sujeito é da ordem do Outro (ELIA, 1999). Nesse sentido, o falo é um significante príncipe, que não deve ser confundido com o órgão pênis que ele simboliza, mas uma representação da falta constitutiva do sujeito do inconsciente (LACAN, 1958a). O falo é na teoria de Lacan um divisor de águas, sendo ele que determina a posição do sujeito em relação à castração e à sexuação.

Em um tempo avançado de seu ensino, Lacan recorre às proposições de Aristóteles sobre a universal afirmativa e negativa e propõe as fórmulas quânticas da sexuação, onde o falo aparece como uma função, um referencial na partilha dos sexos (LACAN, 1972-1973).

Do lado masculino, o falo é ordenador do desejo enquanto falo simbólico, lugar onde o desejo do homem se dirige, a saber, para o objeto a^{18} da fantasia. Do lado feminino, o mais além do falo é o lugar para onde aponta o desejo feminino, posto que o falo é inapreensível; ele está referido à dimensão faltosa inscrita no feminino. Homens e mulheres são regidos, segundo Lacan, por uma fantasia fundamental ($\$ \diamond a$) na qual se lê que entre o sujeito dividido (\$) e o objeto a todas as relações são possíveis. No homem, é do objeto a que se trata; já na mulher, o desejo não se dirige ao objeto a , posto que este está sempre recoberto por objetos que o encobrem, dando-lhe o caráter de inapreensibilidade.

A clínica com mulheres nos ensina que é difícil saber quando ela está falicizada pelo desejo de um homem, visto que o desejo do homem se situa além da mulher, em um lugar que Lacan (1960a, p. 742) denominou *Venusberg*, lugar onde se desdobram as *mulheres-falo* “a ser situada para além do ‘Você é minha mulher’ pelo qual ele constitui a sua parceira”, confirmando assim que no inconsciente do sujeito é do desejo do Outro que se trata, a saber, “o falo desejado pela mãe” (LACAN, 1960a, p. 742).

As *mulheres-falo* em Freud só conquistam a feminilidade por uma trilha sinuosa, que se dirige ao desejo de falo e, nesse sentido, ela jamais é conquistada de forma definitiva, alternando momentos em que a sexualidade prevalece feminina e outros em que é masculina. Há no feminino, portanto, uma fixidez no *Penisneid* (inveja do pênis) que sustenta o *Peniswunch* (desejo do pênis) e, conseqüentemente, o desejo do falo. Ao se manter no domínio do *Penisneid*, a mulher é sustentada no lugar de objeto a , objeto causa de desejo através do qual ocorre a mediação com um homem.

Na partilha dos sexos, o homem serve de “conector de modo que a mulher se torne o Outro para ela mesma como o é para ele” (LACAN, 1960a, p. 741). Essa frase enigmática de Lacan está referida à posição feminina na dialética falocêntrica, ou seja, no que se refere ao falo há uma divisão do gozo feminino: o homem encarnando o falo para a mulher e o sexo feminino como o que falta no Outro como significante. O homem como conector é o traço que distingue a mulher da função fálica; ela pode ser igual a ele, quando se espelha na sua posição fálica e diferente dele, quando se localiza no mais além do falo (QUINET, 1995). Essa duplicidade leva o sujeito feminino a um impasse: como ultrapassá-lo? Como uma mulher pode se lançar mais além da paixão do *Penisneid*? As questões que concernem à sexualidade feminina são tão complicadas que Lacan (1960a) nos adverte que o desejo de decifrar o gozo

¹⁸ Termo que Lacan formula e aborda em vários momentos do seu ensino para se referir a um gozo que não se define no registro da demanda. É o objeto causa de desejo, produzido como resto da operação da constituição do sujeito. E estatuto do real, objeto condensador de gozo, ele não é apreensível.

feminino pode ser punido pelos deuses, como o foi Tirésias, condenado à cegueira ele obteve também o dom da adivinhação. Assim, visualizamos com Lacan o difícil caminho rumo ao feminino que a mulher só consegue percorrer se ela for capaz de protagonizar um gozo Outro, aquele que se localiza além das fronteiras fálicas e que Lacan só formaliza teoricamente na década de setenta. Uma protagonista desse gozo Outro é Medeia, uma mulher capaz de abrir mão das suas insígnias fálicas ao matar os filhos que teve com Jasão.

Medeia retrata uma mulher muito além das fronteiras fálicas, uma figura do feminino que comprova a ligação do estranho à mulher. O seu ato enigmático de matar os filhos está relacionado ao que ela vive ao ser abandonada pelo homem que lhe servia de conector. Ela é uma representação do feminino que, na atualidade, aparece sob a face de mulheres que abandonam, cometem violência ou não conseguem cuidar dos próprios filhos.

A imprensa falada e escrita (SANTIAGO, 2013), não raro, veicula informações sobre essas mulheres que cometem “loucuras” envolvendo pessoas muito próximas. São esses fatos inquietantes que nos instigam a avançar frente aos impasses que envolvem as trilhas do feminino e que deixaram Freud sem resposta diante da pergunta: *Was Will das Weib?* (BERTIN, 1989, p. 250) O que quer a mulher? Perguntamo-nos: o que quer Medeia?

2.2 Venusberg e a querela fálica

O tema da feminilidade adquire grande visibilidade através de um debate sobre o primado do falo no final dos anos 20, início dos anos 30 e alguns psicanalistas, como Karen Horney, Melanie Klein e Ernest Jones, produzem textos específicos que estabelecem uma discussão e uma posição diferente da freudiana, em torno do que Lacan (1958a, p. 696) décadas depois formulou como a “querela do falo”, como já comentamos anteriormente.

Os referidos psicanalistas que sucederam Freud criticaram veementemente o postulado do primado fálico e afirmaram que Freud reduziu o feminino à posição de castrada em relação ao masculino, não estabelecendo assim a sua especificidade. As críticas incisivas tecidas em torno do desconhecimento da vagina e da primazia fálica geraram divergências e desvios nos pós-freudianos, estabelecendo que os pós freudianos não se prenderam à incidência fálica na estrutura subjetiva e se acomodaram com uma visão desenvolvimentista. Começamos, pois, nossa discussão com Karen Horney (1926). Ela faz parte do grupo de analistas da escola inglesa que consideravam a fase fálica como posterior ao recalçamento da sexualidade

feminina. A autora considera que a vagina é ignorada como órgão sexual, sendo essa uma forma de negá-la. A vagina é um órgão sexual primário, constituindo-se como um pilar em torno do qual a sexualidade feminina se organiza; já o Édipo, não se encontra referido ao *Penisneid*, mas sob a égide “de elementos instintuais femininos que determinam a inveja de pênis” (HORNEY, 1926, p. 331).

A interrogação que Horney faz sobre a sexualidade feminina vai além de concluir a existência da vagina, girando em torno da contradição que ela localiza no complexo de Édipo feminino. Partindo de sua experiência clínica com mulheres homossexuais, Horney questiona como é possível que a sexualidade feminina se constitua através da passagem do amor pela mãe ao pai, visto que aquelas que a experimentaram de forma mais intensa se tornaram homossexuais. A autora conclui, portanto, que há um passo a mais além da mudança de objeto de amor, ou seja, a menina precisa manter uma forte fixação na figura materna para que não se fixe no objeto paterno e faça uma escolha homossexual.

A controvérsia fálica também pode ser depreendida da produção teórica de Klein (1928) quando a autora aborda a feminilidade, inicialmente pelo mesmo viés freudiano, a saber, através de um paralelismo no desenvolvimento da menina e do menino para, a seguir, estabelecer diferenças. As ideias de Klein a rigor, como ela mesma diz, não contradizem a teoria freudiana, entretanto, as suas pesquisas mostraram, nos dois sexos, pontos centrais convergentes e, só no curso do desenvolvimento mais avançado é que a diferença entre os sexos pode ser identificada.

Klein (1926) estabelece uma equivalência do pré-genital com as fases oral e anal, bem como o Édipo com a mãe. A autora estabelece uma “fase feminina” (KLEIN, 1926, p. 256) que se origina no estágio sádico-anal, consistindo um processo de identificação precoce com a mãe. É a partir da influência dos seus impulsos genitais que a criança se dirige à mãe como objeto de amor, mas é ela também que efetiva a sua castração. “A mãe que remove as fezes da criança também significa uma mãe que a desmembra e castra” (KLEIN, 1926, p. 258). Não é apenas por meio das frustrações anais que a mãe prepara o território para o complexo de castração, visto que na realidade psíquica a mãe é a castradora.

A diferença entre o menino e a menina aparece para Klein no momento em que ocorre a troca da posição oral/anal para a genital. A autora aponta que o menino ao ser coibido a assumir uma posição genital apresenta uma mudança que não restringe apenas à posição libidinal, mas, também, à finalidade de penetração associada à posse de pênis. Na menina é a sua finalidade receptiva que é deslocada da posição oral para a genital e, dessa forma, há uma mudança na posição da libido e não na finalidade, o que, segundo a autora, irá conduzi-la a

um desapontamento em relação à mãe. O desejo edipiano está, na menina, referido ao medo incipiente da castração e ao sentimento de culpa associado à fixação no pré-genital como um efeito direto do complexo de Édipo.

Acerca da sexualidade feminina, Klein (1926, p. 260) afirma que sua tese está em consonância com a teoria de Helene Deutsch quando a mesma sustenta “que o desenvolvimento genital da mulher se completa pelo deslocamento bem sucedido da libido oral à genital”. A privação do seio é considerada como a causa mais fundamental da ruptura com a mãe. No que se refere à mudança da menina de objeto amoroso da mãe para o pai, ela define que esta decorre dos impulsos genitais e do fato do alvo oral e receptivo exercer uma influência determinante. Nesse sentido, ao valorizar a privação do seio, Klein se afasta do *Penisneid* como principal motor da feminilidade, como asseverou Freud.

Klein se deteve em investigar o que acontecia no estágio pré-edipiano, fato este que a levou a reconhecer a precocidade do aparecimento do pai desde as primeiras fases imaginárias da criança, entretanto, ela recua diante da proeminência da realidade suposta pelo Nome-do-pai. Apesar de reconhecer a importância e os efeitos da clínica de Melanie Klein, Lacan (1958-1957, p. 170) discorda da sua produção teórica, sobretudo, quanto à importância do Nome-do-pai, visto que não é apenas da mãe que se trata na constituição da subjetividade, sendo fundamental, inclusive, a palavra do pai e o lugar que a mãe reserva ao mesmo na instauração da lei.

Ernest Jones (1927), em seu artigo “O desenvolvimento precoce da sexualidade feminina”, mantém a fase fálica por fidelidade a Freud (LACAN, 1958a, p. 438), mas faz uma crítica à posição de falocentrismo ao afirmar que a teoria freudiana é “injustificada [...] e, em contrapartida, os órgãos femininos são subestimados”. Jones trilha um caminho diferente de Freud ao relacionar a castração ao desaparecimento do desejo, no sentido de uma abolição total do gozo que estaria concentrado no órgão genital masculino. A esse desaparecimento ele nomeia *afânise* - um termo que vem do grego “*aphanánisis*” e que significa “supressão” (HOLANDA, 2000, p. 60). A castração, para Jones, vincula a fase fálica ao órgão genital masculino como objeto parcial significando uma ameaça à capacidade de gozo e ao prazer sexual diferentemente do que pensava Freud.

Os dois sexos (masculino e feminino), segundo Jones, temem a *afânise*, entretanto, o mecanismo segundo o qual ela se estabelece, para cada um dos sexos, é distinto. O homem deseja obter uma satisfação na realização de um ato, mas "ele não ousa, pelo temor de que esse ato seja seguido do castigo da *afânise*, da castração, o que significaria para ele a extinção

permanente do prazer sexual" (HOLANDA, 2000, p. 461). Assim, Jones coloca os termos *afânise* e castração como equivalentes, no sentido da extinção da capacidade de gozar.

Ao retomar a concepção freudiana sobre o falo, Lacan (1958a/1998) interroga a posição de Jones acerca do conceito de *afânise*, apesar de considerar que, inicialmente, Jones formulou de forma correta as relações entre castração e desejo. Entretanto, fica clara na posição de Jones a sua incapacidade de designar a importância do falo na constituição da sexualidade infantil. Lacan interroga qual foi, na verdade, o avanço, visto que Jones normalizou a função fálica como objeto parcial, mas buscou a sua presença no corpo da mãe como objeto interno.

A feminilidade evolui para Jones de forma progressiva, a partir de uma disposição instintual. A mulher não escapa da inveja do pênis, uma fase que para ele está relacionada primeiramente com a vontade de incorporar o pênis através do sugar e só posteriormente surgiria o interesse em possuir um pênis, como o homem, para então transformar-se no anseio de incorporar o pênis em um ato como o coito, por intermédio da boca, do ânus ou da vagina. No debate acerca da teoria da inveja do pênis, Jones não a considera como um momento importante na constituição da sexualidade feminina. O autor sustenta que a inveja decorre de um recurso narcísico contra a angústia, nascida do desejo, e não de uma identificação à posição masculina. Para ele, a mulher vai lidar com a angústia nascida de seu desejo sexual através de um mecanismo de defesa secundário, ao passo que Freud trata essa questão pelo viés de uma identificação à posição masculina.

Em "Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina", Lacan (1960a) formula três questões clínicas cruciais a Jones que giram em torno do falo como objeto mau, objeto bom, a mãe, o seio, o gozo clitoridiano, o pênis do pai dentro da mãe e conclui que esses elementos fazem série, sendo a equivalência entre eles dada pelo falo. Esse ponto já havia, de certa maneira, sido abordado por Lacan (1958a) ao definir o falo como significante do desejo. O falo como referencial único é o denominador comum que permite colocar os objetos em série - objetos que à luz da teoria freudiana só têm existência pelo reconhecimento da castração materna e da falta fálica.

As críticas de Lacan a Jones se concluem com a introdução do termo estrutura pela abordagem freudiana, mostrando que a estrutura se desvela por retroação, onde o falo possibilita o deslocamento dos objetos do desejo: da falta-a-ter para a falta-a-ser, que leva ao real, ponto nodal de amarração de uma estrutura. "A relação de privação ou de falta-a-ser simbolizada pelo falo se estabelece, como uma derivação, com base na falta-a-ter gerada por qualquer frustração particular ou global da demanda (LACAN, 1960a, p. 739)

A falta fálica é mantida por Freud até o final de sua obra. Ao escrever “Análise terminável e interminável” (FREUD, 1937), conclui que na análise de mulheres há um ponto de resistência às mudanças, a “rocha”, como formulou Freud (FREUD, 1937, p. 287), elevando a castração ao pilar que determina o repúdio à feminilidade como parte do grande enigma do sexo. Esse enigma que Freud destaca e o que o faz defrontar-se com uma barreira à feminilidade fornece a Lacan a base do que ele, nos anos 70, formula acerca de uma modalidade feminina de gozo Outro, um suplemento que será tratado mais detalhadamente no próximo capítulo.

A abordagem lacaniana sobre a sexualidade feminina produz modificações e avanços na teoria freudiana acerca do falo. A fidelidade de Lacan a Freud é marcada por uma constância enganosa (MOREL, 1993). A constância se deve ao fato de que para ambos o falo é o único significante para os dois sexos. A diferença de Lacan (1958a, p. 692) em relação a Freud aparece logo no início do seu ensino, na “Significação do falo”, quando afirma que “o complexo de castração inconsciente tem uma função de nó” na dinâmica dos sintomas e na regulação do desenvolvimento no que se refere à tomada de posição sexual. Ao retomar a concepção freudiana sobre a fase fálica, Lacan se afasta de Freud com relação à problemática da localização no corpo do gozo da mulher e da saída pela substituição fálica.

No primeiro momento de seu ensino, Lacan (1956-1957), em *O Seminário, Livro 4, a relação de objeto*, trata o primado fálico associado à falta de objeto a partir de uma operação da função paterna realizada em três versões do pai – imaginário, simbólico e real -, conferindo a cada pessoa um caráter de subjetividade, uma forma particular de processar a amarração dos registros. O complexo de Édipo e a incidência fálica se relacionam às operações: castração, privação e frustração.

Para compreender a relação da mulher com a castração e com o falo, Lacan conduz o modo de pensar tais relações pela via do simbólico. “Trata-se de um falo simbólico, na medida em que é de sua natureza apresentar-se na troca como ausência, ausência funcionando enquanto tal” (LACAN, 1956-1957, p.154). Na troca simbólica, o que pode ser transmitido é alguma coisa que é tanto presente como ausente. É algo que circula deixando a marca de sua ausência. O falo é um objeto simbólico, e na medida em que ele é presente ou ausente que se instaura a diferença sexual. Esta definição do falo como simbólico será essencial na abordagem da relação da mulher com a falta e com a castração. “Esse falo, a mulher não o tem, simbolicamente. Mas não ter o falo simbolicamente é participar dele a título de ausência, é então tê-lo de algum modo. O falo está sempre mais além de toda relação entre o homem e a mulher” (LACAN, 1956-1957, p. 155).

No plano imaginário, a mulher pode sentir o falo que ela tem como pequeno ou insuficiente; entretanto, o falo imaginário não é o único a entrar no jogo das posições sexuais. Para além dela, há este falo que ela não tem, mas que existe enquanto ausência, o falo simbólico. É na medida em que ela não tem o falo, quer dizer, que ela não o tem simbolicamente, que ela encontra uma posição sexual na diferença entre os sexos. Lacan (1956-1957) constata que o buraco, a ausência na mulher é da ordem do real, de uma falta real, que deve ser considerada como privação, posto que a falta é no real: “a privação é o centro de referência de que precisamos. [...] A privação está no real, completamente fora do sujeito. Para que o sujeito apreenda a privação é preciso inicialmente que ele simbolize o real” (LACAN, 1956-1957, p. 55).

Em nossa dissertação de mestrado (CAMPISTA, 2000), mostramos as conexões entre a categoria de falta de objeto e a função paterna como metafórica, possibilitando a estruturação do desejo e o confronto com a posição de ser sexuado. A metáfora paterna produzida no âmbito da clínica evidencia o *Nome-do-Pai* e o lugar de incógnita no *Desejo da Mãe* referido ao falo, como podemos notar na fórmula ilustrada pela Figura 1:

Figura 1 – Metáfora Paterna

$$\frac{\text{Nome-do-Pai}}{\text{Desejo da Mãe}} \times \frac{\text{Desejo da Mãe}}{\text{Significado para o sujeito}} \rightarrow \text{Nome-do-Pai} \frac{A}{\text{falo}}$$

Fonte: Lacan (1955-1956/1998, p. 563)

Na fórmula, temos então o *A* como o Outro, lugar da cadeia significante onde o *Nome-do-Pai* se coloca em substituição ao lugar que ele foi, em um primeiro momento, simbolizado pela operação da ausência da mãe. No primeiro fator da expressão, encontra-se a demanda; no segundo, a demanda de amor de modo que, então, o *Nome-do-Pai* ao produzir a significação fálica requer uma resposta do sujeito às insígnias fálicas, à castração. Essa resposta, como mostra Soler (1991, p. 128), tem como objetivo principal ser pacificadora, na medida em que “põe ordem no mundo, põe ordem entre os sexos, define lugares e permite ao sujeito se alojar, ao mesmo tempo, no simbólico e no imaginário”.

Nesse momento de seu ensino, Lacan localiza na metáfora o desejo feminino, a saber, a criança se apresenta como falo para a mãe, o que pode ser considerado determinante para proporcionar a simbolização da criança e permitir a entrada no mundo da linguagem. O desejo da mãe é sexuado e deve ser considerado como um “desejo de mulher” (SOLER, 2005, p. 99) por se situar além da maternidade e requerer uma mediação dada pela posição do pai na ordem simbólica.

O desejo feminino, desde Freud (1900), mais especificamente no sonho da “Bela Açougueira” retomado por Lacan (1957-1958), trata de um desejo insatisfeito, ou seja, de ter um desejo sem objeto que propicie ser reconhecido, mas não satisfeito. No sonho, Freud deixa claro que é exatamente por ela gostar de caviar que ela não o quer; pede inclusive ao marido que não compre, pois custa caro. É só porque não tem que ela pode continuar desejando. Esse objeto, caviar, que não serve para nada, é mantido na sua dimensão faltante, é o objeto que a pulsão contorna e que funciona como causa de desejo; há uma identificação última ao significante do desejo que é representado pelo falo. É, sobretudo, a constituição de um desejo insatisfeito que converge para uma interrogação sobre a feminilidade, interrogação essa que aguça e desafia Lacan a se lançar nos caminhos da enigmática trama que envolve o feminino.

Em “Juventude de Gide ou a letra e o desejo”, Lacan (1958b) traça os caminhos tortuosos por onde trilha o desejo. O autor põe em evidência a dependência vital e amorosa de Gide com a mãe, levando-o a se identificar com o objeto imaginário do desejo. Gide passou longo tempo dedicando-se a uma correspondência com sua mãe que abrangeu toda a sua vida de homem. As cartas que se constituíam em seu bem mais precioso são entregues a Madeleine, sua prima, com quem mantém uma relação amorosa ao nível do amor cortez, para guardá-las. Ela, todavia, destrói as cartas queimando-as no momento em que coloca em dúvida o amor de Gide por ela. Lacan, ao discutir sobre a posição de Madeleine, revela que se trata de um ato de “uma verdadeira mulher em sua inteireza de mulher” (LACAN, 1958b, p. 772). O autor compara a posição de Madeleine à de Medeia, considerando que em ambas encontra-se a destruição do que há de mais precioso para um homem, o seu referencial fálico. A posição que se revela, nos dois casos, é a posição feminina de quem perdeu tudo e que nada mais tem a perder. O que aí parece significativo é o fato, como assinala Lacan (1958b, p. 773), de que há uma troca fatídica em que “a carta/letra assume o próprio lugar onde o desejo se retirou”.

As cartas, os filhos podem ser tomados como insígnias fálicas, simbolizando uma falta, recobrando-a de sentido e determinando a relação com a castração. Freud (1923) adverte que o complexo de castração só pode ser considerado à luz do primado fálico. No caso das mulheres, é uma antecedência do falo em relação ao pênis e ao clitóris que permite a articulação da castração. A referida antecedência mostra que o falo é um significante que simboliza a incompletude do Outro, a presença e ausência, o ir e vir, como no jogo do carretel (*fort/da*) do neto de Freud (1920a). Ao simbolizar a falta, o falo denota que a mulher não é castrada pela ausência do genital masculino, mas por padecer dos efeitos do significante uma vez que está submetida aos efeitos da palavra. Não é por acaso que Freud situa a mulher no

continente negro, no registro que extrapola os limites do falo, como formula Lacan (1972-1973).

O falo está no centro da dialética demanda/desejo, pois é um significante preeminente, ou seja, se de um lado protege, do outro mascara. O falo denota o poder de significação que é vazio de conteúdo e se articula ao *non-sense*, onde significação e sentido se enlaçam; não se contrapõem. Lacan (1958a) mostra que o falo na doutrina freudiana não é uma fantasia nem um objeto parcial, muito menos um órgão (pênis ou clitóris) que ele simboliza. O falo é descrito como um significante velado, destinado a designar efeitos de significado conforme comentário anterior e, dessa forma, garantir a possibilidade dos objetos serem tomados como equivalentes na ordem do desejo.

O falo como significante permite que o furo permaneça na cadeia, porém bastardo, um filho fora da cadeia, ilegítimo, mas que ao mesmo tempo promove a cadeia discursiva. O falo é visado pelo sujeito por ser exatamente o que lhe falta e é preciso reconhecer a condição de que todo sujeito está submetido a uma falta que se situa alhures e que se refere ao desejo. É o falo que empresta brilho aos objetos e a todas as fantasias relativas ao desejo. Ele não tem consistência, aponta para o acesso ao simbólico, pois é uma ausência presente que impulsiona o desejo no mais além. Assim, se consagra a posição de valorização do caráter significante do falo, ou seja, sua função em vez de sua essência. O falo é, então, um significante oculto e sua significação é aquela que dá a um objeto qualquer um valor de feitiço (significado original de fetiche), enfeitiça na direção do desejo sexual.

Retomando a questão do feminino e sua relação com o falo, afirmamos que a dialética fálica - presença/ausência, ter/ser – tem importância fundamental no campo da sexualidade feminina, levando Lacan a retomar o caso clínico “A feminilidade como mascarada” (RIVIÉRE, 1929) para elucidar uma forma do feminino se articular ao falo. No referido caso, encontramos uma mulher muito bem sucedida profissionalmente, em cujo sucesso se verificava a identificação com o pai no exercício fálico de ser aquela que tem. Todavia, após suas belíssimas conferências, colocava-se diante dos homens que haviam assistido a ela num certo jogo sedutor. Ela buscava atrair elogios e, simultaneamente, flertar com eles como uma mulher frágil diante de um homem forte. Em seguida, era acometida de forte angústia, pois acreditava ter dito algo inapropriado. Rivière aponta para essa posição, aparentemente feminina, como sendo uma máscara que encobria seu temor de ter desafiado o homem em seu território. Ao apresentar-se em falta, ela provocava o desejo do homem e ocupar o lugar daquela que não tem fazia parte de sua estratégia de se disfarçar de feminina, a fim de não provocar a ira masculina pela sua ousadia. A máscara usada para despertar o desejo do

homem acaba por reduplicar a sua falta. Assim como um adereço, um véu que cobre o corpo feminino, a função da máscara é de causar desejo justamente porque não mostra e, assim, leva a supor a existência de algo quando, na verdade, não há.

No jogo de ocultar e desvelar, o engodo da mulher consiste em pretender ser desejada e amada pelo que ela não é – o falo. A mulher na posição fálica repudia uma parte de sua feminilidade, especialmente seus atributos, na mascarada (LACAN, 1958a). Assim, na mascarada, trata-se de parecer o falo para encarná-lo, para mostrar o que não tem. Nesse primeiro momento de seu ensino, Lacan ainda não tinha estabelecido as fórmulas da sexuação e se vale apenas do falo como referencial para a diferença sexual, concebendo a posição feminina como aquela que permite pôr em cena o desejo fálico, um desejo desperto, sobretudo, pelo véu e não pelo “nada” que ele encobre. É o falo como significante que estabelece o véu que encobre a falta, ao mesmo tempo em que tece o seu manejo.

A ilegitimidade do falo vivida pela mulher é uma experiência extenuante e faz surgir no feminino uma proximidade entre o sentimento de pudor e o falo expressa, como observou Freud (1933 [1932], p. 162), pela arte de tecer e fiar “os pelos pubianos que escondem os genitais”. Na esteira de Freud, Lacan (1958a, p. 699) afirma que o demônio do pudor surge no exato momento em que o falo é desvelado, fazendo menção à célebre pintura da Villa de Pompeia. O quadro se baseia na descoberta de uma pequena vila (séc. I a. C.) localizada à pequena distância da área urbana de Pompeia e a pintura de afresco¹⁹ retrata os mistérios de um ritual exclusivamente feminino – o ingresso de uma mulher na sociedade – no qual a jovem tem que passar por uma morte e um renascimento simbólico (DOUBET, 2011). O ritual se centra em Dionísio, deus do vinho, da agricultura, do êxtase, como foi mostrado no capítulo anterior. Temos aí uma referência às mulheres seguidoras de Dionísio e que deram origem à tragédia “As Bacantes” de Eurípedes (485-486 a. C.). O Dionísio das bacantes é um “deus estrangeiro lídio com ar de mulher, no palco encontramos um e outro vestidos com o mesmo traje, ostentando a mesma máscara, indiscerníveis e, contudo, distintos” (VERNANT, 1999, p. 336). Em cena, as mulheres acompanhavam o deus do vinho em suas aventuras, mulheres desregradas, tomadas por um furor sem limites, que não cedem ao pudor e, com isso, buscavam refúgio no alto das montanhas onde não havia olhar de censura e reprovação.

Consideramos que o pudor feminino mostra como as mulheres - representadas pelas bacantes - são capazes de retirar o véu do falo que encobre a falta e despertar o desejo de um homem e interrogamos se há aí algo da ordem da desmedida do gozo, de um mais além do

¹⁹ Técnica de pintura derivada da expressão italiana “buona fresco”, utilizada por gregos e romanos. Trata-se de uma pintura resistente ao tempo que imprime na tela uma carga de significação mística (BRITO, 2009).

falo que ultrapassa a lógica fálica. Estariam as bacantes colocando em cena o semblante do ser mulher, da verdadeira mulher, como formulou Lacan (1958b)? As bacantes, portanto, seriam Medeias - mulheres que encenam o sexo no registro do real, fazendo do semblante uma forma particular de lidar com o gozo sexual, como iremos demonstrar no próximo capítulo.

2.3 Do falo como semblante

Com Freud e Lacan, o falo pode ser considerado como um véu que recobre o nada, um significante, um semblante por excelência. Entendemos que definir o falo como um semblante não é uma tentativa lacaniana de denegar a falta, mas, ao seu revés, propiciar uma construção em torno do vazio, de modo que seja possível um *savoir-faire* com o nada. Aqui avançamos para um tempo do ensino de Lacan onde o feminino é situado numa posição além da lógica fálica, para aprendermos com a mascarada que ela “realiza uma encenação imaginária do não-todo: a representação da mulher castrada funciona aí como signo que protege contra a falta de significante da feminilidade” (ANDRÉ, 1994, p. 283).

A partir de *O Seminário, Livro 18, de um discurso que não fosse semblante*, Lacan (1971b) continua avançando em relação às teses freudianas sobre o feminino, apresenta a lógica do não-todo e as modalidades de gozo que nortearão a engrenagem na qual os semblantes variam e as categorias homem e mulher são construídas pelo discurso.

Em francês, semblante (*semblant*) possui vários sentidos como fingimento, parecer, dar mostras, simular, enganar (AZEVEDO, 1989). Já na língua portuguesa, semblante significa rosto, face. No sentido figurado, quer dizer aparência, um sentido próximo ao do francês (HOLANDA, 2000). Na psicanálise lacaniana, o termo semblante adquire um sentido diferente. Ele está mais próximo da verdade, uma verdade da qual “só se sabe alguma coisa quando ela se desencadeia” (LACAN, 1971b, p. 68). A verdade, da forma que Lacan aborda, apresenta duas faces: uma, diz respeito à verdade e a outra, à mentira sem que, necessariamente, remeta a uma contradição. O que se evidencia nessa idéia de Lacan é o sentido paradoxal de verdade, dito de outro modo, ela tem uma estrutura lógica a partir de uma impossibilidade, assumindo uma conotação diferente da empregada pelo senso-comum, visto que é considerada de acordo com a singularidade e os desejos inconscientes pelos quais cada sujeito é comandado, não havendo uma verdade absoluta. Com Lacan (1972-1973 e

1974b), postula-se que a verdade é não-toda, sendo possível dizê-la somente pela metade. Tendo em vista tal concepção, a presunção de veracidade, na medida em que convoca o olhar do outro, configura o seu caráter paradoxal. A dimensão da verdade em psicanálise, portanto, comporta a idéia de que o sujeito, ao afirmar algo, pode negá-lo, e essas duas realidades podem coexistir sem contradição. O sujeito pode mentir e, ao mesmo tempo, dizer a verdade que lhe é própria por ser comandado pelas leis do inconsciente. Em um jogo de palavras que lhe é peculiar, Lacan (1974b, p.68) afirma:

Se vocês afirmarem que não se pode ao mesmo tempo dizer sim e não sobre o mesmo ponto, sairão ganhando. [...] Mas, se apostarem que sim ou não, sairão perdendo. [...]

Suponhamos que eu diga a verdade: *Não é verdade que você diga a verdade e minta ao mesmo tempo*. A verdade pode responder muitas coisas [...]. Ela diz *Eu digo a verdade*, e vocês lhe respondem: *Não te faço dizê-lo!* Então, para chateá-los, ela diz: *Eu minto*. Ao que vocês respondem: *Agora eu ganhei, sei que você se contradiz*.

Como se pode notar, a verdade se relaciona ao oculto, ao inconsciente que, a um só tempo, diz a verdade e mente. “A verdade não é o contrário do semblante. A verdade é a dimensão ou *diz-mansão*” (LACAN, 1974b, p. 25); ela é o que encobre o real. Sendo assim, a verdade é indissociável do semblante, pois ela oculta e sustenta o que é da ordem do real.

Acerca da relação intrínseca entre a verdade e o semblante, a mulher é aquela que melhor do que qualquer outra pessoa dá provas que sabe muito disso, fazendo equivaler o gozo e o semblante, como mostra Lacan (1974b, p. 34):

[...] o que é disjuntivo entre o gozo e o semblante, porque ela é a presença desse algo que ela sabe, ou seja, que se o gozo e o semblante se equivalem numa dimensão do discurso, nem por isso deixam de ser distintos na prova que a mulher representa para o homem, prova da verdade, pura e simplesmente, a única que pode dar lugar ao semblante como tal.

O homem faz semblante de ter o falo, já que tem o suporte imaginário, o pênis. A mulher como não o tem, é mais acessível a sê-lo, o que lhe permite uma “enorme liberdade com o semblante” (LACAN, 1971b, p. 34). É justamente porque a mulher está no lugar de quem não tem o falo que ela pode sê-lo, como um semblante, um significante com toda sua produção simbólica e imaginária. Dessa forma, o falo passa a ser “solidário a um semblante” (LACAN, 1971b, p. 33), da ordem do gozo sexual.

Uma articulação entre o falo, o feminino e o semblante, é tecida por Lacan (1966) na abertura do livro intitulado *Escritos*. O texto que se chama “A carta roubada” é uma retomada do conto de Alan Poe, escrito no século XVIII. O referido conto, uma narrativa, é composto

pelos personagens: o rei, a rainha, o ministro, o delegado de polícia e o detetive Dupin. O conto gira em torno de uma carta endereçada à rainha e furtada pelo ministro, dentro dos aposentos reais, na frente da rainha, sem que a mesma nada pudesse fazer. A rainha, para recuperar a carta, contrata a polícia que vasculha meticulosamente a casa do ministro, mas não encontram a carta. O delegado de polícia procura pelo detetive Dupin, que de posse da carta, surpreendendo a todos, relata que o delegado havia subestimado o ministro e levado em conta as estatísticas de seus anos de polícia - em que os criminosos ocultam de maneira rebuscada os objetos roubados. Entretanto, o ministro era um poeta e também matemático e, por isso mesmo poderia agir com simplicidade. Desse modo, Dupin foi visitá-lo, uma vez que conhecia o ministro de outros tempos e, enquanto conversavam, o detetive observou um porta-cartas com um documento que reconheceu ser a carta da rainha, embora seu aspecto tenha sido disfarçado. Dupin, propositalmente, esquece a sua tabaqueira com a intenção de voltar no outro dia para resgatar a carta; o que ele faz, deixando no seu lugar outra carta, de aparência similar (um simulacro).

O conto chega ao fim sem que os leitores saibam o âmago da carta, do seu conteúdo pode-se até não saber, mas é certo que ela sempre chega ao seu destino. No caso da carta do conto de Alan Poe, só há conhecimento do seu aspecto e dos efeitos que ela provoca ao ser entregue à rainha. Como nada se sabe sobre o conteúdo da carta, dela é possível depreender que o seu poder está em quem a detém, dito de outro modo, quem tem a posse da mesma tem o poder. O ministro, ao se apropriar da carta endereçada à rainha, propicia um deslocamento da posição da mesma de roubada para escondida. No conto, verdade e ficção se entrecruzam levando Lacan (1954-1955, p. 254) a afirmar que só há algo escondido na dimensão da verdade e, nesse sentido, “é a verdade que está escondida, não a carta. Para os policiais, a verdade não tem importância, para eles só existe realidade, e é por esta razão que eles não a encontram”.

Lacan (1966, p. 14/15) extrai do conto duas cenas: uma primeira que ele denomina de cena primitiva e que se refere ao que se passa no aposento real, onde a rainha recebe a carta e o ministro, com seus “olhos de lince”, vê o que se passa e pega a carta sob os olhos da rainha, que nada pode fazer. A segunda cena pode ser considerada como repetição da cena primitiva e se passa no gabinete do ministro, onde Dupin, com suas “lentes verdes”, vê e se apodera da carta deixando no seu lugar, como foi visto anteriormente, um “simulacro (*semblant*)”.

O conto transmite os giros da posição subjetiva, mostrando onde está o sujeito e que os personagens podem ser definidos a partir dessa posição. Só é possível dizer que algo falta no seu lugar, quando se pode mudar de lugar. O ministro, por exemplo, “ao entrar no jogo como

aquele que esconde é do papel da rainha que ele tem que se revestir, inclusive nos atributos da mulher e da sombra, tão propícios ao ato de esconder” (LACAN, 1966, p. 35).

A partir da posição do ministro, podemos pensar, com Lacan (1970-1971), que aquele que detém a carta é feminilizado, a saber, a carta remete a uma inexistência e o que feminiliza tem o porte do semblante. A carta (*lettre*) traz à tona o signo e o ser, mostrando qual dos dois prevalece quando eles se opõem. Nas palavras de Lacan (1966, p. 35):

O homem que é homem o bastante para enfrentar até mesmo com desprezo a temida ira da mulher sofre, a ponto de se metamorfosear, a maldição do signo de que a despojou.

Porque esse signo é justamente o da mulher, uma vez que ela aí faz valer o seu ser, fundando-o fora da lei que continua contendo-a, por efeito das origens, em posição de significante, ou até fetiche.

A rainha ou o ministro: quem tem o poder? A resposta seria: aquele que detém a carta, todavia, é preciso garantir o seu anonimato. A carta é um sinal, signo de contradição e de escândalo e que faz o infortúnio de quem a detém. “Carta-poder”. “Carta-significante”. “Carta-falo”.

Para Lacan, o feminino assim como a castração, a carta está em suspensão (LACAN, 1971b, p. 97). A carta, não importa pelo que diz, mas como testemunho do dizer. Endereçar-se é seu destino. Cada um que a detém se feminiza, indicando que ter a carta é portar seu enigma (LACAN, 1954-1955). Aí temos uma estratégia de feminização semelhante à da mascarada, que faz de conta que não se sabe o que se tem nem o que é. Menos ainda sabe o que se diz (LACAN, 1958a), posto que seja um semblante. A carta toca do que resta sem medida, ao infinito, compatível com a lógica do não-todo (CALDAS; BARROS, 2012, p.199). A mulher, afirma Lacan, não é castrada, ela é não-toda castrada. Ela está, portanto, em suspensão. Todavia, é importante lembrar que o fato de ser não-toda castrada, não-toda inscrita na função fálica, não a impede de “está lá à toda”, posto que ela carrega algo a mais, como mostra Lacan (1972-1973, p. 100). A mulher, portanto, assim como a verdade, está sempre do lado do não-todo fálico, apontando para o real inapreensível do qual a mulher pode se envolver. Ela pode manejar o semblante e o faz de uma forma que provoca no homem uma inquietante estranheza, ela pode até fazer parecer que goza, louco é aquele que confia nela (MILLER, 2012).

Miller trata o semblante como “função de velar o nada. Por isso, o véu é o primeiro semblante”, ilustrando uma preocupação da humanidade de cobrir as mulheres. Para ele, “as mulheres são cobertas porque A mulher não pode ser descoberta. De tal maneira que é preciso

inventá-la. Nesse sentido, chamamos de mulheres esses sujeitos que têm uma relação essencial com o nada” (MILLER, 2012, p. 65).

Essa relação com o nada parece ser a causa do enorme valor que uma mulher pode dar à sua posição de amada. Essa forma de lidar com a falta, no entanto, pode reverter em desastre quando ela deixa de ser amada. Diante dessa perda, modos distintos de enfrentamento podem ocorrer e encontramos mulheres como Isolda, Julieta, Medeia. São heroínas que encenam o deslumbramento de uma mulher por um homem, mas que também passam rapidamente a atos devastadores quando eles se afastam delas. A demanda de ser amada pede uma nomeação para o axioma lacaniano “A mulher não existe” a fim de suprir a impossibilidade lógica de alcançar a universalidade. Ao lançar, pela primeira vez esse axioma, Lacan (1971/2009, p. 69) aponta a não existência da relação sexual e mostra a ambiguidade que o semblante de mulher guarda em relação à ordem fálica. Afirmar que a mulher não existe é sustentar que no inconsciente não há um significante que possa nomeá-la, assim como o falo é um significante que nomeia o homem. No vazio provocado pela ausência de significante, encontramos as máscaras, que não escondem, mas que velam o nada. A relação das mulheres com a falta e com o nada se processa de uma forma mais radical do que nos homens, elas não formam um conjunto, não se unificam, não há um universal que as caracterize. As mulheres só existem uma a uma e cada uma carrega um saber sobre o sexo que escapa à significação fálica. Nesse sentido, afirmamos com Lacan e Miller que as mulheres estão muito próximas do real e que, quando se trata de questões concernentes ao amor, elas buscam serem amadas como o avesso de serem odiadas. Assim, Lacan (1974b, p. 538) aponta que quando se trata de amor há sempre uma dose de loucura nas mulheres:

[...] o universal do que elas desejam é a loucura: todas as mulheres são loucas, como se diz. É por isso mesmo que não são todas, isto é, não loucas-de-todo, mas antes conciliadoras, a ponto de não haver limites às concessões que cada uma faz a *um* homem: de seu corpo, de sua alma, de seus bens [...]. Ela se presta, antes, à perversão que considero ser d’*O* homem, o que a leva à mascarada que conhecemos, e que não é a mentira que lhe imputam os ingratos, por aderir a *O* homem. É mais o haja-o-que-houver do preparar-se para que a fantasia d’*O* homem que há nela encontre a sua hora de verdade. Isso não é exagero, visto que a verdade já é mulher, por não ser toda - não toda a se dizer, em todo caso.

Na parceria com um homem, a mulher se apoia de forma falsa, ela oferta o que não possui e nessa oferta ela se faz de falo, ela o representa, ela dá através do amor o que ela não tem. A mulher se desdobra, diante do parceiro, em sujeito e em semblante de objeto, o que facilita que ela seja enlaçada nessa parceria pela duplicidade amor/ódio, deixando-se devastar como objeto resto, lixo, em uma posição que se aproxima da sua inexistência. Isso é o que

acontece com as mulheres que promovem uma disjunção entre a mulher e a mãe, como se deu em Medeia, e que ensina sobre a clínica das mulheres desamadas. Além disso, ao se desdobrar nessa dupla posição, o feminino também a ameaça. Ela se encontra então como Outra para si mesma em um desdobramento que não escapa aos paradoxos do gozo.

Miller (2012, p. 65) explicita o paradoxo da inexistência d'A mulher em sua articulação com o vazio, como é possível notar na citação a seguir:

“A mulher não existe” não significa que o lugar da mulher não exista, mas que esse lugar permanece essencialmente vazio. E o fato de ele ficar vazio não impede que algo possa ser encontrado ali. Nesse lugar se encontram somente máscaras; máscaras do nada, suficientes para justificar a conexão entre mulheres e semblantes. [...] Nesse sentido, chamamos de mulheres esses sujeitos que têm uma relação essencial com o nada. Trata-se de uma expressão prudente, de minha parte, porque todo sujeito, tal como Lacan o define, tem uma relação com o nada. Mas, de certo modo, esses sujeitos que são mulheres têm uma relação mais essencial, mais próxima com o nada.

Diante do vazio, a mulher faz semblante sem precisar mentir, pois ela não acredita nas máscaras, apesar de precisar delas. Os homens se afirmam através dos óculos e do bigode, como mostra o poeta Carlos Drummond de Andrade (1930), eles são sérios. Com Lacan, é possível dizer que eles tendem a estar mais firmemente posicionados na série produzida pela função fálica. Uma mulher, por não ser localizada pela função fálica, despista, mente, não é séria. Ela fala a verdade e a verdade é sua ilusão.

Em *O Seminário, Livro 20, mais, ainda*, Lacan retoma a discussão sobre a mulher pela via do não-todo. As funções de ter ou ser o falo são tomadas como modos de suprir a relação sexual que não existe. Lembramos que Lacan mantém a referência freudiana de uma só libido e de um único significante para os dois sexos: o falo. É nesse momento mais avançado de seu ensino que Lacan concebe que ser homem ou ser mulher são apenas semblantes, sendo o semblante o que possibilita a cada um lidar com o real do sexo que escapa à linguagem, permitindo-lhe confirmar que a mulher se inscreve como não-toda em relação à castração. Para Lacan (1972-1973, p. 98): “quando um ser falante qualquer se alinha sobre a bandeira das mulheres, isto se dá a partir de que ele se funda por ser não-todo a se situar na função fálica”. Aqui há um avanço em relação à teoria do significante para uma ênfase na modalidade de gozo. Com a lógica do falo como significante, estamos no plano da linguagem e da marcação presença-ausência. Trata-se de uma lógica de atributos que “muda a ênfase que antes estava posta na relação do sujeito com o desejo, regulado pela falta cujo significante príncipe era o falo, para um domínio de uma nova modalidade de gozo, denotando um outro regime de regulação da civilização” (BESSET, V. et al., 2010, p. 1260).

Ao revestir seu corpo com semblantes femininos, por exemplo, um batom, a mulher busca atrair e receber do homem o amor. Mas não há garantias de que o amor lhe virá e, na impossibilidade de cobrir o real, só resta para ela o vazio a partir do qual precisa inventar, fabricar, criar. Medeia e Madeleine, duas mulheres, duas posições, dois destinos diferentes. Cada uma delas, ao seu modo singular, encontra o enigma d'A mulher. Essas duas mulheres, na falta de um significante que as definam, foram levadas por um gozo transbordante à destruição do que era valioso para seus parceiros e para elas mesmas. A primeira mata os filhos, a segunda queima as cartas, exemplificando como as paixões carregam um excesso que arrasta para devastação do corpo próprio, seu entorno.

2.4 Da mãe A mulher

Na cultura, seja a antiga ou a atual, mãe e mulher se apresentam como posições equivalentes. Mas será que de fato, elas fazem uma unicidade? Entendemos que não, mas estabelecer uma divisão entre ambas não é tarefa fácil, pois o ser mãe dá uma ideia de continuidade do ser mulher. Para uma mulher, diz o verso de Coelho Neto (séc. XIX), “ser mãe é padecer no paraíso”, uma afirmativa ambígua, condensadora de sofrimento e gozo. Essa condensação permite-nos estabelecer uma divisão entre ambas, não universal, nem pacífica, uma vez que não é evidente. Uma divisão mãe-mulher pode ser notada na série de desdobramentos que se inscrevem em oposições significativas: mãe-mulher, desejo-gozo, desejo feminino-desejo materno, falo-objeto *a*, todo-não-todo. Ser mãe não diz respeito apenas à capacidade do corpo feminino de gerar e parir um filho. Ser mãe implica na inscrição do desejo, na função de falta, de perda, na relação da mulher com a função fálica. Para algumas mulheres a maternidade pode se transformar em um tormento, para outras o desejo de ser mãe sequer se inscreve e ainda existem aquelas para quem a maternidade é a salvação.

Ao longo da história, o mito materno sempre ocupou um lugar privilegiado, onde a figura materna se sobressaiu em relação ao pai, dando origem no século XIX, ao mito maternal (BADINTER, 1980). Ao elaborar a metáfora paterna, Lacan (1956-1955) resitua as posições materna e paterna na constituição do sujeito, como mostramos anteriormente: o pai ocupa o lugar de significante e a mãe é reduzida ao lugar de desejo, ela é presença e ausência como no *fort-da*, uma mãe que deseja para além do falo, que deseja alhures. Em *O Seminário Livro 5, as formações do inconsciente* Lacan (1957-1958, p. 181) questiona o que a mãe quer

nesse movimento de presença e ausência. Nas palavras de Lacan: “Eu bem que gostaria que fosse a mim que ela quer. Há outra coisa que mexe com ela - é o x, o significado. E o significado das idas e vindas da mãe é o falo”. A ausência está referida ao vazio, ao momento em que a mãe não responde e o x do seu desejo é, portanto, enigmático.

Se o desejo feminino, como já assinalamos, é por excelência um desejo de pênis na teoria freudiana, ele faz convergir mãe e mulher. Para Freud (1933 [1932]), uma mulher só conquista a feminilidade, só se torna mulher, se estiver situada no viés fálico e o nascimento de um filho for o ponto ápice dessa conquista. A maternidade, em termos freudianos, está referida ao complexo de Édipo e à castração, se apresentando como uma saída para a feminilidade. Nesse sentido, o falo estaria aí colocado como o ponto central do desejo feminino? Será que o falo dá conta do desejo feminino, será que a maternidade é o viés pelo qual o feminino é elucidado? A conferência “Feminilidade” se encerra com o enigma que envolve a sexualidade feminina, ou seja, Freud considera que o falo não dá conta dessa questão.

Pensar a maternidade à luz da psicanálise só é possível se tomarmos como referência uma “estrutura que a autoriza, que a faz e que a torna possível enquanto mãe”, remetendo à função paterna. É o que Lacan (1969) aponta, em sua *Nota sobre a Criança*, ao observar que os cuidados maternos trazem a marca de um interesse particularizado, fundado a partir das próprias faltas da mãe. Ressalta: se não passar pela mediação da função paterna, a criança ficará exposta a capturas fantasmáticas das mais diversas.

Em seu ensino, Lacan mostra que maternidade está claramente dissociada da sexualidade feminina. Com o falo elevado à categoria de um significante privilegiado, o desejo feminino desliza do desejo de pênis, de ter um filho, para outros caminhos. A maternidade então não se refere apenas ao falo, mas ao significante fálico como objeto de desejo do Outro. Nesses termos, a maternidade é um modo privilegiado de acesso ao falo, mas não se limita a ele. Engravidar e ter um filho não estabelece um traço tipicamente feminino capaz de definir todas as mulheres pelo significante materno, pois essa operação só consolida a existência de um conjunto de mulheres, as mães.

Lacan substitui a mãe pela mulher que não existe e a maternidade passa a ser tomada pela perspectiva da relação mãe-filho. Ter um filho não faz a mulher ser mais ou menos feminina, não é a maternidade que faz surgir uma mulher. A clínica mostra-nos que a maternidade não raro fragiliza a mulher, faz com que ela despenque do lugar de mulher para permanecer apenas como mãe, deixando a sexualidade em suspenso, dando sinais que ser mãe pode excluir o ser mulher. A fascinação pela relação mãe-filho encobre o fato de que a criança

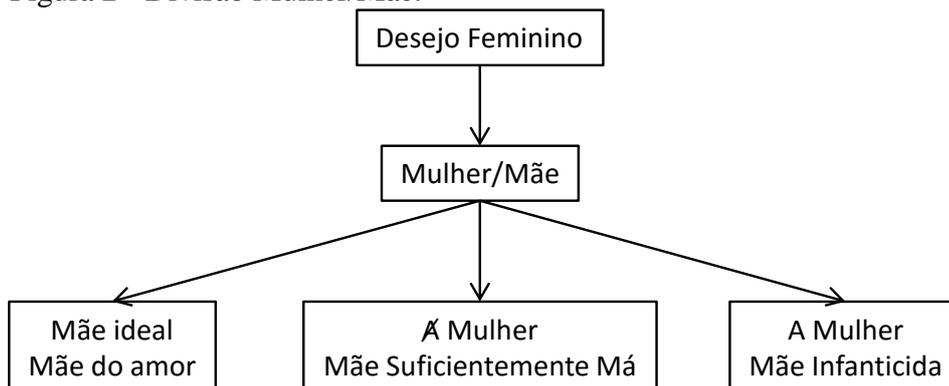
é um objeto condensador de gozo (LAURENT, 1999). O conceito de gozo está inserido na maternagem, pois cuidar de uma criança é uma atividade sexual e não educativa e sublimada.

A mãe como sujeito feminino é correlativa a uma falta. Lacan mostra que há um deslocamento fundamental na relação mãe-criança que opera em falta. Uma mãe é não-toda mulher, não-toda inscrita na castração. Ela pode ser insaciável, ameaçadora e isso se dá quando a mulher tampona a falta com o filho, ele é colocado no lugar de “rolha”, resto irreduzível (LACAN, 1972-1973, p. 105). Cada mulher se situa na maternidade de modo particular, com amor ou ódio, a partir de sua relação com a castração e de sua posição feminina ou masculina.

Retomando a questão da maternidade, entendemos que ela requer um avanço em relação à feminilidade proposta por Freud, pois se trata da posição feminina, posição essa referida ao significante fálico, ao objeto de desejo do Outro, ao mais além do falo. No mais além dos ditames fálicos, a maternidade carrega em suas entranhas o real que resiste à apreensão do simbólico e deve ser considerada como uma versão do feminino, uma forma peculiar de cada mulher lidar com a castração, com a falta, com o desejo.

Em relação à maternidade, encontramos uma diversidade de lugares que podem ser ocupados a partir da divisão mãe/mulher, tal como ilustrada pela Figura 2. Na figura a seguir, de modo esquemático, propomos três versões femininas. A primeira é a que designamos como mãe ideal, aquela que se ocupa toda dos filhos, fazendo deles o objeto fálico que propicia uma satisfação marcada por uma suposta completude. A segunda, com Laurent (2003), nomeamos de mãe suficiente má, ou seja, uma mãe que por portar a falta faz obstáculo à mãe ideal. A terceira representa A Mulher, aquela que acredita existir. Não estamos aqui afirmando que A mulher existe, mas destacando que existem tentativas de criar A mulher a partir do impossível de se dizer. Medeia é A mulher na medida em que seu ato é uma tentativa de se fazer existir, uma expressão do que não pode ser dito.

Figura 2 - Divisão Mulher/Mãe.



Estabelecer essa divisão entre mãe e mulher nas três perspectivas aqui equacionadas permite-nos entender a enigmática frase de Lacan (1958b) que define Medeia como uma “verdadeira mulher” – representação de mulher que não se limita à maternidade, cujos filhos não ocultam o desejo de mulher. A protagonista de Eurípedes revela-nos que, quando se trata do desejo feminino, não há limite demarcado pelo ditame fálico; ela está além do ter, das insígnias fálicas, além do registro significante. Miller (2012) lembra-nos que uma verdadeira mulher ocorre em um momento efêmero, pois é impossível estar nesse lugar o tempo todo. A verdade de uma mulher pode ser medida pela distância subjetiva da posição materna. Querer ser A mãe é querer existir como A mulher, aquela que tem. Lacan propõe uma barra, *A Mulher*, ou seja, a mulher como sujeito barrado, que se ocupa não-toda do homem e dos filhos e cuja aspiração fálica também se divide entre os dois. Soler (2005) esclarece que Lacan tratou o desejo da mulher na mãe como um desejo próprio que limita a paixão maternal, de modo que ela seja não-toda mãe.

Não-toda mãe, Medeia mostra-nos que ser mãe não a faz uma mulher. Assim como formulou Eurípedes em tempos tão remotos, na atualidade também existem mulheres - Medeias de nosso tempo – que fazem um furo no arranjo freudiano de que o falo dá conta do ser mulher, revelando que estão mais próximas do desejo, do mais além do falo, do que da família. Cabe ressaltar que, no final de sua obra, Freud (1937) mantém a feminilidade no horizonte do continente negro ao reconhecer a feminilidade como um rochedo intransponível, ponto central a que chega uma análise. Entendemos que, nesse momento de sua construção teórica, Freud visualiza uma possível divisão entre a mãe e a mulher. Desse modo, já podemos ler em Freud que um filho pode até funcionar como objeto fálico e propiciar satisfação para a mãe, mas ele não é capaz de obturar o seu desejo. Lacan (1957-1958) afirma que o desejo da mãe se refere ao fato do filho se apresentar à mãe como objeto fálico e ser tomado como um objeto passível de satisfazer de forma parcial o desejo.

O desejo de uma mãe transcende a maternidade, ele é não-todo fálico como mostra Soler (2005, p. 35): “O filho como resto da relação sexual, realmente pode obturar em parte a falta fálica na mulher, mas não é a causa do desejo feminino, que está em jogo no corpo a corpo sexual”. O desejo da mãe é também um desejo de mulher, que tanto a conduz ao filho, quanto ao homem. Uma mulher não-toda fálica, dividida, é aquela que experimenta um gozo indizível, nos confins do real, *ex-sistente* aos domínios do simbólico, o que abordaremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

2.5 Do amor à hostilidade

As mulheres testemunham na clínica que a relação com o falo não é a única coisa que lhes interessa. Elas estão às voltas com o amor e as nuances que o envolvem. No discurso feminino, o amor ocupa um lugar de fundamental importância, posto que ele seja condição necessária para o gozo sexual nas mulheres e, nesse sentido, faz com que a posição masculina e a feminina sejam em essência divergentes. Um homem pode gozar fora do campo do discurso amoroso, visto que o amor pode ser um obstáculo para o seu gozo sexual. Freud (1910b) assinala que nos homens há uma disjunção entre o amor e o desejo. Na maioria das vezes, amor e desejo não podem coincidir sobre o mesmo objeto porque, nos homens, a mãe contamina a mulher (LACAN, 1972-1973). Isso quer dizer que, nos homens, a mãe ocupa o lugar de objeto de amor, ela é essencialmente terna. Nessas condições, se enquanto objeto de desejo, a mãe é um objeto proibido, então o objeto de desejo deverá estar encarnado em outra mulher que não a mãe, o avesso da mãe, o avesso do amor, ou seja, uma mulher depreciada, uma mulher desvalorizada, uma mulher que porte em si um traço de desvalorização. A disjunção entre o amor e o desejo torna muito difícil para os homens fazerem coincidir em um mesmo objeto a corrente amorosa e a corrente do desejo. O gozo masculino, como afirmou Lacan (1972-1973), prescinde da palavra de amor. É um gozo que tem lugar em um espaço de silêncio, em uma zona sem palavras.

Por outro lado, nas mulheres, Lacan faz valer a fundamental relação delas com o amor: elas se oferecerem como objeto do fantasma do homem de modo que possam obter em troca uma resposta de amor. A mulher vive, no amor, o que Lemoine-Luccioni (1995, p. 73) denominou de “prosopopeia da feminilidade”, na medida em que ela espera tudo do outro como objeto exterior de amor e por esse motivo ela “erra como uma alma penada”.

A feminilidade diz (LEMOINE-LUCCIONI, 1995, p. 74):

[...] sou fraca, um nada. Sou o dom feito mulher. Não me pertenco. Sem você não sou nada. Espero tudo de você. Sobretudo não se afaste. Quando você não está aí não vivo mais. Serei como você quiser, bela, infantil, mas também apaixonada. Serei sua amante, sua esposa, sua irmã e sua mãe, tudo junto e mesmo sua amiga. Mas, sob a condição que você me ame.

Na posição feminina, parece haver uma “barganha” na qual a mulher se oferece inteira para o amor. A mulher fica inteiramente suspensa no que se refere ao desejo do Outro, sem descobrir o seu próprio desejo. Afinal, como Lacan afirma em um de seus axiomas, o “desejo

do homem é desejo do Outro” (LACAN, 1962-1963, p. 31). Não podemos deixar de lembrar que a condição do desejo em Lacan é a falta e, nesse sentido, o desejo feminino visa ao parceiro diante do véu que encobre a castração. Dito de outro modo, só mediante um parceiro faltoso que a mulher pode desejar. A escolha amorosa feminina se pauta na oferta do falo para que ela seja falicizada pelo homem.

Freud mostra como, com certa frequência, nas mulheres recai uma escolha amorosa narcisista. Nas palavras de Freud (1914, p. 105):

[...] As mulheres, especialmente se forem belas ao crescerem, desenvolvem certo autocontentamento que as compensa pelas restrições sociais que lhes são impostas em sua escolha objetal. Rigorosamente falando, tais mulheres amam a si mesmas, com uma intensidade comparável a do amor do homem por elas. Sua necessidade não se acha na direção de amar, mas de serem amadas; e o homem que preencher essa condição cairá em suas boas graças.

Entretanto, o grande encantamento que a mulher provoca no homem também tem o seu revés, em grande parte, devido “à insatisfação daquele que ama, de suas dúvidas quanto ao amor da mulher, de suas queixas quanto à natureza enigmática da mulher” (FREUD, 1914, p.106), deixando assim em suspensão a natureza da alma feminina.

“O amor demanda o amor” (LACAN, 1972-1973, p. 12) e é exatamente por isso que jamais ele atinge a plenitude; amar é desejar sempre, mais e mais, posto que visa ao Outro em busca de uma garantia que jamais será encontrada. Entretanto, o amor pode ser significado no outro da relação especular. Apesar de parecer ser o mais pueril dos sentimentos, o amor não é tão fácil de ser experimentado. Na obra freudiana, encontramos um recuo diante do mandamento “Amar ao próximo como a ti mesmo” (FREUD, 1930[1929], p. 130). Freud, ao se dar conta da maldade profunda que habita no próximo, defronta-se com o fato de que ela encontra-se em todo ser humano, posto que o que é mais íntimo a cada um é ao mesmo tempo o mais estranho e, portanto, entendemos que se encontra fora da cadeia significante, próximo ao que Lacan formulou como real.

Diante do reconhecimento da agressividade e do ódio na relação com o outro, o amor surge como uma via de acesso à felicidade mas, em contrapartida, faz com que o sujeito se torne dependente de forma perigosa do mundo externo, visto que passa a depender do objeto amado e a perda do objeto pode culminar em um sofrimento intenso. Eis aí o paradoxo do amor, ao mesmo tempo em que é narcísico, remete ao investimento no outro e, conseqüentemente, um desfecho fora do programado pode surgir fazendo ruir o sonho ilusório de completude. No amor, encontramos uma supervalorização do objeto decorrente da busca

por uma completude que jamais será alcançada. O tão sonhado encontro com o objeto de amor é, na verdade, um desencontro, posto que o objeto, por ser idealizado, não corresponde às expectativas acerca do mesmo. É essa supervalorização que origina a paixão (*pathos*) e faz aparecer o amor em seu caráter de desmedido, como se apresenta em Medeia.

Em um primeiro momento de seu ensino, Lacan situa o amor, assim como Freud, pelo viés do narcisismo, como uma máscara, um engano narcísico, que encubra a sua dimensão faltosa. Já no final de seu ensino, nos idos dos anos 70, Lacan se distancia da versão imaginária e propõe uma aproximação entre o amor e o real pela via do semblante. É o amor que abre o acesso à pulsão e ao gozo e, “por isso dizemos que o amor se dirige ao real. Em vez de trapaça, é uma via que permite justamente, por passar pelo semblante, dar ao gozo um destino cultural, sustentar com ele uma parceria que permita o real do sexo” (CALDAS, 2008, p. 12).

O amor é um motor que faz suplência à inexistência da relação sexual (LACAN, 1972-1973) e, por esse viés, esconde o seu vazio estrutural, dando sentido ao mito popular que atribui aos amantes a eternidade e o paraíso.

As relações amorosas denotam uma falta de harmonia entre sujeito e objeto, revelando um esforço precário do amor para fazer frente ao furo, à falta. É a ligação entre o amor e a pulsão de morte que nos permite localizar na posição amorosa um vazio que a habita e não a presença de um objeto, fazendo surgir o ódio e a face mortífera do amor. Nesse sentido, o amor é vazio; ele é levado pelos enganos e desenganos entre a vida e a morte ao seduzir os incautos. Destarte, o amor mantém ou apaga a falta viva do desejo, cingindo na escolha de objeto uma idealização a fim de recuperar o narcisismo outrora perdido.

Amor e morte estão enlaçados de forma amalgâmica, o que levou Lacan (1972-1973, p. 122) a produzir o neologismo “amódio”, a saber, uma forma de enamoramento que decorre das duas polaridades: o amor encobrendo a falta e o ódio desvelando-a. Desse modo, “ao perder o objeto amado, o sujeito sofre não tanto pela perda do objeto, mas pelo fato de ter que vir a se defrontar – novamente – com a falta originária do objeto que era tão prazerosamente escamoteada pelo objeto amoroso” (COUTINHO-JORGE, 2010, p. 179).

Nas mulheres, mais especificamente, a perda de objeto parece ter permanecido de uma forma mais efetiva uma vez que não se trata de perder o objeto em si e sim de perder o seu amor. O efeito da perda pode tornar-se uma catástrofe, caso a dimensão da falta não seja tomada na perspectiva simbólica. Nesse sentido, Freud conclui que há um forte elo entre histeria e feminilidade, já que o amor pode ter para uma mulher o efeito de castração, apontando em última instância para a sua dimensão fálica. É em relação ao falo que é possível

para Freud (1933 [1932]) pensar o lugar do amor para uma mulher que deseja, ama e goza. Uma mulher se ocupa do amor, visto que ele é o que vem em suplência à impossibilidade de completude sexual, de completude na relação sujeito-objeto.

O amor é o motor das mais variadas paixões humanas, sendo a paixão responsável pelo exacerbamento do sentimento inerente ao amor, conferindo ao sujeito uma ilusão de completude como efeito derradeiro da estrutura. A paixão torna o objeto imprescindível, razão pela qual a sua perda provoca no sujeito uma tentativa desesperada de mantê-lo. A busca feminina por um objeto amoroso, “meu homem”, como é frequente escutar na clínica da atualidade, revela uma busca por um homem com atributos fálicos, mas isso também se constitui em um véu, ou seja, por trás dele não se encontra nada, sendo possível localizar apenas os efeitos da castração (CAMPISTA; CALDAS, 2013). Assim, a mulher procura por um “amante castrado ou um homem morto” como um “íncubo ideal” (LACAN, 1960a, p. 742).

No sentido etnográfico, o termo íncubo vem do latim e quer dizer “demônio masculino que segundo velha crença popular, vem pela noite copular com uma mulher, perturbando-lhe o sono e causando-lhe pesadelos” (HOLANDA, 2000, p. 1097). O que é possível depreender da assertiva lacaniana é que o amor é o avesso do véu que se dirige ao íncubo ideal e, assim, o objeto que a mulher adora é o homem submetido à castração no qual figura o “pai morto, guardião do gozo, instaurador da lei e do desejo, sendo também o agente da castração” (QUINET, 1995, p. 19). Como podemos notar, então, é pela via do amor que a mulher se identifica à castração do homem; é a partir do desejo dele que o desejo da mulher é suscitado. “Por um lado, portanto, a mulher dirige a sua demanda de amor ao homem no qual ela pode encontrar o significante do seu desejo, o órgão fetichizado, por outro, ao impor a castração ao homem, ela encontra uma suplência na ordem do ser” (ZALCEBERG, 2010, p. 17).

A mulher visa a ser o objeto de desejo de um homem ao mesmo tempo em que quer ser amada por ele de forma intensa, plena. Nas relações amorosas, é possível notar que o amor do lado feminino se apresenta em uma versão delirante, na medida em que a mulher está suspensa no Outro. O amor na mulher é marcado pela incerteza, pela busca por um homem que seja o significante do seu desejo. Uma mulher ama a partir de uma posição erotomaníaca, ao passo que o homem ama de um ponto de vista fetichista (LACAN, 1960a). Na erotomania, mais especificamente, encontramos o predomínio do não todo fálico, um amor que pretende atenuar a falha significante por não conseguir recobrir a falta do Outro, dessa forma, na posição feminina, situa-se um modo de demanda de amor relativa a uma identificação à posição de ser o falo que pode ser tomada em duas vias: uma que é positivar o que falta ao

Outro e a outra, ser o próprio buraco, o nada. Já na versão masculina, a posição fetichista de amar revela o predomínio da lógica fálica. O fetiche, significante fixado da fantasia, comanda o objeto de gozo e pretende responder à falta do Outro – $S(\mathbb{A})$ – sem deixar resto (CALDAS, 2009, p. 59).

A perda do objeto amado constitui uma importante fonte de infelicidade, uma vez que provoca no sujeito uma posição de abandono e desamparo. Nas parcerias amorosas, localizamos o que Miller (1998a) aponta como “parceiro-sintoma”, a saber, o objeto amado (um parceiro) como uma forma inconsciente de gozar e, nesse sentido, toda parceria amorosa apresenta sua versão sintomática. O sintoma é um parceiro fiel do sujeito, na medida em que carrega um gozo e preenche o vazio da inexistência da relação sexual (BRODSKY, 2008).

Na parceria amorosa, o amor é sustentado pela exigência de reciprocidade, na qual o sujeito não quer saber da solidão do gozo (CALDAS, 2009, p. 56). A reciprocidade se constitui não só pela expectativa de amor que o amante demanda ao outro, mas também porque há, no outro, algo que faz com que ele seja amado, apontando para que o traço que o amante atribui ao amado tem sua raiz no narcisismo do eu. O que se ama são as versões do objeto a encapadas pela imagem do eu ideal e sustentadas pelos significantes do Ideal do Outro, $I(A)$. O amado, de certo modo, é o responsável pelo amor que causa. “Eu te amo, mas porque inexplicavelmente amo em ti algo que é mais que tu – o objeto a minúsculo, eu te mutilo” (LACAN, 1964, p. 254). Nesse sentido, um amor não correspondido pode ser considerado uma ofensa ao amante, como observamos na personagem de Eurípedes, Medeia. Afinal, o amor inclui o ódio e o aniquilamento do outro, fazendo advir o gozo em seu caráter de excesso e desmedida.

Para a mulher, torna-se necessário que o parceiro na relação amorosa ocupe o lugar demarcado pelo não-todo fálico, de modo que a falta opere e o amor possa fazer suplência à inexistência da relação sexual (LACAN, 1972-1973). Nesse sentido, temos o amor-sintoma e, nesse campo, localizamos a devastação que será abordada no próximo capítulo.

A nossa hipótese nessa tese está centrada no gozo feminino como um pilar que situa a mulher no mais além do falo, no lugar de um significante que falta ao Outro $S(\mathbb{A})$, fazendo com que as mulheres estejam mais próximas da desrazão e da loucura, dito de outro modo, que nas parcerias amorosas elas resvalam para o real e fazem advir a devastação.

Da Grécia antiga à atualidade, o feminino, seus atos estapafúrdios e loucos encontram-se envoltos em dois avatares: a destruição (*Thanatos*) e o fomento à vida (*Eros*). No curso da história, as mulheres têm sido consideradas como enigmáticas, uma encarnação do diabo, protagonizando a perdição do homem. Mulheres, como Eva e Dalila, figuram na Bíblia como

representações do feminino e a derrocada do homem provocada por elas é o ponto basilar em torno do qual elas se sustentam.

Uma face hostil do feminino está em Freud ligada à existência na mulher de uma fase masculina marcada pelo *Penisneid*, demarcada pela inveja nos irmãos do símbolo de virilidade que eles portam, desencadeando nas meninas um sentimento de humilhação e de ferimento narcísico, seja por ela possuir um órgão inferior ou por não tê-lo. Ao abordar a particularidade da vida sexual dos povos primitivos, Freud constata que o homem primitivo estabelece um tabu toda vez que sente a presença de um perigo. A mulher é uma ameaça ao homem, pois representa o confronto com o real da castração, como mostra Freud (1918 [1917], p. 184):

Talvez esse receio se baseie no fato de que a mulher é diferente do homem, eternamente incompreensível e misteriosa, estranha, e, portanto, aparentemente hostil. O homem tende a ser enfraquecido pela mulher, contaminado pela sua feminilidade e, então, mostrar-se ele próprio incapaz.

Para o homem, a mulher apresenta uma dupla face, ela encanta ao mesmo tempo em que destrói, sem pudor nem piedade e, por isso, Marie Bonaparte formulou a frase: O homem tem medo da mulher, com a qual Freud concordou (ASSOUN, 1983).

A hostilidade feminina está referida, sobretudo, a uma relação estreita entre a mulher e a morte. Em 1913, Freud recorre ao Mercador de Veneza, de Shakespeare, para elucidar a sua hipótese de que destino e morte estão atados e que quando um homem escolhe uma dentre três mulheres - a que dá à luz, a companheira, a que destrói -, a escolha recaí sobre a terceira, que nada mais é do que a representação da morte. Freud destaca a mulher como deusa da morte, não se trata para o autor de uma figura de terror, mas, sim da mais bela e desejável das mulheres, pois “superar a morte é o triunfo da realização do desejo” (FREUD, 1913, p. 377).

Na mitologia grega, o feminino, em sua face hostil e mortífera, é encenado por Medusa. Conta o mito que uma das irmãs Górgona (deusas gregas de intensa beleza), uma mulher mortal e muito desejada, foi transformada pela deusa Atenas, que se sentia ameaçada por sua beleza em um monstro. Medusa, por possuir a sabedoria feminina, era temida pelos mortais e pelos deuses, apresentava cobras no lugar dos cabelos e um olhar petrificante. Entretanto, mesmo como monstro, ela reinava com seu poder funesto e continuava incomodando a deusa Atenas que, então, mandou decapitá-la (BRANDÃO, 1985). Com cabelos em forma de serpente e a cabeça decapitada, Medusa revela para Freud (1940 [1922]) horror e repúdio, ela é uma representação do feminino que evidencia a castração materna, a

partir da qual a menina vai poder reconhecer a sua própria castração, o que lhe impõe um trabalho em direção à feminilidade. A castração é, pois, a morte em sua dimensão de real, algo com o qual a mulher irá se defrontar e diante do qual não poderá escapar. O que fazer com esse real, como se posicionar diante dele? Como demonstrado anteriormente, amor e ódio estão enlaçados e dessa forma possibilita ao sujeito feminino dar um contorno ao real que o avassala.

O feminino, seus atravessamentos e as conexões com o real constituem um ponto nodal dessa tese e interrogamos se é da aproximação com o real que decorre o *savoir-faire* feminino, um saber fazer com o real que aproxima a mulher da morte e do universo da loucura.

Feminino, loucura e morte formam uma tríade enlaçada em um nó devastador, que arrebatava o sujeito e produz aniquilamentos. No próximo capítulo, ao tratar do gozo em Medeia, abordaremos a proximidade do feminino com o campo da loucura no que se refere ao saber fazer com o real.

3 O GOZO EM MEDEIA

O fim funesto aviva-me o prazer!

Medeia - Eurípedes, 2012, p. 127. Verso 1.135

Nesse capítulo, ao abordarmos o ponto nodal dessa tese - a singularidade do sujeito feminino e seus impasses - nos serviremos da leitura que Lacan (1972-1973) faz do gozo feminino, como gozo Outro, aquele que ultrapassa as fronteiras fálicas e faz aparecer a voracidade pulsional, expressa de forma espetacular por Eurípedes na figura de Medeia. Em sua obra, Eurípedes aponta a dor atroz de uma mulher e o seu modo próprio de lidar com o mal-estar por ela experimentado. De certo modo, como vimos no primeiro capítulo, Eurípedes se antecipa a Lacan preconizando na personagem de Medeia uma mulher que experimenta o gozo Outro ao se lançar além dos limites impostos pelos ditames da lei.

Na conferência que Lacan (1975) faz em Genebra sobre o sintoma, o falocentrismo é apresentado como a melhor garantia que uma mulher pode ter, pois ele mantém o gozo não-todo inscrito na função fálica sem que, no entanto, chegue a prescindir dele. As mulheres que tentam escapar ao falocentrismo, como é o caso de Medeia, anunciam uma aproximação com o real, extrapolam o referencial fálico e trazem à superfície um gozo sem fronteiras, insaciável, como aquele que se encontra na lenda popular que define a mulher como bruxa, insaciável, possuída por um desejo carnal, demoníaca, que aniquila o outro sem dó nem piedade.

As bruxas trazem à cena o gozo feminino demarcando a alteridade sustentada pela mulher, pelo real, pela morte - um dos nomes da mulher é a morte, como tratado no capítulo anterior. Na singularidade do seu gozo, a mulher denuncia o que escapa ao sentido compartilhado pelo significante falo e apresenta uma inconsistência lógica que não é um furo, mas a presença do enigma, de um real inominável que toca a ausência sob um fundo de presença. A mulher se torna outra para si mesma e esse é o viés que Lacan utiliza para dar conta da heteridade que a mulher não-toda sustenta para ela mesma e para o homem.

O falo será tomado nessa tese como um viés freudiano da posição sexuada, mas sublinhamos que ele não encerra em si mesmo a sexualidade feminina, deixando-a no *darkcontinent*. Partindo do falo, mostraremos como Lacan propõe as fórmulas quânticas da sexuação, situando o feminino como uma posição na partilha sexual. O sujeito para Lacan é

afetado pela estrutura que obedece à seguinte lógica: os significantes que o determinam e o gozo do sexo que o divide fazendo advir o desejo. Com Lacan, a posição feminina nas referidas fórmulas permanece enigmática, muito embora, como veremos no curso desse capítulo, tenha sofrido uma reviravolta ao ser situada mais além da fronteira fálica. Na sexuação, a castração opera na posição feminina pela inscrição não-toda fálica. O feminino, portanto, não permite formar um conjunto e, desse modo, não é possível estabelecer uma definição padrão do que é ser mulher. O aforismo lacaniano: “A mulher não existe”, ou seja, não há no inconsciente uma representação da mulher, mostra que o feminino é irrepresentável. Assim, torna-se necessário que cada mulher, uma a uma, se faça existir a seu modo. É sob essa ótica de uma singularidade desse modo de fazer existir uma mulher que abordaremos Medeia.

Lacan (1972-1973) recorre à lógica de Aristóteles (2005a) e à matemática de Frege para estabelecer as relações possíveis entre o todo e a existência. O autor formaliza a premissa fálica como uma função e aborda a partilha sexual à luz das fórmulas quânticas da sexuação, fazendo uma releitura do postulado freudiano da primazia fálica. É pelo viés do gozo que a posição sexuada se estabelece: do lado masculino, o gozo fálico e, do lado feminino, o gozo Outro, não-todo fálico, sem sentido. O gozo Outro e a mística serão apresentados em conexão com o feminino para mostrar que eles sinalizam um ponto de embaraço, um encontro com S (A), com o limite da falta de um significante no Outro.

A seguir, trataremos de Medeia como protagonista do gozo Outro; mostraremos como Jasão se apresenta como seu parceiro-sintoma e como ela goza além do seu amor pelos filhos, assinalando que não existe apenas o falo que, neles, fazia dela mãe. A personagem de Medeia revela uma relação peculiar do feminino com a castração, bem como múltiplas repercussões relativas ao real, ao que não cessa de não se escrever. Na última parte, trataremos da loucura feminina e da devastação, destacando o feminino em Medeia como representação do não-todo fálico, aproximando-a do real e da verdadeira mulher, conforme uma indicação de Lacan (1958b).

3.1 Do falo à sexuação

A linha da vida humana é marcada por uma temporalidade inconsciente e a constituição subjetiva diz respeito a um encontro, sempre faltoso, com o real do sexo, no

qual ser homem ou ser mulher requer que o sujeito simbolize a diferença sexual. Desse modo, entendemos com Freud e Lacan que ser homem ou ser mulher não é algo que está dado desde sempre, mas que exige um trabalho por parte do sujeito. Mais do que isso, faz-se necessário um posicionamento frente à castração.

A inscrição na castração é para Freud o resultado da inserção do sujeito na lógica fálica. É à luz dessa lógica, como já mostramos no segundo capítulo, que o sujeito do inconsciente simboliza no falo a representação da falta recobrando-a de sentido. A diferença anatômica nos moldes freudianos significa que há uma falta no registro do sexual e não exatamente uma posição sexuada, ela revela a existência de consequências psíquicas a partir das quais ser homem, assim como ser mulher se referem à lógica fálica uma vez que ambos se posicionam na partilha dos sexos a partir da primazia do falo.

É só na medida em que um significante - o falo - se diferencia de todos os outros que alguma lógica pode ser instaurada; ser mulher não significa ser castrada, assim como ser homem também não significa ser castrado. A diferença entre masculino e feminino se dá pelo viés fálico como significante da falta, não se tratando da ausência ou presença do órgão pênis, mas de um símbolo, de uma representação. Uma vez que na posição sexuada não se trata de diferença anatômica, temos aí uma questão arenosa e movediça no que se refere ao campo do feminino.

A discussão de Lacan em torno do falo se dá sob uma elaboração que religa dois termos opostos: o significante e o gozo, sendo a intercessão desses dois campos a via utilizada pela teoria lacaniana para situar a questão da feminilidade (ANDRÉ, 1985). O corpo que goza é um corpo afetado pelo significante, um corpo que está vivo, porque nele “isso se goza e isso só se goza por corporizá-lo de maneira significante” (LACAN, 1972-1973, p. 35), desse modo, em termos lacanianos o “significante é causa de gozo” (LACAN, 1972-1973, p. 36). Com Caldas (2008, p. 383), formulamos de outra maneira, a saber, é a fala que faz do corpo o lugar onde o sexual comparece. Explicando melhor, a realidade abordada como aparelho do gozo está sempre ligada à linguagem impondo um significante único ao gozo: o falo. O significante é sempre precário para dizer da sexualidade, mas é em torno dele que ela surge e desliza. Eis aí um paradoxo que não é tão difícil de compreender: só há desordem na medida em que há ordem (LACAN, 1972-1973, 2008). O significante produz corpo de gozo, mas não-todo de modo que um resto escapa ao império da linguagem. Paralelamente, podemos propor que o gozo sempre escapa a qualquer tipo de regulação, sendo o significante fálico incapaz de ordenar totalmente o sexual e o campo que ele abre. A mulher, encarnando o real,

testemunha tal impossibilidade. O seu gozo leva em conta o limite demarcado pelo falo, a regulação da ordem, mas ao mesmo tempo também o transpõe.

É o fracasso da sustentação fálica que abre acesso ao gozo Outro, na medida em que há uma rejeição de parte da feminilidade, que tomada como um véu recobre o horror do vazio deixado pela falta do significante fálico. A originalidade de Lacan é propor o feminino na perspectiva do não-todo fálico, estabelecendo uma disjunção entre o feminino e a mulher, entre o feminino e a feminilidade. O campo demarcado pelo falo como significante é o da feminilidade, do gozo fálico, nele encontramos a mulher às voltas com o semblante, a mascarada, um campo que elucida a mulher na posição histérica. Na histeria, a mulher situa a castração apenas do lado homem com o intuito de escamotear a sua própria falta, o que não significa que ela própria não esteja castrada.

Vale retomar aqui o que já foi trabalhado no segundo capítulo acerca da função de conector que um homem pode ter para a mulher, se tornando um Outro para ela mesma e para ele (LACAN, 1960a). É a partir desse ponto que se torna possível localizar a alteridade radical que representa a feminilidade para uma mulher. Consideramos que existem tentativas da mulher para “fazer existir nas posições subjetivas o que não existe: isto é, o Outro sexo para o ser falante” (BROUSSE, 2008b, p. 62). A histeria é uma tentativa de se fazer existir, uma nuance fálica, a saber, uma posição imaginária viril, onde em vez de colocar o homem como conector que lhe permitiria se tornar um Outro para si mesma, a histérica interroga a Outra mulher com o Um fálico.

No feminino, temos o desmedido e indizível gozo Outro, situado para além da fronteira fálica, aquele que não se fixa em um semblante, dando ao feminino um ar de mistério, frequentemente incompreensível para os homens, que tentam apreendê-la do ponto de vista masculino, ou seja, da posição do todo fálico. No feminino, a mulher encontra-se em uma inconsistência lógica que não é um furo, uma falha: é a presença de um real além do limite do que se pode dizer. É por essa via que a tragédia grega de Medeia nos interessa de modo particular para o estudo dessa modalidade de gozo Outro, gozo suplementar, feminino, porque trata de forma contundente a alteridade da mulher, na qual a tristeza, o abandono e a decepção só podem ser vividos através de um ato que rompe de forma violenta com os laços regidos pelo falo. Encontramos na personagem de Medeia o paradoxo, citado anteriormente, de que só há ordem na medida em que há desordem, a saber, a vida ao lado de Jasão (homem amado) está em ordem, até que a desordem se instaura no momento em que ele a abandona para se casar com outra mulher. Digamos que ela despenca do paraíso para o inferno e, na desordem, ela se sente ultrajada, vive uma experiência extenuante. Uma vez lograda, usurpada

em seus direitos de esposa e mãe, Medeia torna-se imponderada, ensandecida, sem um referencial que a sustente, próxima do real, como anunciam suas palavras (EURÍPEDES, 2012, Versos: 110 a 115, p. 35):

Sufrimento imenso!
 Nada sofria o sofrimento que me abate!
 Ó prole odiosa de uma mater mórbida,
 Meritória de maus votos
 pereça com o pai!
 Derrua, sem arrimo a moradia!

3.2 Sexuação em cena

As questões cruciais que norteiam essa tese giram em torno do feminino e suas conexões com o todo e o não-todo fálico. Para refletir sobre essa temática, vamos fazer um percurso com o Lacan dos anos setenta, de modo a elucidar a teorização em torno da sexuação e do gozo, fazendo o feminino alçar um novo patamar na psicanálise.

A lógica matemática permite Lacan (1972-1973) formalizar e discutir o não-todo fálico, bem como propor em seu ensino uma escrita da sexuação. Considerando as ideias do matemático alemão Frege, Lacan repensa a lógica clássica de Aristóteles (2005a) sobre as afirmações de caráter universal em sua articulação com o particular.

Na lógica clássica, Aristóteles se propõe a discutir a relação entre o que se escreve e o pensamento, considerando um como símbolo do outro. É através de argumentos lógicos que Aristóteles trabalha com o raciocínio dedutivo e cria proposições com o intuito de demonstrar se as mesmas são verdadeiras ou falsas. A teoria proposta por Aristóteles é a do silogismo, na qual o raciocínio formalmente estruturado parte de uma premissa para chegar a uma conclusão. Assim, em sua sistematização de pensamento, encontram-se duas premissas e uma conclusão. As premissas são: 1) Todos os homens são mortais; 2) Sócrates é um homem. A conclusão que se tira é que Sócrates é mortal. Aristóteles mostra que a conclusão carrega qualidades da primeira premissa, a saber, a qualidade de ser mortal e o sujeito da segunda premissa (Sócrates). Assim, ele conclui que há um sujeito representado por Sócrates e um predicado representado por mortal. Tal constatação o leva a trabalhar com a distinção entre o universal que se refere ao tudo ou nada (sujeito) e a particular que se refere a alguma coisa do

sujeito (predicado). Aristóteles postula assim quatro proposições categóricas e introduz quantificadores existenciais:

- 1- Universal Afirmativa: “Todo homem é mortal”;
- 2- Universal Negativa: “Todo homem **não é mortal**”;
- 3- Particular Afirmativa: “Algum homem é mortal”;
- 4- Particular Negativa: “Algum homem **não é mortal**”.

O que se pode depreender de Aristóteles é que o processo de negação recai sobre o predicado da frase e não sobre o sujeito da proposição; a universal e a particular se encontram numa mesma dimensão, visto que ambas tratam da negação sobre o predicado da frase.

À luz da lógica matemática, o alemão Frege revê a lógica predicativa de Aristóteles e propõe que as proposições (universal e a particular) sejam representadas por elementos da aritmética. Frege, que buscava eliminar o mal entendido e a ambiguidade da linguagem, introduz o conceito de quantificação, propondo quantificadores existenciais através de termos como $\forall x$ (para todo x) e $\exists x$ (existe ao menos um x). Com Frege, as proposições passaram, então, a ser escritas matematicamente:

- 1- Para o sujeito: sujeito universal: $\forall x$ (para todo x); sujeito particular: $\exists x$ (existe ao menos um x);
- 2- Para o predicado: a qualidade de ser mortal é escrita como $f(x)$, função de x. A introdução de uma negativa é feita com um traço sobre a proposição.

Ao se servir das ideias de Aristóteles e Frege, Lacan propõe uma nova modalidade de trabalho. Considerando que negar um sujeito é inadmissível na lógica clássica, a novidade trazida por Lacan consiste em negar a proposição existencial e afirmar uma não existência e, assim, ele cria as fórmulas quânticas da sexuação, onde nega o primeiro elemento da proposição, seja ele $\forall x$ ou $\exists x$. Para o $f(x)$, a função de x proposta por Frege, ele propõe a qualidade de castrado representada pela função fálica através do símbolo Φ . Na matemática, a negação é feita pela introdução de uma barra acima da equação e, então, Lacan produz essa barra sobre os quantificadores existenciais. Nas fórmulas quânticas da sexuação, portanto, encontram-se as seguintes equações: $(\exists x \overline{\Phi x})$, $(\forall x \Phi x)$, $(\overline{\exists x \Phi x})$ e $(\overline{\forall x \Phi x})$ como serão mostradas mais adiante para definir a posição feminina e masculina frente à castração. Essas formulações revelam um avanço de Lacan em relação à teoria de Freud acerca do Édipo, da castração e da posição frente ao falo, como já mostrado no segundo capítulo dessa tese.

No estabelecimento da função de x, temos em x uma cifra fortuita, inaugural e singular para cada sujeito, isolada do sistema da linguagem, que estabelece uma distinção sobre um

campo de gozo indistinto (LACAN, 1971-1972, p. 181). Tal distinção promove uma diferença que instaura o Um e sua alteridade absoluta, o zero, anterior ao seu advento. Ela traça um limite à experiência de gozo a partir de uma cifra isolada: há Um sozinho (LACAN, 1972-1973, p. 91). Além dela, há o que não se sabe. Trata-se, então, de uma diferença absoluta, sem comparação, num plano que não passa pelo especular (RÊGO BARROS, 2012), pois o material do qual advém cai sobre a carne, literalmente, escrevendo nela um campo de gozo: ecos e ressonâncias, entre outras experiências que acontecem no corpo da criança, ainda sem sentido algum para ela. Lacan reconhece nisso a posição do sujeito como resposta do real diante do desamparo traumático da posição original de objeto de um gozo desconhecido, alheio.

A função fálica é escrita de acordo com a universal afirmativa: “Todo humano está submetido à ordem fálica” ($\forall x \emptyset x$), ou como formulou Freud (1908, p. 192) na lógica infantil, anterior à experiência de castração, as crianças pensam que todos os seres humanos são dotados de falo, dito de outro modo, que todos os seres humanos são submetidos à castração. No caso da particular negativa, encontramos a proposição: existe pelo menos um humano que não está submetido à ordem fálica ($\exists x \overline{\emptyset x}$). Não podemos afirmar que essas proposições são contraditórias, posto que a existência de “ao menos Um” que escapa à lei é fundamental para que a lei se instaure, pois é a exceção que confirma a regra.

Meninos e meninas apresentam posições diferentes no campo da sexuação. O menino pertence ao campo do todo fálico. Já a menina encontra-se inicialmente incluída no todo fálico, ela se comporta como um “homenzinho” ($\forall x \emptyset x$). Assumir uma posição feminina requer que seja feita outra operação: é necessário que a menina negue a exceção que confirma a regra ($\exists x \overline{\emptyset x}$), há aí uma posição de negação do todo fálico, ou seja, do lado mulher não existe o “ao menos Um” que não seja submetido à norma fálica e, portanto, temos ($\overline{\exists x \emptyset x}$).

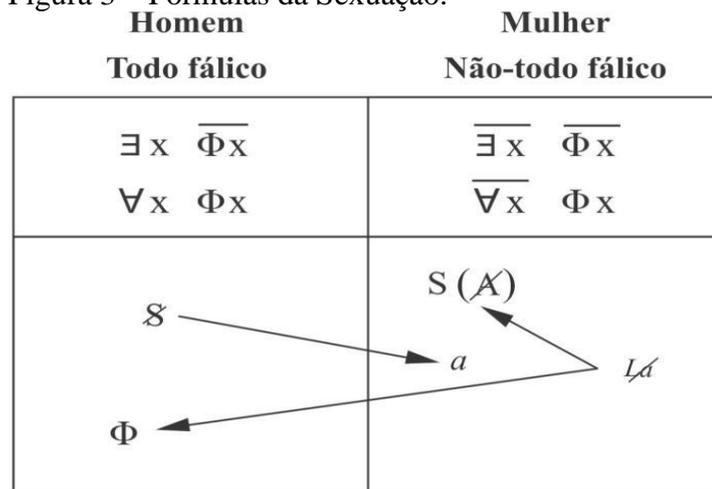
Voltando às fórmulas da sexuação²⁰, relembramos que são apresentadas em um quadro dividido em duas partes, sendo a superior composta por quatro fórmulas, unidas duas a duas, que se dividem entre o lado masculino e o lado feminino da sexuação. A parte inferior da tábua acompanha a mesma divisão entre masculino e feminino e é onde Lacan escreve cinco termos: sujeito dividido ($\$$), símbolo fálico (Φ), objeto pequeno a , o significante de uma mulher ($L\acute{a}$) e o significante da falta no Outro ($S(A)$). Os dois primeiros encontram-se do lado

²⁰Na edição brasileira foi escrito *Ano* lugar do significante $L\acute{a}$ (La femme barreé), o que propicia uma confusão entre os termos Outro e A mulher barrada. Para evitar possíveis equívocos optamos, nessa tese, por utilizar o gráfico da sexuação como está no original em francês.

masculino e os outros três, do feminino. Além disso, existem três setas que ligam alguns destes termos. Adverte-nos Lacan que o ser falante, qualquer um (homem ou mulher) em função de sua modalidade de gozo se inscreve de um lado ou do outro do quadro, visto que o todo fálico e o não-todo fálico “são as únicas definições possíveis da parte dita homem ou mulher para o que quer que se encontre na posição de habitar a linguagem” (LACAN, 1972-1973, p. 107). A coluna esquerda descreve a posição masculina e o lado oposto, a posição feminina. Esta divisão não corresponde à distinção anatômica entre os sexos, se trata de uma posição sexuada de gozo veiculada pelo próprio discurso do sujeito, muitas vezes em desacordo com sua anatomia. Em ambos os lados, a função Φ afirma que a relação com a sexualidade provém da função fálica e, situar-se de um lado ou de outro, depende da maneira como o sujeito está assujeitado a ela.

A seguir, apresentamos o gráfico da sexuação:

Figura 3 – Fórmulas da Sexuação.



Fonte: Lacan (1972-1973, p. 105).

Para realizar uma leitura das referidas fórmulas, faz-se necessário uma total libertação do vínculo anatômico no que se refere à posição sexuada. Homens e mulheres como desejanter estão do lado do homem, são sujeitos divididos que se erigem ao seu objeto a , objeto pulsional, $\$ \diamond a$. O lado feminino é aberto para qualquer um, independente da anatomia, nele temos o \mathcal{A} , o Outro barrado, pela falta que leva o sujeito a se dirigir ao falo e experimentar o gozo fálico, tanto quanto os que estão do lado homem, ou, cair no gozo Outro, nas profundezas, na hiância aberta pela falta de um significante no Outro.

A sexuação permite-nos entender que há uma hiância entre mãe e mulher (BROUSSE, 2008b). Torna-se importante salientar que, para os seres falantes, a única função que opera é a realizada por Φ , a função da castração. Negar os quantificadores – para todo e existe – instala

a ideia de que homens e mulheres não constituem lugar exclusivo, pois a mulher não é colocada no mesmo lugar que a mãe. É no interior de cada mulher que se processa uma divisão, um desdobramento entre a função fálica e o não-toda inscrita na função fálica. A lógica que propõe Lacan inclui a mãe do lado masculino, sem permitir que ela, assim situada, escape à inconsistência do lado feminino.

Como observamos no quadro, do lado homem, temos o $\$$ e Φ mostrando que nesse lado há uma submissão do sujeito à função fálica. Já do lado feminino, encontramos a modalidade de gozo Outro, situado pelo não-todo fálico e representado pela seta que vai de \mathcal{L} para $S(A)$, significante da falta no Outro, restando dessa operação o objeto a . Acerca do gozo Outro e suas conexões com o feminino, Lacan (1972-1973, p. 111) lança uma frase enigmática que interroga a existência tanto da mulher como dessa modalidade de gozo: “[...] é no lugar, opaco, do gozo Outro, desse Outro no que ele poderia ser, se ela existisse, a mulher [...]”. O que podemos depreender dessa afirmativa lacaniana é que não há como provar a existência do gozo Outro, dele só recolhemos o seu testemunho através das mulheres e dos místicos.

Uma mulher tanto pode estar inserida no gozo todo fálico, como também no Outro gozo, não-todo fálico, colocando-a na posição de objeto e de um gozo que não se está de todo apoiado na castração. Nesse sentido, constatamos que “é na medida em que o seu gozo é radicalmente Outro que a mulher tem mais relação com Deus” (LACAN, 1972-1973, p. 111).

3.2.1 Do lado masculino

Lacan escreveu, no lado homem das fórmulas, duas equações: $\exists x \overline{\Phi x}$ (particular negativa, existe ao menos um homem para quem a função fálica não incide) e $\forall x \Phi x$ (universal afirmativa, para todo homem é verdadeiro que a função fálica incide). A função fálica é inscrita de acordo com a universal afirmativa e, desse modo, vemos que todo homem está submetido à lei da castração que se impõe ao seu gozo. Os homens inscritos na ordem fálica formam um conjunto. Na particular negativa, temos o “ao menos Um” instituído pelo mito do pai *primevo* de *Totem e Tabu*, onde Freud localiza a existência de um homem, o líder da horda primitiva, que teve o acesso livre a todas as mulheres do bando, sem nenhuma lei que lhe proibisse ter relações sexuais com elas. Por ser o líder, ele impedia o acesso dos

outros machos às mulheres. Por fim, ocorre o assassinato do pai, o macho dominante, promovendo assim a passagem do estado da natureza para o da cultura (FREUD, 1913).

A análise do mito mostra que o assassinato propicia a passagem da horda ao Estado civilizado, devido à instauração da primeira lei: a lei da proibição do incesto. Aos homens é proibido ter relações sexuais com suas mães e parentas consanguíneas. Após a introdução desta lei, o líder assassinado passa à categoria de pai, o único homem que não era submetido à referida lei. Em contrapartida, todos os outros homens, denominados de filhos, passaram a ser submetidos à lei da proibição do incesto. A fórmula demonstra existir ao menos um homem para quem a função fálica não se aplica, ou seja, que não é castrado, e que seria o pai da horda primitiva. Ele é o único para quem a castração não incide e sua existência implica um limite para Φ : a função fálica. Ao localizar o falo no todo fálico, Lacan mostra que a infinitude do gozo fálico é limitada pela existência do “Um” da exceção.

3.2.2 Do lado feminino

É na posição feminina que Lacan subverte de um modo mais radical a lógica de Aristóteles. Ao considerar que qualquer ser falante possa se colocar na posição feminina, Lacan conclui não ser possível estabelecer uma fórmula universal tal como é possível para os homens. Em vez de dizer que existe uma mulher que escapou à castração, Lacan afirma que não existe ao menos uma que diga não à função fálica. O que o autor ilustra através da primeira fórmula: $\overline{\exists x \emptyset x}$ (não existe um x para quem a função fálica não incide) é que a mulher está submetida, porém não-toda inscrita, à função fálica.

Por haver o Um da exceção do lado masculino, é possível falar sobre o conjunto de todos os homens, nomeado de “O Homem”. Mas do lado feminino, a não existência desse Um da exceção não permite estabelecer o conjunto universal das mulheres. Baseando-se nessa impossibilidade, Lacan conclui que “A mulher não existe”, ou seja, que não é possível estabelecer o conjunto das mulheres. Lacan representa isto pela segunda fórmula: $\overline{\forall x \emptyset x}$ (para não-toda mulher é verdadeiro que a função fálica incide). O termo ‘não-toda’ determina que uma parte do sujeito satisfaça a função fálica e outra não. Uma mulher não é toda delimitada pela função fálica, o que pode levar à conclusão de que ela tem uma parte inscrita no simbólico e outra que dali escapa, encontrando-se no real. Por terem uma ancoragem no

real e outra no simbólico, elas são loucas, mas não de todo, fazendo emergir no feminino uma dose de loucura (LACAN, 1974b).

Do lado direito das fórmulas, o lado feminino não existe, não há o ao menos um que faça limite à função fálica e desse modo podemos com Lacan afirmar que não há exceção que confirme a regra. O que diz sim à função fálica é o não-todo que, em sua contingência, permite-nos deduzir a sua impossibilidade. De acordo com as premissas lógicas da sexuação, não é possível relacionar dois termos que não se equiparam: do lado masculino, utiliza-se o universal e, do lado feminino, deveríamos poder usar o mesmo referencial, o universal. Mas é justamente por não existir o universal do lado feminino que não é possível estabelecer relação alguma entre os sexos. Desse modo, Lacan propõe o axioma ‘Não há relação sexual’ para falar sobre esta impossibilidade de relacionar “O Homem” (o todo) com uma mulher (não-toda). Afinal, o que é A mulher? Ela existe? A resposta a esse enigma vem nas palavras de Lacan (1968-1969, p. 215, grifo nosso):

A Mulher, em sua essência, se é alguma coisa, e não sabemos nada sobre isso, ela é recalçada – tanto para a mulher como para o homem – e o é duplamente. Inicialmente, pelo fato de que o representante de sua representação está perdido, não se sabe o que é a mulher. E, em seguida, porque esse representante sendo recuperado, é o objeto de uma *Verneinung*, pois, que outra coisa se poderia lhe atribuir como caráter, senão o de não ter isso que precisamente jamais esteve em questão que ela tivesse? [...] Ao lado o falo e a negação de que ela o tenha, isto é, a reafirmação de sua solidariedade com esse troço que, talvez, seja mesmo o seu representante, mas que não tem com ela qualquer relação. Então, isso deveria nos dar, por si só, uma pequena lição de lógica e nos fazer ver que **o que falta ao conjunto desta lógica é precisamente o significante sexual.**

Na posição feminina, é possível notar que A mulher, como complementar ao homem, não existe. Do lado direito da sexuação, na posição feminina, a mulher espera por um significante que possa escrever matematicamente uma relação de oposição, de proporção, de complementaridade ao desejo do sujeito, muito embora ela encontre um vazio. É essa relação essencial com o nada do objeto *a* que faz Lacan reconhecer o gozo feminino (LAURENT, 2001). Consequentemente, a relação sexual entre homens e mulheres não existe como prescrição, pois falta uma formulação que permita construir um conjunto universal para as mulheres. Tampouco podemos afirmar que A mulher se escreve da mesma forma para todos. Ela precisa ser inventada uma a uma, em cada parceria que supre a falta da relação sexual. Para cada sujeito, de forma singular, o sexo é experimentado a partir de uma borda traçada no corpo. Os objetos, muitas vezes partes do corpo de outros, podem se encaixar na extremidade, na borda, e sustentar uma ficção de complementaridade, no plano da fantasia, o que organiza falicamente o desejo e o gozo.

O enigma de como articular a fantasia ao que a ultrapassa é o enigma da mulher que desafia todos os sujeitos. Tanto os homens como as mulheres têm que se haver com a questão do que é uma mulher. Com a lógica do não-todo, Lacan inaugura o ponto de partida do sujeito em relação ao sexo e norteia a acepção que se pode edificar em torno disso. A lógica do todo fálico para os homens e o não-todo fálico para as mulheres institui duas modalidades de gozo, a saber, o gozo fálico determinado pela linguagem, tributário do significante fálico, o x da $f(x)$, que pode vir a se articular com os semblantes da cultura, e o gozo além do falo, ou gozo Outro, um gozo a mais, suplementar, fora da linguagem, desconhecido, ameaçador, pois ultrapassa o limite fazendo com que os semblantes vacilem.

Ao exprimir as modalidades de gozo de cada sexo, as fórmulas da sexuação denotam também a não existência da relação sexual. Lacan considera que o gozo do homem encontra um limite na função fálica. Os sujeitos, que se encontram inscritos no lado masculino da sexuação, não têm acesso a um gozo suposto infinito. Por eles serem todos submetidos à função fálica, a eles só é permitido o gozo referente ao significante. Já do lado feminino, o sujeito ali inscrito é não-todo submetido à função fálica e, portanto, é correto afirmar que há um gozo fálico, referente ao significante, mas, ao mesmo tempo, há um gozo que aponta para o mais além do falo. Por não ser um gozo inscrito pelo significante, ele só pode se localizar no real, ele é representado pelo significante da falta no Outro $S(A)$; é nessa falta que o gozo feminino, Outro que não o fálico se apresenta. Por este motivo, Lacan comenta que deste gozo as mulheres não falam nada, elas não sabem o que falar, elas sabem apenas que o experimentam.

Como aponta Lacan (1972-1973, p. 100), há um desdobramento para que um sujeito possa estar na posição feminina, ou seja, ser uma mulher na parceria amorosa:

O falo, portanto, o seu homem, como ela diz [...] não lhe é indiferente. [...] ela tem diversas formas de abordar esse falo, de guardá-lo para si. Não é porque ela é *não-toda* na função fálica que ela deixe de estar nela de todo. Ela não está lá não de todo. Ela está lá a toda. Mas há algo mais.

Na clínica com mulheres, encontramos referências que cingem o gozo Outro. Não raro, nos defrontamos com mulheres que relatam experiências de êxtase, de estranheza, dando assim notícias de uma aproximação com a mística. É comum ouvirmos estórias sobre suas vidas sempre permeadas por uma sensação de estranheza, um sentimento de estar “enlouquecendo”, “sem rumo”, “sem prumo”. Elas se referem a um lugar vazio, insuportável, onde a angústia domina. A intensidade da angústia do lado feminino se deve, sobretudo, ao

fato de que nessa posição o sujeito está mais exposto ao desejo do Outro, não há um objeto fálico que possa ser ofertado como mediação e, assim, o feminino, diferentemente do homem que possui esse suporte, permanece “a deriva”. Lacan (1962-1963), ao interpretar o mito de Adão e Eva no paraíso, mostra que a mulher procura mobilizar a falta no homem como móbil para o seu desejo, permanecendo à mercê do desejo do Outro. Não é possível, entretanto, saber ao certo até onde cada uma se permite ir, a angústia é avassaladora justamente pelo risco do sujeito, na posição feminina, despencar desse desejo como um objeto abandonado. Nos casos em que há um tamponamento do Outro, o que surge é a imersão de Deus, o Pai, A mulher. Esse ponto nos interessa, particularmente, pois parece revelar a face enigmática do feminino que encontramos em Medeia, uma representação do feminino na qual as máscaras da mulher não se sustentam, onde não há mais nenhum pilar de referência que possa mantê-la ligada ao referencial fálico fazendo-a cair no vazio, na pura angústia, na devastação. O que surge nesse momento de desmoronamento, de queda do lugar de objeto do desejo do Outro é puro terror, um momento crucial quando “desfalecem os semblantes que cumpriam a função de alojar um gozo, que então irrompe como um real desmedido” (FUENTES, 2012, p. 145). Medeia é um exemplo precioso da desmedida, do excesso, do gozo Outro, do que diante do seu sofrimento e aniquilamento como sujeito, ela é capaz de fazer, dando sinais da presença angustiante da alteridade do feminino. Mas, interrogamos se o gozo feminino sempre aparece em uma dimensão mortífera ou se ele pode congrega vida e morte, apontando para um *savoir-faire* com a castração, com os semblantes; nem toda fálica, nem toda Outra para si mesma. Vejamos o que a mística pode nos dizer sobre isso.

3.3 O gozo feminino e a mística

Tradicionalmente, o feminino na cultura está ligado ao sofrimento e à bela indiferença do que ao gozo. Ao longo de uma época de dominação masculina, o gozo feminino nunca foi admitido, o que levou as históricas, principais testemunhas desta intolerância, a pagarem um alto preço no fogo da Inquisição. Lacan subverteu esse lugar comum atribuído à mulher ao longo dos séculos aproximando-a da mística, bem como do oráculo Tirésias, estabelecendo que na mulher exista uma forma muito própria de gozo situada nos confins do falo, como protagonizou Medeia.

Começamos nossa discussão sobre o gozo feminino com Tirésias. A mitologia conta que antes de tornar-se um célebre adivinho em Tebas, Tirésias teria sido mulher, vivido no corpo de mulher por sete anos. Para Brandão (1997), a mais famosa história de Tirésias conta que ele estava no monte Citerão quando viu duas cobras copulando e, antes que uma delas o atacasse, matou a cobra fêmea se transformando em mulher. Tempos depois, de volta ao mesmo monte, ele viu outro casal de cobras copulando, matou a cobra macho e se transformou em homem. Por ocasião de uma discussão entre Zeus e Hera sobre quem teria mais prazer na relação sexual, Tirésias foi chamado para decidir, pois conhecia bem os dois sexos. Hera achava que o homem tinha mais prazer, enquanto Zeus considerava que era a mulher. Tirésias deu sua sentença: se o prazer fosse dividido em dez partes, o homem ficaria com apenas uma, enquanto a mulher teria nove. Furiosa por ter entendido que fora desqualificada, Hera cegou Tirésias. Mas, o vitorioso Zeus o recompensou com o dom da profecia. Nicole Lorraux (1989) sublinha que, decididamente, os segredos femininos devem ficar muito bem guardados. Os olhos cegos do tebano Tirésias mostram que ele não tem mais a necessidade de ver, uma vez que já sabe. Consideramos que o mito de Tirésias revela nas mulheres a existência de um “gozo a mais”, um excesso, um êxtase que também encontramos nos místicos.

O termo místico provém do grego *muo* (fechar-se, calar-se). Na antiguidade grega, *mystikós* exprime uma experiência religiosa individual, uma palavra que evoca a união com Deus por meio de um despojamento radical das imagens e sentidos. Em face de um deslizamento de sentido ao longo dos tempos, o termo misticismo como substantivo remete a um sentimentalismo intuitivo, uma tendência a considerar a ação de forças espirituais ocultas na natureza, se referindo também a uma crença no sobrenatural. Outro sentido que lhe é atribuído, e que nos interessa aqui particularmente, “é aquele que mediante a contemplação espiritual procura atingir o estado extático de união direta com a divindade” (HOLANDA, 2000, p. 1346).

Fazendo uma leitura dos místicos à luz da sexuação, notamos que os homens se distinguem em duas categorias: os que estão do lado mulher e os “que também não estavam tão mal do lado místico, mas que se situavam mais além da função fálica” (LACAN, 1972-1973, p. 102). Um exemplo de homem nessa posição seria São João da Cruz, cujo misticismo revela ao nível do inconsciente e do gozo outra satisfação, que não é necessidade ou utilidade e que também não está além ou a quem do interesse. Não obstante, o que realmente define a mística, para Lacan, é experimentar a ideia de que deve haver um gozo que esteja “mais além”, ou seja, é a abertura ao gozo propriamente feminino. A estátua de Santa Teresa

d'Ávila, do importante escultor do século XVII, Gian Lorenzo Bernini, na igreja de Santa Maria da Vitória, em Roma, é um exemplo paradigmático do gozo feminino, utilizado por Lacan na capa de *O Seminário, Livro 20, mais ainda*. Um gozo nítido, mas necessário que seja velado até mesmo para a santa, posto que ela dá o testemunho do que sente, embora nada saiba sobre ele. Pommier (1987, p. 65), ao discutir a posição feminina pelo viés da exceção mostra que “tal ignorância é, pela confissão dos místicos, seu bem mais precioso”. Em relação a Santa Tereza, podemos afirmar com Lacan (1972-1973) que um olhar para ela já é suficiente para reconhecer que ela está gozando. Lacan qualifica esse gozo de “enigmático”, ou “louco” (LACAN, 1972-1973, p. 197) no qual a Santa ocupa uma posição sexuada diante do parceiro, Deus. Ela é uma representação do gozo velado pela representação religiosa em que a aspiração maior é se anular no Outro, no impossível da origem mesma do homem mesmo, em Deus.

Com Lacan, conferimos o estatuto de verdade do gozo feminino à mística. Há nesta posição um sentido subversivo em relação à religiosidade tradicional. O laço místico que sustenta a existência de Deus é indescritível, ainda que tenha quase sempre permanecido marginal, suspeito e contestado. Consideramos que foi um erro a Santa Inquisição interpretar o laço místico, esse gozo “místico” em termos de gozo fálico, dando-lhe assim uma significação sexual (demoníaca), à qual ele é estranho (VALAS, 2001). As mulheres místicas revelam a existência de um gozo de Deus, elas querem servir-lhe sem esperar a menor recompensa e dão a Deus outra consistência, questionando o estatuto do Deus da tradição. Há nas mulheres um gozo específico “no sentido da alteridade que elas alegoricamente constituem — uma a uma — à ficção do Um. No lugar da unidade fálica, o infinito deslizamento da *letra* pulsional. Na cultura, a produção dos místicos seria a expressão desta forma de gozo” (POLI, 2007, p. 289).

Na mística, o amor arde como uma brasa, não queima apenas a pele, mas atravessa e dilacera o corpo. Os místicos reivindicam um gozo puro, que não tem limite, que não se dá pelas bordas, um gozo que os domine e propicie uma completude. Encontramos no gozo místico um total desaparego de qualquer condição material, nele já não há desejo e o ser na beatitude se torna passivo, inerte, em um estado de deleite amoroso. As palavras de Santa Tereza D'Ávila (2001, p. 447), como se pode notar a seguir, testemunham esse amor que arde nas entranhas.

Ele age nela de modo tão poderoso que ela se desfaz em desejos e não sabe o que pedir, porque claramente lhe parece que com ela está o seu Deus. Vós me direis: se percebe isso, o que deseja ela ou o que a aflige? Que bem maior quer? Não sei. Sei

que lhe parece chegar às entranhas essa aflição e, quando dela se arranca a seta, Aquele que a fere, verdadeiramente é como se levasse consigo as entranhas, tal é o sentimento de amorexperimentado.

A tradição mística de Santa Teresa expressa a relação com a divindade como uma relação marital: é o casamento divino. É fascinante como nos místicos encontramos a expressão de uma sensualidade, sem que haja clareza do que está se passando. O objeto da contemplação (Deus) torna Santa Tereza absorta no instante em que o gozo a eterniza. Com Lacan, afirmamos que ela não se contenta com o semblante, pois esse não lhe traz satisfação alguma, ela permanece em seu obscuro desejo por um estado supremo, de exasperação da vida, onde Deus surge como objeto *a*, causa de seu desejo. Temos aqui um ponto que liga a mística ao feminino lacaniano, a um sentimento de vazio e inexistência que é sempre mais marcante na posição feminina.

Na proximidade com o feminino, situamos duas mulheres - Santa Tereza d'Ávila e Medeia -, que resguardadas suas singularidades, dão sinais da existência de um gozo mais além do falo. Muito embora possamos aproximá-las pelo que há de excesso e desmedida no campo amoroso, seja com Deus, seja com Jasão, elas se distanciam na medida em que a primeira experimenta o êxtase acompanhado de dedicação e de uma entrega absoluta a Deus; e a segunda vive a fúria e a busca pela destruição do parceiro.

Medeia apresenta-se como aquela que prescindiu do falo, pois mata os próprios filhos demonstrando assim que, nela, o ser mulher supera o ser mãe. Cabe destacar que desde a antiguidade se concebe a existência de um gozo distinto do masculino, atribuído às mulheres e que alertam sobre os perigos da loucura feminina, ou, do surgimento da “verdadeira mulher” - se é que ela existe -, emergindo dos escombros do real com uma força inigualável de destruição.

3.4 Medeia: protagonista do gozo outro

Vamos agora abordar o enigma do gozo em Medeia, um gozo Outro, louco, para além da significação fálica. Com Medeia, os significantes gregos enunciam o real e sua relação com o vazio estrutural que se precipita ao surgir no campo do Outro. Mulher hedionda, marcada pela fatalidade com o significante *butim* de bárbara – não no sentido de não ser grega, não civilizada, fora da cultura e da *polis*. Ela é bárbara por representar os deuses. Neta

do sol, a sua ascendência marca a impossibilidade de em terra estranha ancorar-se no campo do Outro. Eterna estrangeira, a maternidade torna-se improficua, os filhos precisam ser salvos, resgatados da injúria a que ficaram submetidos.

Medeia representa a loucura enviada pelos deuses, comandada pelo significante *sophé*, mulher ponderada e que tem autocontrole. É pelo seu ato de rebeldia, pela não submissão ao “seu homem” que Medeia consolida o que chamamos de “sacrifício humano”. Sacrificar significa perder algo que tem valor e, na psicanálise, podemos falar que este verbo se refere ao gozo, ou seja, ao desejo do Outro em sua obscuridade, como formulou Lacan (1964). A renúncia feminina repousa na lógica do tudo ou nada. Se não tenho o que quero, sacrifico o bem mais precioso, como afirma Medeia: “a raça fêmea ignora como haurir algo elevado, sábia quando edifica o horror do fado” (EURÍPEDES, 2012, p. 61. Versos 407 a 409).

3.4.1 A princesa da Cólquida

Ficção, criação do artista, as obras literárias iluminam histórias no palco da vida ao trazer à cena uma concepção, um pensamento em torno da realidade. Em sua quimera, Eurípedes não cria Medeia, ela se origina num antigo ciclo de mitos dos quais permaneceram apenas fragmentos. Nas tradições helênicas, Medeia na mitologia é uma personagem importante e poderosa, dotada de inteligência superior e conhecedora da arte de curar e de rejuvenescer através do caldeirão mágico. Na ornamentação de vasos antigos, a magia do rejuvenescimento era muito popular e Medeia sempre aparecia identificada por uma caixa de remédios ou pelo feixe de ervas que trazia nas mãos (RINNE, 1988).

O nome Medeia tem sua origem no grego *Mideia*, linguisticamente ele está relacionado com *Métis*, deusa da sabedoria e da prudência. Na escrita, ele aparece associado a *Mede*, mulheres sábias e conhecedoras da arte de curar da mitologia grega. Esses nomes fazem parte do *midomai*, palavra do grego antigo que se refere às mulheres que sabem aconselhar a si mesmas e aos outros (RINNE, 1995). Na versão de Eurípedes, Medeia assume o espólio de bárbara, ela não é uma deusa, é uma mulher mortal, inteligente, sábia, poderosa e ameaçadora que foge com o Jasão para Iolco e depois para Corinto onde, por ser estrangeira, permanece exilada.

Entre os mitógrafos há o consenso de que Medeia é descendente da antiga estirpe do sol e da lua, filha de Aetes, neta de Hélio, o deus do sol. No que se refere à sua mãe e à

linhagem feminina da família, há desacordo. As fontes mais remotas dão à mãe de Medeia o nome de Ídia, ‘aquela que sabe’, lunar, ‘a nova’ ou Asteróidea, ‘a do caminho das estrelas’. Todavia, a mãe está sempre ausente, pois não aparece nos relatos como fazendo parte da história de Medeia que se mantém vinculada à filiação paterna (RINNE, 1988). Aqui notamos que o mito traz à luz uma mulher sem a presença do Outro primordial, materno, que deveria lhe apresentar *Eros* como fonte da vida, deixando-a submetida a Tânatos, na ordem prevalente da pulsão de morte, como profere o Coro: “ouço a voz, ouço a voz atroz da infeliz colquídia; indicação não há que se asserene” (EURÍPEDES, 2012, p. 37. Versos: 131 a 133). Ela é um grito, uma aberração que atropela, surpreende e paralisa ao implodir as certezas dos homens gregos que tinham nas mulheres o pilar da submissão aos ditames do poderio fálico.

Eurípedes adapta o mito de Medeia ao seu tempo, ao que desejava transmitir acerca da posição feminina na sociedade grega. Em sua concepção, ela não é uma deusa mas uma mulher poderosa que se enamora de Jasão, líder dos argonautas. Para seguir com nosso intento de abordar Medeia, faremos uma breve explanação da lenda oriunda da mitologia pagã: a conquista do velocino de ouro e a saga dos argonautas. Na versão de Brandão (1987), em Iolco, na Tessália, o pai de Jasão foi destronado pelo seu irmão Pélias e, anos mais tarde, Jasão reivindica a retomada do trono que seria seu por herança. Para livrar-se do sobrinho, Pélias impôs como condição a conquista do velo de ouro consagrado ao deus Ares em um bosque da Cólquida, na Ásia menor. Jasão se lança na busca do velocino de ouro, chefiando uma grande expedição no navio Argos. Após passarem por muitas aventuras e perigos no além-mar, Jasão e seus tripulantes chegaram à longínqua Cólquida onde foram recebidos pelo soberano Eetes, pai de Medeia. Ao tomar conhecimento dos objetivos de Jasão, Eetes fingiu aceitar o seu intento e lhe propôs cumprir quatro provas impossíveis para qualquer mortal: subjugar dois touros de pés e cornos de bronze que lançavam chamas pelas narinas; lavar com eles uma vasta área e nela semear os dentes de um dragão; matar os gigantes que nasceriam desses dentes; eliminar o dragão que guardava o velocino de ouro nos jardins de Ares. Diante da impossibilidade de realizar as tarefas e sair dela com vida, Jasão se vê impotente. Demonstrando fraqueza e sentindo-se destituído do seu poder, ele decide abandonar sua tarefa de resgatar o objeto que poderia fazê-lo retomar o trono usurpado de sua família. Entretanto, ele acaba sendo acolhido e salvo pelo amor da filha de Eetes. Completamente apaixonada, Medeia conta a Jasão que o rei pretendia matá-lo e com seus dons ajuda-o a cumprir suas tarefas. De posse do velocino de ouro, Jasão e Medeia fogem da Cólquida levando, como refém, Apsirto, filho mais jovem de Eetes, dando início assim a uma tórrida trajetória de amor, ódio, ira e morte.

Após abandonar o pai e a pátria, Medeia comete uma sequência de crimes que tem início com o assassinato e esquartejamento de seu irmão Absirto, durante a fuga com Jasão. Partes do corpo do irmão foram jogadas uma a uma pelo caminho percorrido numa tentativa treloucada de distrair seu pai e evitar que ele os encontrasse. Apesar de ter ficado sem entender o ato de Medeia, Jasão não demonstra surpresa, nem mesmo julga seus crimes, pois estes lhe são convenientes. Deixa-se levar por uma cegueira e pela incapacidade de perceber que o seu poder de macho não é reconhecido por Medeia. Nesse sentido, ela jamais irá se submeter aos seus ditames. Não tardará o momento em que ele irá se deparar com a frase: “Lembra-te de que sou Medeia” (STENGERS, 2000, p. 28).

Ao retornar a Iolco com o velocino de ouro, Pélias não cumpre sua palavra e Jasão, apesar de ter recuperado o velocino de ouro, não consegue retornar ao trono. Ele decide então vingar-se e o faz, mais uma vez, com a ajuda daquela que agora é sua mulher. Medeia, feiticeira e conhecedora da arte do rejuvenescimento, convence as filhas de Pélias a esquartejar e cozinhar os membros do pai em um caldeirão mágico com o intuito de rejuvenescê-lo e dar-lhe uma vida longa. Logo após a morte de Pélias, o filho Acasto assume o lugar do rei e persegue o casal - Jasão e Medeia - que foge para Corinto. Apesar de chegar a Corinto como estrangeira e não ser bem recebida pelos gregos, o casal vive feliz à revelia de todos, coroados com o nascimento de dois filhos, até que Jasão se interessa por Creuza, filha do rei de Corinto - Creonte –que resolve casá-la com Jasão. Os castelos de Medeia caem por terra. A escolha de Jasão por uma nova mulher faz ruir o seu domínio, representando para ela um ultraje, uma invasão do Outro, que pode fazê-la cair como um nada, um resto. Entretanto, ela não despenca. Apoiada no ódio e tomada pela ira, Medeia passa a arquitetar e tramar sua vingança. No início da apresentação da tragédia, a Nutriz profere (EURÍPEDES, 2012, p. 25. Versos: 16 a 18):

[...]
 Se há concordância entre o casal, a paz
 no lar é plena. O amor adoece agora
 instaura-se o conflito, pois Jasão
 deitou-se com a filha de Creonte.
 [...]

Repudiada por Jasão e expulsa da cidade, Medeia com suas porções mágicas e fatais, mata Creonte, Creuza e incendeia o palácio real. Para que o marido sofresse de forma avassaladora e inigualável como ela própria estava sofrendo, decide também aniquilar os

filhos que tivera com ele para em seguida fugir ao encontro de Egeu no carro do sol, puxado por duas serpentes aladas, presente do seu avô, Hélios, rei do sol.

O desfecho elaborado por Eurípedes é um recurso ao deus *ex-machina* de Aristóteles (2005b), fazendo surgir o impossível de sentido. A fuga de Medeia com Egeu foi negociada entre ambos da seguinte forma: como Egeu não poderia ter filhos, Medeia promete torná-lo pai caso ele a acolhesse em seu país, ao que Egeu concordou desde que Medeia lá chegasse por sua própria conta e risco. Segundo Brandão (1985), Medeia vai viver com Egeu e eles têm um filho que recebe o nome de Medo.

É, só após a morte dos filhos, que Jasão reconhece Medeia como uma mulher horrenda, capaz de desafiar da forma mais torpe um homem. Ele ficou espantado, não havia se dado conta de quem era Medeia, ele não havia percebido que uma mulher que abre mão das insígnias paternas e prescinde do pai seria capaz de tudo. O sentimento de mulher abandonada leva todos que a cercam à ruína, principalmente, o seu homem, Jasão, por tê-la destruído ao confrontá-la com o real da castração. Consideramos que, para Medeia, atingir Jasão é um dever e feri-lo torna-se fundamental, mesmo que ela também sofra; afinal, ela ama os filhos. Desesperado, Jasão constata que não foi capaz de reconhecer Medeia, como podemos ver nos versos do diálogo entre ambos, apresentados por Eurípedes (2012, p. 143/145/149. Versos 1.329 a 1.362):

JA: Faltou-me percepção ao propiciar
a troca de uma casa em terra bárbara
por residência em território helênico
- como fui tolo! -, algoz do pai e lar!
[...]
Foi o princípio, pois as núpcias
comigo sucederam os meninos,
dizimados por causa de uma cama,
algo impensável entre as moças gregas,
mas minha escolha recaiu em ti -,
- união atroz, funesta para mim -,
leoa, não mulher, natura acídula
Que obnubila até a tirrena Cila²¹.
[...]
ME: Não me interessas nada se me chamas
leoa ou tirrena Cila: fiz
o que devia ao te atingir no íntimo!
JA: Também te afeta a dor que me agonia.
ME: Saber que sofres me alivia a agrura.
JA: Que horror de mãe, meninos, escolhi!
[...]
JA: Matar por uma cama: que ousadia!
ME: Para a mulher não é uma quimera.
JA: Para as sensatas, é! Não tens limites.

²¹ Na mitologia, Cila é uma ninfa que transformada em monstro aterroriza os mortais.

O fim do casamento de Medeia com Jasão indica que o ódio como o avesso do amor é um risco pela esmagadora presença que o Outro do amor pode encarnar, assim como pela intensidade do investimento feito no objeto amado. Medeia extrapola as dimensões do referencial fálico, ultrapassada pelo gozo foracluído da linguagem, ao matar os filhos e encenar a face torpe e hostil da mulher que ama. O ultraje vivido por Medeia pode ser considerado como um véu, aquele que antecede a passagem ao ato, onde uma mãe amorosa torna-se horrenda ao trucidar seus filhos. Ela deixa claro que ama os filhos, mas a morte se faz necessária. Medeia apresenta uma ambiguidade digna das contradições presentes em toda tragédia grega, na qual um personagem experimenta não apenas o conflito com o outro, mas também consigo mesmo, como podemos notar nas suas palavras endereçadas ao Coro (EURÍPEDES, 2012, p. 121. Versos: 1042 a 1065, grifo nosso):

[...]
 O que farei? Sucumbe o coração
 ao brilho do semblante dos garotos.
 Mulheres, titubeio! Os planos periclitam!
 Vou-me, mas com meus dois filhos!
 Prejudicar as crianças sem prejuízo
 do pai não dobra o mal? Fará sentido?
 Comigo não, adeus projetos árdios!
 O Que passa em mim? Aceitarei
 o escárnio de inimigos impunidos?
 [...]
 Está para nascer alguém que agrida
 um filho meu! Se *ananke*, o necessário,
 impõe sua lei indesejável, **nós**
daremos fim em quem geramos. Não
 existe escapatória ao prefixado.
 Coroada, a noiva vestirá a túnica.

Encontramos na frase “nós daremos um fim em quem geramos” a posição infanticida de Medeia. Ela anuncia o seu direito de retirar a vida dos filhos, pois foi ela quem os gerou e agora pode prescindir das insígnias fálicas que eles representam. O infanticídio de Medeia empresta trama ao seu narcisismo, ponto crucial que marca sua face terrível, aquela que está mais voltada para o gozo, para a singularidade de uma experiência do excesso do gozo feminino.

Marcada pelos traços de injustiça, inferioridade e depreciação, Medeia enfrenta a dor de uma perda irreparável, um sentimento de incompletude, que toca o real da castração. Por esse viés, afirmamos com Miller (2012a, p. 77) que há entre a mulher e o real um laço de amizade, isto porque elas evidenciam o que escapa ao simbólico, essencialmente, sua relação com a castração. Ao se confrontar com o real da castração, Medeia se empenha em subverter

essa situação e provocar a castração no Outro. O seu objetivo é, sobretudo, cercear do que Jasão mais se gabava, a saber, o casamento com sua jovem noiva e o acesso ao trono.

3.4.2 Amiga do real

O ato infanticida de Medeia revela o que o cotidiano da clínica dá notícias, a saber, as manifestações agressivas, os atos violentos e a tendência ao suicídio e ao assassinato por parte de mulheres. As possíveis relações entre o feminino, a agressividade e a pulsão de morte podem ser condensadas na teoria lacaniana do gozo. Do gozo fálico ao gozo Outro, as mulheres estão às voltas com a dor e o mal, umas se submetem, outras ultrapassam a fronteira do princípio do prazer, como destacaremos no quarto capítulo. Com uma potência capaz de ir além da barreira que pode apaziguar a pulsão, algumas mulheres, como Medeia, caem nas teias do gozo.

É importante lembrar que a agressividade humana decorre de uma inscrição na ordem social, referida a uma lei que articula proibição, hostilidade e ética, como é notório na análise freudiana do mito “Totem e Tabu”. Hostilidade, crueldade e agressividade são substantivos que comungam no humano Eros e Tânatos e, desse modo, a hostilidade e o ódio são encontrados na base do princípio do prazer. Na elaboração freudiana do conceito de pulsão de morte, há uma abordagem do gozo que escapa à conceitualização, mas cujo campo se delimita traçando a fronteira que situa o mais além do princípio do prazer. É exatamente desse ponto que Lacan parte para elaborar o estatuto do gozo, mostrando que o ódio e o mal-estar dão sinais da forclusão do desejo.

Ao reconhecer uma inclinação do homem para o mal, para a destruição e para a agressividade, Freud faz um alerta sobre a existência de uma satisfação cruel que oferece um extraordinário prazer narcisista, oferecendo ao eu a realização dos mais obsoletos desejos de onipotência. A tendência agressiva constitui um obstáculo à cultura, ao mesmo tempo em que promove o laço entre os indivíduos. A dor experimentada pelo sujeito é a dor de existir, uma dor da condição humana, não há nada que a balize e, como afirma Lacan (1958-1959), em última instância, só há uma dor, a de existir.

Em “Observação sobre o relatório de Daniel Lagache” (1960b), Lacan esclarece que existir não é viver. A dor de existir não deve ser considerada uma exclusividade dos melancólicos, embora só eles a experimentem em seu estado puro, pois não contam com o

recurso de poder situar no desejo do Outro o sentido de sua vida. Existir supõe a dor de ser lançado no mundo, supõe a linguagem que, entretanto, não dá conta de todos os juízos.

A dor de existir insere-se em um contexto extremo. Ela ocorre após o sujeito ter esgotado sob todas as formas a via do desejo, assinalando um ponto extremo onde o sujeito se desprende das últimas amarras significantes que o sustentavam e se depara com o termo último de sua existência. Paradoxalmente, é exatamente a via do desejo que conduz a este ponto-limite, limiar do real. Como mostra-nos Coutinho Jorge (2010, p. 174):

[...] o exercício do desejo supõe sempre a entronização da morte e sua aceitação, isto é, a experiência da castração, o amor afirmado diante da perspectiva do desaparecimento é a aspiração a um mais além da morte, à perpetuação da vida mais além da morte. Trata-se, nesse caso, de afirmar o simbólico em toda a sua potência e, com isso, produzir um anteparo para o real.

Avassalada pela dor e, ali mesmo onde o desejo se retirou, Medeia não encontra uma proteção frente ao real e, neste ponto, enunciam-se várias declinações da posição feminina: sacrifício, martírio, tristeza, desolação. O desencontro entre os parceiros Medeia/Jasão e a inexistência de um imperativo oriundo do supereu que possa contê-la, leva Medeia a protagonizar o gozo Outro. Diante do que experimenta, ela conclui que ser mulher dói. No ponto de disjunção entre o amor (fertilidade) e o ódio (destruição), abre-se a cratera do real onde ela é lançada, não sem levar consigo o seu parceiro. Desse modo, Medeia sinaliza que “o gozo do Outro não é signo do amor” (LACAN, 1972-1973, p. 54).

O amor demanda o amor, mais, mais ainda, na medida em que carrega no seu bojo o nome próprio da falha de onde, no Outro, parte a demanda de amor. O que é capaz de responder pelo gozo do corpo do Outro, parte, não do amor, mas, do “amuro”, (*a*)muro, termo que guarda ressonância com a palavra *l'amour*, amor em francês. O interessante nessa construção de Lacan é poder mostrar como o amor se decompõe facilmente: se por um lado ele é o objeto *a*, por outro, ele faz surgir um muro levantado pelo objeto diante da apreensão do ser. Cabe-nos destacar com André (1987) que do ser amado nunca se obtém nada mais do que alguns signos ou alguns restos.

Como já sublinhamos no segundo capítulo, o amor é essencialmente narcísico, o eu e o outro se somam, se complementam. Os objetos são constituídos para o sujeito como um prolongamento do narcisismo, portanto, o objeto do desejo pode ser considerado um instrumento narcísico. Nesse sentido, um sujeito pode “amar-se através do outro” (1959-1960, p. 368). Ao mesmo tempo em que há um movimento que complementa o eu e o objeto, há uma destruição por esta união carregar toda a verdade especular do sujeito. “Ele (o eu) é o

caramujo que encerra no âmago de sua carapaça imaginária o objeto que causa tanto meu ódio quanto meu maravilhamento” (QUINET, 1997).

Nas mulheres, o ódio e os impulsos agressivos quando são suprimidos acabam por favorecer “o desenvolvimento de poderosos impulsos masoquistas” (FREUD, 1933 [1932], p. 143). Acerca do masoquismo nas mulheres, lembramos que ele se distingue dentre outras duas formas de manifestação que são o erógeno e o moral. As fantasias masoquistas estabelecem conexão entre o infantil e o feminino, determinando uma posição feminina, na medida em que elas representam ser castrado, ser copulado, ter um bebê. Freud (1933[1932], p. 206) esclarece que:

[...] a fase fálica da organização introduz o conteúdo das fantasias masoquistas de castração; mais tarde, excluídas delas e da organização genital definitiva, se derivam, naturalmente as situações femininas, características do sujeito passivo, ser copulada e ter um filho.

Consideramos que Freud não estabeleceu uma conexão direta entre masoquismo e feminilidade. A discussão freudiana evidencia uma forma específica de masoquismo feminino presente tanto nos homens quanto nas mulheres; afinal, se as mulheres sofrem a ausência fálica, os homens sofrem a ameaça de castração. Nos homens, Freud constatou fantasias e práticas perversas relacionadas a uma posição feminina. O masoquismo feminino deve ser considerado, portanto, uma expressão de uma equivalência entre “o fazer-se bater do masoquista e o que ele chama de ‘papal’ feminino na relação sexual” (SOLER, 1998, p. 289).

O masoquismo ensina sobre a função da fantasia e não sobre o feminino. Laurent (1999) considera que devastação é a palavra que Lacan prefere usar quando se trata do masoquismo feminino. A mulher ao consentir com os sofrimentos e as humilhações de um homem, não o faz por conectar o feminino com a dor. O laço decorre do fato de que as mulheres consentem no fantasma masculino, onde a dor e a devastação surgem no campo amoroso.

Se o feminino não é masoquista, seria então sádico? Laurent (2012) considera que por ser o masoquismo o avesso do sadismo, este último deveria ser muito mais natural de ser encontrado nas mulheres. Seguindo na esteira de Laurent, interrogamos se o limite do encontro com a falta de um significante no Outro S (A) leva Medeia a uma posição sádica. O encontro da heroína de Eurípedes com a falta faz como que ela entre em uma zona na qual se torna perigosa, não para si mesma e sim para outrem. A posição de Medeia não se situa na

fantasia que rege o sintoma, nela há um fora do sintoma e é nesse sentido que aproximamos Medeia do feminino.

Por ser contíguo ao real e à lógica do não-todo, o feminino experimenta o gozo Outro. “As mulheres exprimem muito bem o real” (LACAN, 1974a, p. 24), o que nos permite afirmar que elas estão mais conectadas com o insaciável do amor do que com o desejo. Nesse sentido, a hostilidade aparece como a outra face do amor, de tal modo que o gozo não se limita pela mediação fálica, ele a ultrapassa fazendo aparecer sua versão voraz.

A voracidade de Medeia a impulsiona ao crime e interrogamos as possíveis relações entre a lei, o gozo e o Outro. Consideramos nessa tese que os crimes da heroína de Eurípedes estão referidos a um impasse entre esses três elementos, uma vez que a lei que causa o desejo provém do Outro, consente com ela e indica a instauração de um sujeito do inconsciente. É a exigência de gozo que empurra ao ato criminoso, revelando uma falha da lei em passar o gozo para o inconsciente, isto é, em operar com a satisfação por meio do recalçamento. Medeia é, portanto, empurrada para uma satisfação direta, que escapa aos circuitos do desejo, da simbolização e da castração como falta. A heroína da tragédia grega é movida por uma fúria sanguinária e uma paixão desmesurada em que ser o objeto de gozo de um homem atualiza a perda de uma libra de carne, lançando-a no limite do intolerável. O fato de uma mulher amar mais do que ser amada revela a sua posição frente ao falo. A função fálica pode falhar naquilo que é sua atribuição em três registros: simbólico – regulação das palavras e do pensamento, o imaginário – da realidade psíquica e fantasmática, e o real - da regulação do gozo. Diante da falha, o que temos é uma irrupção do real como se pode perceber em Medeia, um exemplo de mulher devastada que diante, da castração, afirma: “eu sou um todo”.

Podemos inferir que por ser confrontada com o real avassalador, Medeia se posiciona como uma mulher que busca ser a exceção feminina, ela ocupa o lugar do “ao-menos-um” que não se submete à castração, lugar do Outro idealizado sem barra, lugar que não existe confirmado pela satisfação narcísica. Todavia, entendemos que Medeia circunscreve o “A mulher existe” como ponto de impossível, o que lhe permite estabilizar e seguir adiante, fugindo de Corinto com Egeu.

As três paixões do ser - amor, ódio, ignorância - descritas por Lacan (1953-1954) são experimentadas por Medeia. Das três paixões é o ódio (escuro e obscuro) o pilar sob o qual o gozo Outro é protagonizado. Ao deslizar do amor para o puro ódio, Medeia é capaz de tudo, como mostra a fala da Nutriz na abertura da tragédia (EURÍPEDES, 2012, p. 25. Verso 37 a42):

[...] Sua psique
 circumspecta suporta mal a dor.
 Conheço-a de longa data e não
 descarto a hipótese de que apunhale
 o fígado, depois que entrou sem voz, rumo ao leito.
 [...]

No desenlace amoroso, o ódio se torna o avesso do amor e para cada sujeito, de um modo particular, percebemos que o primeiro emerge no lugar onde o Outro falta, onde o Outro se desloca. Uma vez incapacitado de assimilar simbolicamente essa perda ou falta, o sujeito enlouquece, um enlouquecimento amoroso que não se trata necessariamente de uma psicose.

3.5 Enlouquecimento amoroso

Das fórmulas da sexuação, podemos depreender aproximações entre a mulher e o feminino a partir de três vias: a histérica; a mulher situada do lado homem e a mulher contígua ao feminino. No nível da sexuação, há uma foraclusão do significante d'A mulher e essa ausência indica a necessidade de que sejam feitas suplências, como uma tentativa de fazer borda à hiância aberta no simbólico. Cada suplência indica uma posição feminina, ou seja, comprova que existem diversas formas da mulher lidar com a falta de um significante que a represente.

Diante da falta de um suporte que lhe dê consistência, a mulher torna-se capaz de ir mais longe do que o homem. Podemos dizer que nas mulheres há um caráter absoluto do enamoramento, como formulou Freud, ao assinalar suas dúvidas em relação ao supereu da mulher. As mulheres apresentam um desejo decidido, elas sabem o que devem fazer para alcançá-lo e uma vez decididas, fazem vacilar o supereu, o que as tornaria capazes de tudo (LAURENT, 2003). Entendemos que nessa posição “decida” o que comparece à cena é o mais além, ou seja, um apaixonamento que carrega em si a loucura, um “gozo envolto em sua contiguidade” (LACAN, 1960a, p. 744).

Com relação ao supereu, é importante destacar que Freud o considerava como herdeiro do complexo de Édipo, um imperativo categórico que estabelece o censor moral pela via da proibição. Mas, Lacan, recuperando o termo de Melanie Klein, veio a assinalar uma outra modalidade de supereu, o materno, que está na raiz da demanda infinita da pulsão.

A criança vive a angústia de ser assassinada e devorada, o que faz com que a mãe, ao mesmo tempo seja objeto sexual primitivo e encarne o supereu arcaico, perigoso, não por estar associado à proibição, mas porque impulsiona ao crime (LACAN, 1959-1960). Como sinalizou Laurent (2012, p. 122), o supereu é relevante para o feminino e está na base da devastação como “um empuxo-ao-crime particular, a saber: iguala-te a Tirésias”. Um homem deve se tornar mulher sob a rubrica do homem castrado ou do amante morto.

Em Diretrizes para um congresso sobre sexualidade feminina, Lacan (1960a) enfatiza as condições e possibilidades que uma mulher tem de reconhecer o homem como tal e gozar de seu pênis, opondo fetichismo à erotomania, como já demonstramos no segundo capítulo; do lado masculino há uma disjunção entre o amor e o desejo, já do lado feminino há uma conversão. Na posição feminina, a mulher encontra o significante do desejo no órgão do parceiro, desvelando assim uma aparente unicidade entre o amor e o desejo, bem como encobrendo a duplicidade do sujeito. A mulher visa a encontrar um parceiro sexual com um véu, o amante castrado, o íncubo ideal.

Convém aqui destacar o que observamos na clínica quando algumas mulheres demonstram que almejam, na relação amorosa, um parceiro castrado. Elas esperam que o homem seja amigo, confidente, compreensivo e que morra por ela. Eternas insatisfeitas, elas sinalizam o mais além do falo e, ao se embrenhar pela castração do homem, buscam o significante fálico, lá onde o corpo do homem amado o revela. Como observa Laurent (2012), essa busca significa uma verdadeira batalha, onde a mulher tenta encontrar o Outro, o significante, o objeto impossível do qual foi privada e, nesse sentido, podemos afirmar que na mulher existe uma parte que não é apaziguada pelo significante fálico. Dispersa, à deriva, perdida na infinitude do Outro, do amor ou da exigência amorosa, como Lacan se referiu à dispersão do sujeito na psicose, um infinito que remete ao delírio. Seria Medeia psicótica? Acreditamos que ela não seja, pois, se o fosse, talvez tolerássemos melhor o seu ato de matar os filhos, ato considerado hediondo, inaceitável em qualquer sociedade. O fato de ficarmos estupefatos frente a uma mãe que prescinde de seus filhos indica que não se trata de uma psicose, mas do ato de uma mulher que perdeu o objeto de seu amor e não mais se sustenta pelo recurso ao fálico. Entendemos a posição de Medeia como devastação mediante ao abandono e à irrupção de um ódio direcionado a Jasão e não aos filhos.

O termo devastação, oriundo no francês do verbo *ravager*, é utilizado por Lacan para tratar de dois temas específicos em relação ao feminino, um primeiro referido à relação mãe-filha e outro à relação homem-mulher. Ressaltamos, entretanto, que não devemos incorrer no erro de confundir devastação com reivindicação fálica, conforme esclarece Soler (2005),

posto que esses termos não coincidem. Na devastação, é possível localizar um mais além da perspectiva fálica, onde encontramos não somente o “*ágalma* feminino, sempre fálico, mas o do gozo que *ex-siste*, mas que o Outro não reconhece, e, pelo qual, portanto, conseqüentemente a mulher apela para o Outro” (SOLER, 2005, p. 386). No caso da relação homem-mulher, que aqui nos interessa de forma privilegiada, o termo *ravage* indica que o parceiro pode ser tanto um arrebatamento, tanto no sentido de um deslumbramento, quanto no de uma devastação.

Entendida como “uma pilhagem que se estende a tudo”, a devastação não tem um fim, não conhece limites e é por esse viés que um homem pode se tornar o “parceiro-devastação de uma mulher, para o melhor e para o pior” (MILLER, 1998, p. 115). Em *O Seminário, Livro 22: RSI*, respondendo à pergunta sobre o que uma mulher representa para um homem, Lacan (1974-1975) utiliza a expressão “mulher-sintoma”. Ela é um corpo que se doa ao parceiro para que este pegue o seu mais-de-gozar pela via que o sujeito (mulher) denega a castração. Logo, torna-se a encarnação do falo, atinge um limiar, que lhe escapa à linguagem e à razão. Tamanha loucura difere daquela da psicose pelo fato da identificação fálica estar ligada ao desejo de um homem, ao olhar do Outro, à perversão polimorfa própria ao macho (MIRANDA, 2012).

Uma mulher devastada evidencia uma insistência amorosa, que a aproxima da loucura, sem que possamos considerá-las “loucas de todo”, como já apresentamos no segundo capítulo. No campo do feminino, estar devastado revela a agonia da dor, a aflição, o sofrimento avassalador que remete a uma destruição. O “núcleo da devastação é o gozo que devasta o sujeito, no sentido forte de aniquilá-lo pelo espaço de um instante” (SOLER, 2005, p. 185), instante este que inscreve o feminino na “lógica de absolutização do amor, que a empuxa para uma busca insaciável do Outro” (SOLER, 2005).

Com o estilo que lhe é peculiar, Eurípedes imprime em Medeia a condição de uma figura do feminino na “absolutização” do amor, uma mulher envolta nas sombras da maldição, da violência e da transgressão em diversos níveis. O que há de excesso, de intemperança, em Medeia, se manifesta quando ela perde o objeto amado, “seu homem”, seu parceiro-sintoma. É exatamente aí que encontramos Medeia devastada, como podemos notar nas palavras da heroína de Eurípedes após saber das novas núpcias de Jasão (EURÍPEDES, 2012, p. 47. Verso 252 a 258):

[...] sei bem que nossas sendas não confluem:
dispões de polis, elos de amizade,
lar partenar, desfrutes na vivência;

quanto a mim, só, butim em solo bárbaro,
sem urbe, rebaixada por Jasão,
sem mãe, sem um parente, sem [...] que a âncora
soerga longe desse pesadelo.

Como notamos, os versos revelam que Medeia é bárbara, não tem pai, nem pátria, nem qualquer referência que a pacifique, restando-lhe a *harmatía*, quer dizer, a transgressão. Cabe-nos lembrar de que, no segundo capítulo esclarecemos que a *harmatía* não deve ser considerada um erro, no sentido aristotélico do termo. A *harmatía* está ligada à *áte*, um vazio constitutivo, herdado do Outro, que permite a Medeia, tanto quanto a Antígona, contestar o poderio de Creonte, interrogar a obediência à lei da *polis* e afirmar a existência de um para além da lei, um campo sobre o qual esta não legisla, uma vez que é representada pelo domínio dos deuses. Medeia parte de um infortúnio, de uma loucura enviada pelos deuses. Ultrapassada por um excesso na transgressão, Medeia torna-se a expressão máxima da ruptura da ordem simbólica e da irrupção do real, ela é empurrada para o lugar de dejetivo, mergulhando no abismo da ultrapassagem.

Ao transgredir as leis da *polis*, Medeia elucida a disjunção entre saber e gozo (LACAN, 1959-1960), emergindo um gozo maciço que conectado com o horror exige forçamento e transgressão. O desejo se articula à destruição fazendo da dor um ultraje, justamente porque a realização do desejo se distancia da posse de qualquer bem, ou seja, encontra-se próxima da destruição e dispensa qualquer bem. Na mitologia, os deuses gregos estão envoltos ao excesso, a desmesura, comportamentos voluptuosos, transgressores das leis da *polis*: estupros, assassinatos, traições, como destacou Lacan (1959-1960). O comportamento dos deuses gregos sinaliza que na transgressão está presente a pulsão de morte, o mais além do princípio do prazer, a imersão do real, o gozo.

O gozo adquire o estatuto de real no contexto do *Seminário Livro 7, a ética da psicanálise*, ele apresenta uma relação com o usufruto, ao mesmo tempo que não serve para nada (MILLER, 2012b). O que é da ordem do real aparece no momento em que Medeia é abandonada por Jasão. A escolha de uma outra mulher, a filha do rei Creonte, confere a Jasão um poderio fálico, pois lhe dá acesso ao trono em Corinto. Envoltos por um ódio mortal, a posição viril de Jasão lhe incomoda a tal ponto que ela só vislumbra a morte (EURÍPEDES, 2012, p. 45. Versos 225 a 229):

[...]
É inexato dizer que o fato abate-me:
Minha ânsia se anula, se me extingue
cáris (encantamento) – o brilho de viver.

Que eu morra,
pois o ente até então primeiro e único
tornou-se-me execrável: meu marido.
[...]

É importante ressaltar que, na visão de Eurípedes, Medeia não quer de fato morrer, o que ela visa é livrar-se do mal que a assola. Evidencia-se uma passagem do desejo de morrer para o desejo de aplicar um castigo a Jasão: matá-lo junto com sua noiva e genro. A ideia de castigo acaba por se converter em deixar Jasão vivo, mas sem filhos, enfrentando uma dor que cresce a cada dia, da qual Jasão não escapa. Desconhecendo Medeia e afirmando-se viril, Jasão solicita que ela seja submissa aos mais fortes (EURÍPEDES, 2012, p.63/65. Versos 446 a 450):

De há muito eu sei que é um mal sem cura a incúria
da fúria. Preservaras moradia
e status quo, submissa aos que mais fortes sentenciavam.
Tua fala verborrágica
é a única culpada pelo exílio.
Não perco o sono se repisas que eu
sou o pior dos piores, mas acaso
crês no próprio sucesso se degradas
os tiranos que em breve te degradam?

Medeia não se mostra disposta a recuar, estabelecendo com Jasão uma disputa fálica. A heroína de Eurípedes sente-se soberana e revela a fraqueza de Jasão uma vez que sem ela, ele não teria sobrevivido ao roubo do velocino de ouro. Não se submetendo aos ditames de Jasão, Medeia transgredir as leis da *polis* e torna-se protagonista do gozo Outro. Eis aí o ultraje à dor, no qual o amor se transforma em ódio, revelando uma face de gozo desmedido, fora-da-lei. Dito de outro modo, do amor enaltecido surge o puro ódio que visa a atingir o outro (parceiro) no coração do seu ser. A posição de Medeia revela o não-todo fálico da posição feminina, os contornos de um gozo ilimitado, que remete ao mais além do princípio do prazer (EURÍPEDES, 2012, p. 61. Versos: 398 a 404, grifo nosso):

[...]
Ninguém me faz chorar impunemente!
Amargas e funestas suas núpcias,
amarga aliança, amargo o meu desterro!
Não deixe pelo meio teus projetos,
Medeia! Não te demova! Medra o ardor,
se impera o destemor! Conheces bem
tua situação. As núpcias de Jasão trarão a ti mofina mofa.
[...]

As palavras “mofina mofa” significam que Medeia é uma mulher de mau gênio, infeliz, difamada, alvo de chacota, posição que ela não suporta. As mulheres, segundo Lacan, são “almorosas”, elas amam a alma, amam no seu parceiro elas próprias. A difamação aponta para a mulher, porque se dizemos mulher *dit-femme*, “a gente *dif...ama*, a gente a *diz fama*” (LACAN, 1972-1973, p. 114), o que a torna extremamente perigosa. A mulher, como apontamos no segundo capítulo, é como a verdade, jamais pode ser dita toda, dela só podemos semi-dizê-la. Meio dizer em francês é *mi-dire* palavra homofônica de *médire*, mal dizer. Assim, verdade e mulher remetem a uma duplicidade, são *mal-ditas* no seu duplo sentido: mal ditas pelo fato de que dela não se possa dizer tudo e malditas pela proximidade com o real. Nessas duas dimensões que conectam a verdade à mulher, encontramos Medeia, uma versão do que supostamente seria a verdadeira mulher, como afirmou Lacan (1958b/1998), aquela que por se sentir ultrajada enseja o encontro com real. Essa afirmação enigmática leva-nos a interrogar sobre as condições em que se torna possível legitimá-la. Miller (2015a, p. 114) considera que se a verdadeira mulher existe, ela não é a mãe e, nesse sentido, “uma verdadeira mulher é sempre Medeia”, a que não se sustenta pela via dos semblantes, aproximando-se do real.

Mais próxima do real, Medeia carrega a *sophía*, uma sabedoria implicada na ação. A engenhosidade de Eurípedes atribui uma sapiência a sua personagem, não apenas pelo seu talento em ministrar venenos, ou pelo papel decisivo na conquista do velo de ouro, mas, também, pela sua decisão de assassinar os filhos. Como mostra Vieira (2012, p. 161):

[...] não há nada de heróico em apunhalar crianças indefesas, mas não é isso que Medeia reivindica. O inédito de sua ação passional, a sua sabedoria, consiste em evidenciar um caráter novo da sabedoria, ao invés de ser colocado um acento no efeito do seu sofrimento, destaca-se o feito.

Um feito, ato infanticida, comandado pela ira de ter despertado a inveja alheia, de ter sido desafiada em seu saber, de ter caído do lugar que ocupava no desejo de Jasão. A posição de sábia aparece claramente no diálogo com Jasão (EURÍPEDES, 2012, Versos 536 a 541, p. 71):

Teu logradouro é grego, não é bárbaro,
 Prescinde do uso cru da força bruta,
 não ignoras justiça e normas. Gregos,
 unânimes, aclamam: “Sapientíssima!”
 Celebridade, alguém recordaria
 teu nome em tua terra tão longínqua?

Apesar de reconhecer a posição de saber de Medeia, Jasão exige que ela se submeta aos ditames masculinos como toda mulher grega. A heroína de Eurípedes aceita, mas não se rende. Sua face meticulosa planeja e articula o seu ato levando o outro a corroborar com o seu plano. Medeia pede que Creonte confie nela, pois, assim como as mulheres gregas, ela se submeterá ao poderio masculino. Doce ilusão de Creonte que acredita. Medeia solicita não ser expulsa de Corinto, que lhe seja concedido mais um dia para que possa se organizar com os filhos para então ir embora da cidade. Creonte titubeia, diz que não deveria confiar, mas lhe concede o dia solicitado. Mísero Creonte, ele não reconhece Medeia (EURÍPEDES, 2012, p. 57/58. Versos: 363 a376):

Quem nega a prevalência da maldade?
 Mas que assim seja não é certo ainda.
 Do embate, os neocasados não escapam,
 e o sogro, da mais grave pena. Nunca
 bajularia o rei, não fora o que
 arquiteto, tampouco minhas mãos
 o tocariam. Quando postergou
 minha expulsão, Creonte chegou ao cume
 da estupidez: perdeu a chance única
 de viabilizar o que eu vislumbro.
 Hei de fazer do pai, marido e filha
 uma trinca sinistra, pois domino
 imenso rol de vias morticidas
 [...]

Medeia jamais bajularia o rei se não fosse a sua intenção de ganhar mais um dia, de modo a realizar o seu intento – matar a noiva, o seu pai e, no final, seus próprios filhos. Diante de Creonte, ela se faz de mulher submissa, de mulher que reconhece no homem o poderio fálico e se submete a ele. A posição de Creonte é para ela um ato castrador e o exílio que lhe é imposto significa um ultraje, posto que ele enseje uma repetição da castração. Encontramos aqui um ponto de subversão. Ao revés das mulheres que se submetem ao poderio fálico, Medeia o contrapõe. Creonte vacila ao permitir que ela fique mais um dia, e é aí justamente que ele perde. Medeia não vacila, sabe o que quer e o único dia que Creonte lhe deu será suficiente para colocar em prática o seu plano.

Diferente de muitas mulheres, Medeia precisa punir de forma implacável quem a fez sofrer. A posição fálica de Medeia não se reduz à inveja do pênis, como diria Freud, mas, revela uma posição de gozo. Às mulheres é solicitado que elas permaneçam restritas ao homem amado e aos filhos. Medeia dá provas de que isso não lhe é suficiente. Ela é uma mulher para quem a maternidade não é um grande feito, inclusive considera que parir é pior do que empunhar égide (espada), como fazem os homens.

As mulheres, quando restritas ao amor e à dedicação ao objeto amado, são frequentemente ciumentas, tanto por demandar o ser, quanto por prender-se a ele. Na clínica com mulheres, observamos que existem diferentes posições diante da perda do objeto amado, umas ferem o parceiro, outras ferem a si mesmas; ambas as posições comandadas pelo *pathos*. Em geral, uma mulher tomada de ciúmes, quando perde o objeto amado para outra mulher, diz: eu me mato. Medeia não, ela diz: eu te destruo! Ela mostra com seu ato infanticida até onde uma mulher pode ir quando o homem amado destrói os semblantes que a sustentavam como o objeto causa de desejo. O amor pelo “seu homem” na verdade é um amor por ela mesma, como tão bem ilustrou Lacan (1964, p. 254): “eu te amo, mas porque inexplicavelmente amo em ti algo que é mais que tu – o objeto *a* minúsculo, eu te mutilo”. É nesse momento que emerge a “verdadeira mulher”, aquela capaz de renunciar a um bem precioso para abrir no homem um furo, um descontentamento que permanecerá para sempre revelado.

Jasão tenta dissuadir Medeia de sua vingança ao afirmar que para uma mulher sensata o melhor caminho é se retirar de Corinto com os filhos. Medeia, então, concorda dizendo que ela estava “insensata”, mas, que havia mudado os seus planos, afinal, “[...] a mulher não é um mal; direi tão só mulher” (EURÍPEDES, 2012, p. 105. Versos 888 a 890). Do mesmo modo que Creonte acredita em Medeia, Jasão se acha vencedor e até considera que “é normal a fúria se núpcias de outra ordem se oferecem ao marido” (EURÍPEDES, 2012, p. 107. Versos 909 a 911). Entretanto, Medeia permanece ativa e não recua em seus planos: matar a noiva e o seu pai com seus venenos e destruir o bem mais precioso de Jasão – os filhos, não permitindo sequer que ele cumpra as honras fúnebres. Desesperado, Jasão profere (EURÍPEDES, 2012, p. 155. Versos: 1410 - 1414):

[...]
 Que os deuses testemunhem que os mataste,
 que me impedes agora de tocá-los,
 impossibilitando de enterrá-los!
 Pudera nunca tê-los semeado
 Para não vê-los mortos por teus golpes.

O ato de Medeia diz respeito a uma cena de ciúme? Oliveira. (2007a) estabelece uma discussão em torno desse tema. O autor afirma que, em geral, somos levados a pensar que a personagem de Eurípedes é o protótipo de uma mulher devastada pelo ciúme, todavia essa interpretação carrega um equívoco na medida em que não leva em consideração a complexidade das emoções que envolvem a personagem. Oliveira considera que a *timé*, a

honra, valor atribuído a alguém pelos seus iguais, é ponto central que move Medeia. Contrapondo ao referido autor, a nossa hipótese é de que Medeia não é movida pela *timé* e sim pela *sophía*, como já mostramos anteriormente.

Concordamos com Oliveira. (2007a) no que se refere ao fato de Medeia não ser ciumenta. Entendemos que não há indícios de que Medeia tenha ficado enciumada de Creuza. Na verdade, é a noiva de Jasão que tem ciúmes e inveja dela, tanto que Medeia envia à jovem noiva, através de seus filhos, uma túnica e uma coroa de ouro, adereços, semblantes, que seduzem Creuza e levam-na à morte. Notamos aqui que a sedução feminina por adornos não é atual, ao contrário, desde os tempos mais remotos as mulheres são seduzidas por adornos. Cada mulher deve se apresentar como a “mais bela, mais jovem, mais e mais ainda, pois esta é a condição de se destacar entre as demais mulheres e se fazer desejada. E, sobretudo, fazê-las evitar o encontro com o real, ainda que dele sejam mais íntimas do que o são os homens!” (BARROS, 2012, p. 6).

Medeia não se afasta do protótipo de mulher bela, pois não se deixa seduzir pelos adornos; afinal, ela não se apóia unicamente no significante fálico. Nesse sentido, ela desvela um real enigmático que envolve o feminino nos remetendo à encenação do gozo Outro, onde a catástrofe vivida não a aniquila e sim a impulsiona a destruir o outro, o que ele tem de mais precioso: a sua mulher e os filhos. Arditosa, Medeia ainda convence Jasão a ajudá-la no seu intento de destruí-lo, sem que ele se dê conta disso. Ela envia os adornos para Creuza e sugere a Jasão que convença sua noiva a usá-los como mostram os versos a seguir (EURÍPEDES, 2012, p. 111. Versos: 945 a 955):

Se (Creuza) não difere de outras de seu sexo.
[...] ela obtém de mim a rutilância
dos donaires: o peplo esvoaçante
(carro chefe entre as mulheres)
E a grinalda, tecida em ouro. Eudêmone,
não é dona de um bem, que os tem inúmeros:
desposa um homem que sopesa tudo
e o adorno cujo dono foi o Sol,
meu avô, dádiva dos seus, lhe ofertou.
Que um servo apanhe o cosmo dos adornos.

Nos versos, é possível notar que Medeia aposta no fato de que Creuza aceitará os adornos, afinal eles carregam os signos da mulher que primeiro desposou Jasão e que é a mãe de seus filhos. Ela estava certa, Creuza não só aceita como também os coloca em seu corpo, momento exato em que ela é queimada viva, junto com Creonte que tenta socorrê-la. O

Mensageiro da tragédia descreve que Creuza ficou siderada, em frente ao espelho, com o ornamento que Medeia lhe enviara (EURÍPEDES, 2012, p. 129. Versos: 1.156 a 1.169):

Ao contemplar o luxo
 [...] tomou da túnica e a vestiu;
 depôs nas tranças ou ouro da guirlanda;
 devolveu, ao espelho, os fios rebeldes;
 exânime de si, sorriu ao ícone.
 [...] Não mais no trono, cômodo após cômodo,
 equilibrava os pés de tom alvíssimo,
 sumamente radiosa com os rútilos,
 fixada em si às vezes, toda ereta.
 Eis senão quando armou-se a cena tétrica:
 Sua cor descora; trêmula, de esguelha
 retrocedia; prestes a cair no chão
 [...]

Uma pergunta que surge: por que Medeia precisou destruir a outra mulher? Entendemos que Medeia não está preocupada em destruir a outra mulher e sim o poder fálico de Jasão, seu parceiro-sintoma, o que ela quer é atingi-lo. Ter sido ferida em seu ser, ter se confrontado com o real da castração, revela o que articulamos no curso desse capítulo, a saber, que Medeia experimenta o gozo Outro, sem barreiras, sem finitude e avassalador.

O novo casamento destitui Jasão do lugar de “seu homem” e esse fato é experimentado como ofensa, levando Medeia a atingir o limite em que o simbólico se rompe frente ao real. Desse modo, ela chega ao limite no qual a sua vida não tem valor sem “o seu homem” – o parceiro-sintoma -, aquele que se inscreveu como representante de um significante que denuncia o estrago a que ela foi submetida pela mais desprezível ambição.

Com Lacan interrogamos: o que é um homem para uma mulher? A resposta vem na palavra devastação: “pode-se dizer que o homem é para a mulher tudo o que quiserem, a saber, uma aflição, pior que um sintoma. [...] Trata-se mesmo de uma devastação” (LACAN, 1975-1976, p. 98).

Devastada, sem uma amarra significativa que a sustente, Medeia é tomada por um ódio que lhe faz furo na carne determinando uma lógica: “alguém tem que morrer”, “alguém tem que pagar pelo que eu estou passando”; ela busca responsabilizar alguém pelo prejuízo causado a si própria. Motivada por um ódio mortal, Medeia comete os seus crimes. Interrogamos: há passionalidade no seu ato?

Em pesquisa realizada sobre o feminino e a criminologia, Neri (2007) destaca que em geral os crimes cometidos por mulheres são motivados por casos de passionalidade²² e estão ligados à vingança, à hostilidade, à fuga de situações violentas e de maus tratos. Todavia, a autora destaca que existem também os crimes inadmissíveis para uma mulher como, por exemplo, matar um filho, situação peculiar em que a mulher sai da condição maternal, de sua estrutura “normal” e passa ao estado de “fera”, um crime considerado contra a “natureza da mulher”. Uma mulher que se sobrepõe ao ser mãe, que promove uma disjunção, essa mulher é Medeia.

Na concepção da promotora pública e autora do livro “A paixão no banco dos réus”, Eluf (2007) considera que uma mulher raramente comete um crime passional, sendo esse tipo de crime mais comum aos homens. Para a autora, as mulheres emancipadas são menos vulneráveis aos crimes passionais e, mesmo diante de forte impacto emocional, elas não se tornam assassinas cruéis, mas, encontram outras saídas, como Denise Stoklos (1995) propôs em sua peça *Des-Medeia*, a qual será apresentada e discutida no próximo capítulo. Discordamos de Eluf e nos apoiamos em Miller (2012a) para afirmar que as mulheres ensandecidas por uma perda amorosa podem sim cometer crimes violentos, sendo Medeia um exemplo crucial de uma mulher que enfrenta de forma soberba aqueles que lhe infringiram algum mal. Ela não mata Jasão, o seu objeto amado, pelo contrário, deixa-o vivo para sofrer um dano tão grande quanto o que ele lhe provocou. Com seu ato, Medeia impõe a Jasão a castração. O seu crime não está inscrito propriamente no campo da Lei, ela como já vimos é *deinon*, demoníaca. Sem pai e sem país, assassina do próprio irmão e de Pélias, o que lhe dá sustentação são as juras feitas por Jasão por ocasião da fuga de Iolco, juras essas esquecidas pelo seu objeto amado e reivindicadas por Medeia, que não clama a lei dos homens e sim a dos deuses (EURÍPEDES, 2012, p. 39. Versos 160 a 167):

Magna Têmis, Artemis augusta,
notai o que padeço,
eu que me vinculei com juras magnas
a um horror de homem!
Ainda me seja dado vislumbrá-lo,
a ele e à sua donzela,
ambos derruídos no castelo!
Quem antes ousou desonrar-me?
Pai, pátria de onde parti com o estigma de opróbio,
Algoz do próprio irmão.

²² Crime “passional” - previsto no artigo 121 do Código Penal (Brasil, 1941) - é um tipo de homicídio, que decorre de relacionamento sexual ou amoroso comandado por uma violenta “paixão” derivada do ciúme, do amor ou do desejo de defesa da honra e que culmina muitas vezes na morte da pessoa amada ou desejada. Nesse tipo de crime é previsto a redução da pena de um sexto para um terço, quando o crime é impelido por motivo de relevante valor social ou moral, ou sob o domínio de violenta emoção.

Oliveira (2007b) mostra que a jura está ligada aos significantes honra, confiança, e justiça, estes, uma vez entrelaçados, determinam a necessidade de que elas, as juras, sejam honradas, demarcando assim um campo que precede à instauração da Lei. Uma Lei só é propriamente instituída quando os homens mortais habitam o terreno do bem e do mal e, nesse sentido, quando não há Lei propriamente instituída também não há o bem e o mal. Nas palavras do autor (OLIVEIRA, 2007b, p. 8):

É nesse contexto que temos que entender a posição de Medeia. Ela não conhece propriamente o campo da Lei. Ela já tinha dado muitas provas disso, antes de chegar a Corinto, e continuará dando provas disso, mesmo quando de lá partir. A única coisa que organiza a sua existência e que lhe dá um lugar na cidade, ela, que é sem cidade, é a jura que Jasão lhe fez.

Medeia enquanto protagonista do gozo Outro é contígua à “verdadeira mulher” como formulou Lacan (1958b), aquela que por não estar inscrita na Lei não tem nada a perder, não recua diante do nada, diante de nenhum sacrifício quando o que lhe é mais precioso está em jogo; ela surge como mulher no ponto em que o homem obscurece por ele estar comprometido com o que perdeu (MILLER, 2015a).

Consideramos, com Lacan e Miller, que Medeia é uma representação de mulher que reconhece e faz valer para o homem o real da castração, uma vez que ela própria está próxima do real. Nesse sentido, ela não deixa que Jasão jamais se esqueça de que é Medeia.

No próximo capítulo, apresentaremos, à luz de poetas, dramaturgos, escritores e cineastas, versões do feminino encenadas por mulheres, contemporâneas à Medeia de Eurípedes.

4 MEDEIAS DA CONTEMPORANEIDADE

Eis o melhor e o pior de mim / O meu termômetro, o meu quilate (...)

Marisa Monte

Aos olhos da atualidade, ainda que parcialmente, a tragédia grega desvela o feminino e suas incidências clínicas. No clássico *Medeia*, Eurípedes traz à cena elementos essenciais para pensarmos a modalidade de gozo Outro e a posição feminina, como já o demonstramos no terceiro capítulo. Com o seu potencial simbólico, *Medeia* constitui uma importante matéria prima para a dramaturgia contemporânea. Tecida na literatura e na arte, a heroína de Eurípedes renasce das cinzas, apresentando-se na atualidade como uma projeção imaginativa de nossos escritores criativos. Retirada do mito dos Argonautas, ela é uma personagem da ficção que permanece viva em nossas mentes por condensar maternidade e morte.

Anunciada em verso e prosa no teatro e no cinema, *Medeia* se aproxima das mulheres da atualidade no que se refere à posição de superpotente na parceria amorosa com um homem desvirilizado, um amante castrado. Nos dias atuais, as *Medeias* se apresentam em uma versão fantasmática pulsional de mulher diversificada, multifacetada em suas várias potências, a saber: “profissional realizada”, “intelectualizada”, “amante liberada”. Mas, como ficam essas mulheres quando são tomadas pelo homem como um troféu, como um objeto que após ser conquistado pode ser desprezado? Com os poetas, afirmamos que algumas se tornam *Medeia*! Entretanto, com a psicanálise, esclarecemos que cada uma a seu modo vive de forma particularizada a experiência fatigante da perda amorosa e os efeitos seguem destinos diferentes em cada uma, conforme a posição subjetiva como detalharemos mais adiante.

A verve de *Medeia* retratada por Eurípedes inspirou importantes obras na cultura ocidental como, por exemplo, no teatro a *Medeia* de Sêneca (1964), a de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975), a de Heine Müller (1981/1993) e a de Denise Stoklos (1995); na ópera, *Charpentier* (1693) de Pierre Corneille. No cinema, a de Pasolini (1960) e a de Lars Von Trier (1988). No ano de 2014, três das mais importantes personagens femininas das tragédias gregas - Antígona, *Medeia* e Electra – foram apresentadas na peça de teatro *Trágica*.³, sob direção de Guilherme Leme, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo e no Rio de Janeiro. Para compor a personagem de *Medeia*, Leme (2014) baseou-se na obra *Medeamaterial* do dramaturgo alemão Heine Müller, construindo três monólogos onde cada

personagem usa a força desmedida que possui para lutar contra a tirania. Medeia é apresentada pelo autor como uma mulher que alia astúcia com magia, vinga-se do marido presenteando a nova preferida de Jasão com um vestido que irá transformar o corpo da jovem pretendente em chamas. Na descrição de Leme, Medeia é uma mulher ensandecida, todavia, para o autor não se trata exatamente de um acesso de loucura e sim de uma retaliação fria e premeditada contra o marido infiel, completando a sua vingança com o assassinato de seus dois filhos.

As versões contemporâneas revelam, sobretudo, que Medeia não é apenas uma ficção e sim uma figura do feminino que surge nas mulheres da atualidade das mais variadas formas. Referidas obras anunciam mulheres, que diante do intenso sofrimento decorrente da perda do objeto amado, encenam o *pathos*, perante o qual um agir se impõe. É no momento em que o semblante do amor vacila que a inquietação feminina pode promover modos distintos de posicionamento, a saber, uma queda do sujeito que o impulsiona em direção ao gozo Outro. Como já mostramos no segundo capítulo, o esvanecimento do amor resulta em puro ódio com seus efeitos devastadores. O que é da ordem do terrível também é fonte da vida e isso os escritores e poetas nos revelam em sua face mais real, aquela que só suportamos por ser arte. Descrita em verso e prosa, Medeia ganha existência em seu estatuto meio divina e meio humana; coroada pelos dons mágicos, ela dá os contornos que tecem o feminino, tanto na Grécia antiga como na atualidade. Consideramos que, no mundo atual, as Medeias são mulheres que cultivam uma paixão ao avesso pelo objeto amado, seu homem - como elas costumam chamar -, e destroem tudo que está a sua volta: o que era amor e fertilidade torna-se ódio e destruição.

Nesse momento da tese, vamos investigar personagens femininas da literatura contemporânea que consideramos terem experimentado o gozo Outro, o excesso, o caos e a desmedida na relação amorosa. Pretendemos, também, mostrar em que medida cada personagem feminina é afetada por essa modalidade de gozo e os diferentes destinos que se traçam para cada uma mediante sua posição subjetiva. Para dar conta de nosso propósito, escolhemos três obras que retratam versões contemporâneas da tragédia grega de Eurípedes. Inicialmente, apresentaremos *Gota d'água*, do poeta e compositor brasileiro Chico Buarque e do dramaturgo Paulo Pontes (1975), na qual há uma alteração da tragédia nos moldes eurípidianos e a personagem de Medeia – Joana – se mata após matar os filhos. A seguir, traremos à cena *Des-Medeia*²³, da diretora e produtora teatral, Denise Stoklos (1995), uma

²³ A estréia nacional da peça ocorreu sob patrocínio do Bamerindus em Curitiba, na Associação Cultural Avelino A Vieira, de 27 de setembro a 01 de outubro de 1995

versão em que não há o assassinato dos filhos e sim o surgimento de uma mulher comedida, ponderada, que faz da dor um aprendizado. Por fim, a *Medeia* dos cineastas Pasolini (1960) e Trier (1988) em cujos roteiros, cada um, ao seu modo, sustenta-se na íntegra a personagem de Eurípedes que mata seus filhos e sai vitoriosa no final por ter ferido o seu parceiro de forma implacável.

4.1 Do amor à cólera: uma gota d'água, outra de veneno²⁴

A peça *Gota d'água* é uma tragédia que retrata a realidade brasileira em sua dimensão político-social. Chico Buarque e Paulo Pontes – autores da peça - partem da obra de Oduvaldo Viana Filho²⁵ que reproduz a obra de Eurípedes, *Medeia*, imprimindo-lhe mudanças significativas no que concerne às características dos personagens e ao desfecho. Escrita em versos, *Gota d'água* constitui uma paráfrase da obra de Eurípedes. Ela intensifica o sentimento dos personagens, dá um lugar proeminente à palavra e mantém o sentido principal da obra inspiradora. Os fatos narrados na peça se passam no conjunto habitacional da Vila do Meio-Dia, subúrbio carioca, trazendo à cena como personagem principal Joana - mulher de meia idade, frequentadora do candomblé, lavadeira, companheira por 10 anos de Jasão de Oliveira - homem mais novo, compositor e intérprete de samba -, com quem tem dois filhos. Como compositor de samba, Jasão adquire sucesso com a música “Gota d'água” e cai nas graças de Creonte, empresário, proprietário das casas da Vila, homem poderoso, pai da jovem Alma. Diante da possibilidade de mudar de vida e ao mesmo tempo de estar ao lado de uma jovem e bela mulher, Jasão cede às pressões de Creonte, deixa-se seduzir por Alma e abandona a sua até então esposa Joana e seus dois filhos, expulsando-os da Vila onde moravam. Uma vez desrespeitada e ofendida com a decisão de Jasão, Joana se vê destroçada, humilhada e rejeitada, passando a nutrir um ódio mortal pela trinca: Jasão, Creonte e Alma. Até esse ponto, Buarque e Pontes entrelaçam sua obra com a de Eurípedes, sinalizando que o ponto central é o sentimento de ultraje e a ira da protagonista.

²⁴ *Pharmarcon*, palavra proveniente do grego que carrega dois sentidos: remédio e veneno (remédio em excesso).

²⁵ No ano de 1972 na Rede Globo de Televisão, foi ao ar um caso especial que fazia uma adaptação da obra de Eurípedes à realidade brasileira. Fernanda Montenegro representou *Medeia*, uma mulher moradora do morro, devota do candomblé e que vivia em condições precárias ao lado de Jasão, um cantor de samba. Creonte era o proprietário da vila onde residiam *Medeia* e Jasão e desejava casar sua filha Creuza com o sambista. O coro se dissolve e no seu lugar surgem as vizinhas como amigas de *Medeia*, assim como a Nutriz. Egeu era um taxista.

Além dos personagens centrais, há também os moradores do conjunto habitacional Vila do Meio-dia, todos com enormes dificuldades para cumprir os compromissos financeiros referentes ao aluguel ou à prestação da casa com o credor Creonte. A comunidade busca condições melhores de vida para o local, mas depende das ordens de Creonte - tirano e autoritário. Paralelamente ao drama vivido por Joana, há um sofrimento coletivo, o sofrimento de um povo pobre. Os autores aproveitam o ensejo da peça para fazer severas críticas à ausência de políticas públicas de moradia para as classes sociais de baixa-renda, bem como para denunciar a falência do Sistema Financeiro de Habitação da década de 70 (Rabelo, 2008).

É possível notar nos versos da peça que o pano de fundo é o regime militar. De forma sutil, há um questionamento da postura autoritária e de censura, que traz um debate ideológico entre o governo e o povo²⁶, introduzindo o novo em relação ao que propõe Eurípedes, a saber, a realidade brasileira. À primeira vista, mediante essa transformação do cenário político-social, podemos pensar que a grande mudança promovida, na obra de Eurípedes, pelos autores de “Gota d’água”, foi o contexto social e cultural. Todavia, pelo viés da psicanálise, reconhecemos outra grande transformação, a saber, o desfecho da peça com o suicídio da protagonista após envenenar os filhos. Essa mudança interessa-nos de modo particular nesse trabalho porque os dramaturgos tratam, de forma contundente, a alteridade que se apresenta sob a forma da morte, do real e da mulher.

Buarque e Pontes (1975) trazem na peça as imbricações entre vida e arte. Eles retratam uma visão da alma feminina e mostram, com a veia artística que lhes é própria, o enigma que envolve as mulheres. Para os referidos dramaturgos, Medeia, de Eurípedes, é a inspiração para a criação de Joana, uma mulher trabalhadora, que “se banca” – banca a casa, os filhos e o “seu homem”. Na concepção de suas amigas, ela é “muito mulher”, pois enfrenta o inferno e a tempestade sem se deixar abater (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 20). Todavia, ao experimentar o ultraje, Joana fica emparvecida, descomposta, não sendo possível prever o que ela irá fazer, afinal “não dorme, não come, não fala certo, só tem de esperto o olhar que encara a gente e pelo jeito dela olhar de frente, quando explodir, não quero estar por perto” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 22).

Os poetas e dramaturgos mostram, com a personagem de Joana, que não existe lógica na escolha amorosa de uma mulher. Apaixonada, Joana deixa de lado a segurança de um

²⁶ No ano de 1977, Chico Buarque ganhou o prêmio Molière como melhor autor teatral. Na ocasião o autor da peça não foi receber o prêmio e em entrevista concedida à equipe de *O Pasquim* relatou que sua decisão foi uma forma de protesto contra a ditadura militar e esclareceu que não se tratava de um teatro para o povo, e sim pelo povo.

casamento com um homem mais velho, de posses, que lhe dava tudo do bom e do melhor para viver um intenso romance com Jasão, homem mais novo, malandro carioca, economicamente dependente dela, mas que lhe fez colher amargos frutos. Aqui nos deparamos com o amor, uma questão que nos parece candente por trazer um paradoxo: ao mesmo tempo em que é apaziguador pelo viés da completude, é avassalador, uma armadilha que pode fazer da mulher uma presa do gozo.

No amor, é o coração que dita às regras, ou seja, é o desejo que conta trazendo à baila uma dissociação entre amor e desejo. Como demonstramos no segundo capítulo, entendemos que uma mulher visa a ser objeto de amor e não apenas objeto do desejo de um homem ou de seu gozo. Dito de outro modo, uma mulher pode fazer-se objeto sem, contudo, perder o seu estatuto de sujeito desejante. Refletir sobre esta dissociação, que é tão própria à histérica, nos remete à fantasia masculina (o que não significa de homens) da santa e da puta, presente tanto no dito popular, quanto na clínica, na qual há uma mulher para ser objeto de gozo, e outra, para ser amada, a mãe dos filhos (FREUD, 1910). Ambas, sempre dissociadas.

Na posição feminina, a mulher busca ser desejante mais do que ser desejada (LACAN, 1960a). Ela quer gozar tanto quanto o homem deseja e, como indica Soler (1998, p. 243), não se trata “do gozo dele, do homem, nem de um querer fazê-lo desejar, mas do querer dela, gozar”. No cotidiano da clínica com mulheres, torna-se verificável o modo como, na relação com o parceiro, elas tendem a atribuir ao homem o papel de protagonista do desejo, cabendo a elas somente acatar, ou não, esse desejo e se colocar, ou não, no lugar de objeto. Como já sinalizamos, no segundo capítulo, uma mulher clama por um homem castrado e, assim, a castração no Outro é fundamental para que ela se coloque enquanto objeto de amor. Se por um lado ela é objeto, por outro é sujeito, pois tem acesso ao desejo e ao gozo.

Consideramos Joana uma figura da histeria. Ela banca Jasão na tentativa de se colocar toda na norma fálica, evitando experimentar o não-todo fálico. Na posição histérica, Joana não quer ser um objeto de gozo e nem satisfazer o gozo de Jasão. Sua questão passa por outros caminhos: ela quer ser o objeto agalmático, precioso que sustenta o desejo do homem. Mas a sua fantasia histérica de ser esse objeto fracassa, convocando o sujeito a comparecer com a sua castração, como objeto que carrega o vazio. Ao ver-se diante da castração, Joana recorre à face simbólica do amor como um véu de proteção diante da castração, ela espera de Jasão reconhecimento, que ele a ame na mesma medida do seu amor. Todavia, isso não acontece. Joana perde o seu brilho fálico para Jasão, quando este torna-se sambista de sucesso, destrona-a do lugar de amada e escolhe uma mulher mais jovem, filha do empresário rico e poderoso para casar. Por não encontrar mais em Jasão nenhum suporte, ela despenca.

O amor é o viés pelo qual as mulheres esperam a encarnação do impossível. Remetemo-nos aqui ao terceiro capítulo dessa tese onde discutimos a castração feminina e a posição da mulher não-toda inscrita na norma fálica. A Mulher não existe, o matema que designa o gozo da mulher é o $S(A)$, no qual há ao mesmo tempo um significante que se conecta ao Outro (completude) e que lhe é externo (presentifica a falta). No feminino, há um acesso ao gozo, um gozo que não é complementar ao fálico, mas suplementar, não se trata da posição de objeto de gozo do Outro, posição esta que entendemos estar referida à psicose, na qual o sujeito é apenas “assujeito” (LACAN, 1955-1956), ou seja, apenas gozado, feito objeto de gozo do Outro. A princípio em sua obra, Freud (1925, p. 271-272) pensou que a tentativa da mulher de tampar a castração com o falo seria indício de uma psicose feminina. Entretanto, logo em seguida, o autor descarta essa possibilidade, mas mantém o desmentido da falta na mulher como a raiz da loucura feminina. Desse modo, é possível pensar que na posição feminina um sujeito pode situar-se no lugar de $S(A)$, a saber, como um significante que falta ao Outro, caindo fora do simbólico, do discurso, do sexo por se alojar no não-todo fálico.

Não consideramos Joana psicótica, ela não procura tamponar a sua castração. O abandono vivido pela personagem é o motor que a impulsiona ao confronto com o real da castração, promovendo nela o acesso ao gozo do Outro (sexo), e é na posição de objeto de amor, que talvez uma mulher possa ser inventada. Joana se reinventa, sem representação, sem significação no desejo do Outro -, ela é apenas uma mulher que comete o suicídio, inscrevendo com sua morte um lugar para o seu desejo.

Desolada, Joana experimenta um gozo em puro estado de desordem, um gozo desregulado como o caos, como excesso, como um “a mais” de gozo que faz obstáculo à simbolização. Perdida no caos, Joana é acordada para o que nela há de pior. Ela não suporta a realidade, explode, faz ruir os castelos construídos com Jasão, seu parceiro-sintoma. Para Miller (1998a) “o sintoma é nosso recurso para saber fazer com o Outro sexo [...] um parceiro sintomatizado é melhor, pois nele estamos o mais próximo possível da relação”.

Ser trocada por uma mulher mais jovem lança Joana em um vazio absoluto, confrontando-a com o real da castração, um real avassalador que arde em suas entranhas e encontra em seu ser estranheza e enigma. A relação das mulheres com a castração é peculiar, para que ela opere no campo sexual é preciso que a mulher passe pelo campo do homem, pelo Um fálico, pela castração simbólica. Essa proposição reafirma o postulado lacaniano de que há apenas o Um do sexo, tanto para homens como para mulheres. Para que uma mulher possa gozar falicamente é preciso que a castração simbólica tenha operado e denuncie a falta que a castração libera no homem e na qual ela, a mulher, se engendra para gozar. A relação de

Joana com Jasão se dá pela via do significante, ao contrário do homem cuja relação com uma mulher é marcada pelo encontro com o objeto. Dito de outro modo, Joana não tem relação com o objeto, mas com um significante, o falo, o que destaca a sua pertinência fálica.

Ao cair no vazio por despencar do lugar de objeto de desejo para Jasão, Joana é interrogada na sua pertinência fálica. Para Joana, o amor se inscreve como única via possível para enfrentar o real da castração, uma paixão narcísica ao nível do imaginário que faz acreditar na existência do Um, do amor como possibilidade de desejo. Mas o amor se esvaiu, ele não existe mais, se transformou em cólera.

Ao falar dos filhos, Joana pergunta de que adianta eles crescerem se irão levar “bofetada pelo mundo, melhor é ficar no sonho profundo e manter a inocência cristalizada” (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 62). Joana também prenuncia o fato de que ao serem adultos, os filhos podem ir embora, abandoná-la, trocá-la por outra mulher como o fez Jasão (BUARQUE; PONTES, 1975, p. 66). Buarque e Pontes (1975) evidenciam a presença de outra mulher, ou seja, o que há de mais temível e insuportável para uma mulher. A escolha de uma nova mulher leva Joana a se confrontar com a mulher que ela não conseguiu ser para Jasão e que os filhos podem fazê-la reviver. A nossa hipótese é que para Joana a outra mulher, Alma, se apresenta sob a forma da paranoia, não aquela que diz respeito à psicose, mas a que decorre da devastação, como ponto enigmático do desejo do Outro que se presentifica para uma mulher na relação com a Outra, revelando assim uma posição subjetiva que tenta “fazer existir o que não existe: isto é, o Outro sexo para o ser falante” (BROUSSE, 2008, p. 62). Diante da inexistência d’A Mulher, a histérica responde criando uma versão singular da Outra. Pela via da histeria, revela-se para a mulher uma nuance em relação ao falo: uma posição imaginária viril à qual Joana está atrelada, como mostra a criação de Buarque e Pontes (1975, p. 81): “Jasão sem Joana é pinto sem a asa da galinha pra amparar. Fica triste e chocho e zozzo e passa o dia inteiro zanzando, dando volta no poleiro [...]”.

Consideramos que Joana, enquanto uma mulher não-toda inscrita na castração, tem o seu campo amoroso situado além da fronteira fálica, de modo que a mediação fálica estabelecida por um homem torna-se necessária para limitar o gozo. Mediante a presença da Outra, ela fica devastada, reage com ódio, colocando-se soberana no que se refere à reivindicação de ser incondicional e única para um homem. Por “ser a única a ser ultrapassada por seu gozo” (LACAN, 1973, p. 467), um gozo a mais, na posição feminina há uma exigência de reconhecimento na demanda de amor, uma demanda de que ela possa situar-se nas palavras de um homem ao ouvir “Tu és minha mulher”. Mas Joana não ouve mais essa frase, ela não é mais a mulher de Jasão, agora existe Outra, mais nova, mais bonita que ocupa

o seu lugar. Despojada do seu lugar de única, ela fica como o diabo gosta, enlouquecida, mata os filhos e se mata.

Joana e Medeia são mulheres que encenam a devastação feminina ao cortarem o fio que as mantém atreladas ao referencial fálico. A forma como cada mulher inscreve a relação amorosa e a perda do objeto amado é singular e, portanto, cada uma tem que ser vista na sua especificidade. Afinal, *não-todas* mulheres experimentam uma modalidade de gozo que remete ao universo da loucura, mesmo as que experimentaram cada uma ao seu modo.

Diante de uma intensa angústia e do mal-estar frente à falta, à incompletude, à perda do objeto amado como sentiu Joana, o suicídio surge como uma das saídas possíveis. Para Lourax (1988), o feminino está atrelado ao luto, à morte, ao suicídio. Segundo ela, a Atenas do século V foi palco de uma mulher impedida de ascender ao *kleós*, considerado uma exclusividade masculina por apresentar relação estreita com a honra e com os celebrados atributos bélicos. Às mulheres, cabia uma morte silenciosa, sem alarde, e só o marido podia se referir a ela, uma vez que “a glória das mulheres é não ter glória” (LOURAX, 1988, p. 23). No que se refere ao feminino, na Grécia antiga o suicídio de uma mulher é desprovido de coragem, as mulheres se matam por incapacidade de lutar. Já os homens empunham a égide, lutam nas guerrilhas, matam e não se matam. Entretanto, eles até podem cometer o suicídio para não morrer pelas mãos de um rival e, apenas nesse caso, o suicídio masculino seria considerado como uma morte viril.

Acerca do suicídio em mulheres, a clínica mostra-nos que o casamento e a maternidade são duas instâncias que ligam as mulheres ao mundo e aos homens. É pelos homens que as mulheres morrem e é por eles que elas se matam com maior frequência. Para as mulheres, a morte é movimento, é uma saída diante da qual só “levantam vôo as heroínas extremamente femininas” (LORAUX, 1988), fazendo de sua morte uma armadilha para o homem. Sejam femininas ou viris, há para as mulheres um modo de morrer através do qual elas permanecem mulheres, a saber, como o fez Antígona, de Sófocles. Condenada a morrer asfixiada (enterrada viva), ela escolhe morrer por suas próprias mãos através do laço feito com seu véu de virgem, convertendo em suicídio o que seria uma execução. Ao matar-se, ela tem uma morte bem feminina, como o faz Joana.

Buarque e Pontes escolhem para desfecho da peça o suicídio de Joana por envenenamento. Creonte incumbe Jasão da tarefa de expulsar Joana da Vila do Meio-Dia, mas frente à sua resistência, ele vai pessoalmente ameaçá-la. Ela lhe pede mais um dia, o que é mais que suficiente para Joana arquitetar seu plano para impedir o casamento de Jasão com Alma. Até aqui há uma similaridade entre a criação da dramaturgia grega e brasileira, o que

pode nos levar a pensar em similaridade na posição de Medeia e Joana. A vingança de Joana consiste em enviar, pelos filhos, como presente de casamento, um bolo de carne envenenado. A dissonância surge com o fracasso de Joana mediante a astúcia e sagacidade de Creonte que, ao perceber que o bolo poderia estar envenenado, expulsa as crianças da festa, determinando a grande transformação na peça brasileira, a saber, a não concretização da retaliação de Alma e Creonte por parte de Joana. Consideramos essa diferença fundamental, pois ela determina uma mudança na posição de Joana, que não se rende aos fatos, mas decide atingir mortalmente Jasão por outra via, ela dá o bolo envenenado para as duas metades dele, os filhos.

Diante do que fora capaz de fazer, Joana não suporta a realidade e come do seu próprio veneno. Consideramos que com esse desfecho, o suicídio de Joana traz à baila a ideia de que a mulher é uma extensão da maternidade. Joana não pode ser mulher sem ser mãe. Como mãe, ela é o Outro do amor, o Outro todo poderoso da demanda responsável pelo que falta ao filho e, nesse sentido, uma mãe não mata. Joana é Medeia, ela matou. Mas, não suportou o que fez, portanto, merece morrer, daí o suicídio. É assustador pensar que uma mãe pode ser a assassina de seus filhos, esse é um exemplo da dissensão entre mulher e mãe em Medeia; ela mata os filhos mas não se mata e, sim, foge com outro homem, o rei Egeu, para construir novas trilhas.

Joana é como Medeia porque mata os filhos envenenando-os, mas, se diferencia dela ao se matar. Joana, diferentemente da Medeia, de Eurípedes, não conseguiu realizar seu intento de matar a outra mulher para atingir Jasão, ela se deixa morrer pelo veneno que nasce das profundezas do corpo, como resposta a um infortúnio que não tem saída.

O tema do suicídio é tratado na obra de Freud (1917 [1915]) pela via da melancolia, como uma insatisfação decorrente de motivos de ordem moral com o eu. Trata-se de uma perda relativa ao eu e não ao objeto em face às recriminações deslocadas do objeto amado para o eu do paciente, propiciando uma identificação do eu com o objeto abandonado. “Assim a sombra do objeto recaiu sobre o eu” (FREUD, 1917 [1915], p. 281). Situações de morte e de desapontamento podem desencadear no sujeito um quadro de melancolia. Nas palavras de Freud (1917 [1915], 284):

Se o amor pelo objeto – um amor que não pode ser renunciado, embora o próprio objeto o seja – se refugiar na identificação narcisista, então o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, dele abusando, degradando-o, fazendo-o sofrer e tirando satisfação sádica de seu sofrimento.

Notamos na citação anterior, um sadismo que envolve a tendência ao suicídio, tornando a melancolia interessante, ao mesmo tempo em que ameaçadora (FREUD, 1917 [1915], p. 284):

Tão imenso é o amor de si mesmo do eu que chegamos a reconhecer como sendo o estado *primevo*, e tão vasta é a quantidade de libido narcisista que vemos liberar no medo surgido de uma ameaça à vida, que não podemos conceber como esse eu consente em sua própria destruição. De há muito, é verdade, sabemos que nenhum neurótico abriga sentimentos de suicídio que não consistam em impulsos assassinos contra outros, que ele volta contra si mesmo [...].

No suicídio de Joana, encontramos uma queda do sujeito, um *niederkommen*²⁷, como assinalou Freud (1920b) em “A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher”, caso de uma jovem suicida que se lança no vazio ao se jogar de uma ponte em uma estação férrea. Do relato da jovem, Freud destaca dois motivos que podem ser associados ao ato suicida: o primeiro foi o olhar enfurecido que o pai dela lhe dirige ao vê-la enamorada de uma dama do mundo e, o segundo, a recusa da dama em continuar recebendo sua corte após saber que quem lhe dirigira aquele olhar furioso era o seu pai. Nas palavras de Freud: “a jovem desesperada por haver dessa forma perdido para sempre a sua bem-amada, quis pôr termo a sua própria vida” (Freud, 1920b, p. 201). Freud entende a tentativa de suicídio da jovem como realização de um desejo – o de ter um filho do pai -, cuja frustração arrebatava a jovem, ou seja, a tentativa de suicídio representa uma revivescência do desejo feminino de ter um filho.

Lacan (1962-1963) por sua vez discute a queda do sujeito pelo viés da angústia, destacando que no suicídio há uma exacerbação da tentativa do sujeito de se fazer signo para os outros, posto que nele comungam-se beleza e horror. O *niederkommen* retrata em sua essência a relação entre o sujeito e o que ele é como objeto *a*, dito de outro modo, entre o sujeito e o dele que foi perdido, remetendo-o a uma posição de exclusão fundamental marcada pela conjunção entre o desejo e a lei. É isso que acontece com a paciente de Freud. Às voltas com a sua castração, ela se empenha em fazer do seu ato uma oferta, um sacrifício de suas prerrogativas viris.

A expressão *niederkommen* nos faz lembrar a estrutura da passagem ao ato, momento de grande dificuldade para o sujeito, frente ao qual há uma precipitação fora da cena (LACAN, 1962-1963). Entendemos que o suicídio de Joana decorre de uma estrutura correlata à passagem ao ato. Não podemos deixar de destacar que em todo ato há um sentido de verdade que escapa ao agente, o ato em si faz surgir o homem e o que ele fez sem o saber.

²⁷ Do alemão, dar à luz, foi traduzido para o francês como *laisser tomber*, deixar cair, largar de mão, sair da cena.

Desse modo, afirmamos que há no ato de Joana um saber de ordem inconsciente, pois revela um sujeito em sua estrutura de ficção e verdade, deixando-nos estupefatos diante do enigma que a envolve e o real que circunscreve a sua estrutura.

Em sua opacidade intrínseca e constitutiva, o desejo move e convoca o sujeito à responsabilidade por seu ato, ele que lhe é radicalmente alheio, mas ao mesmo tempo, tão íntimo. Há aí um paradoxo, o sujeito se vê diante de um desejo do qual nada sabe ou nada quer saber como ocorre na neurose. Para parafrasear Lacan (1959-1960, p. 376), podemos perguntar a Joana: “Agiste conforme o desejo que te habita?” Respondemos com Buarque e Pontes que ela agiu de acordo com o desejo, ela não recua, validando-o em ato, afirmando-o como sintoma, tropeço ao cavar uma hiância no solo firme da razão. Joana perde a razão, ela não suporta o lugar de objeto, lixo, resto abandonado.

O ato de Joana designa a estrutura no instante que ultrapassa o limiar sancionado pela lei, produzindo um efeito de ruptura e transformação (LACAN, 1967-1968). Todo ato traz à tona a singularidade; no caso de Joana trata-se da posição feminina e do enigma que a envolve, fazendo ressoar o que é da ordem do real, do que “*ex-siste*”, do que exige um trabalho criativo. A morte faz do sujeito um signo, pois é “precisamente a partir do momento que o sujeito morre que ele se torna, para os outros, um signo eterno, e os suicidas mais que os outros” (LACAN, 1957-1958, p. 254). O suicídio de Joana é o último recurso diante do enigma que tece os contornos do feminino. Ela despenca no momento em que não pode mais despertar o desejo do homem amado. Não raro, escutamos na clínica uma mulher se queixar, por exemplo, de que o marido não a “procura” mais, ou seja, não expressa mais desejo por ela, o que acaba inviabilizando a relação, já que ela, em sua posição de objeto, não reconhece seu próprio desejo. Ao perder o objeto amado e ser trocada por outra mulher, a falta se reduplica, tornando-se insuportável e impulsionando-a ao ato.

Consideramos que a derrota vivida por Joana é tomada como privilégio dos excluídos, dos loucos, dos negros e das mulheres (CLÉMENT, 1979). A sua morte por suicídio é, sobretudo, um ato que visa à honra, à conquista de um lugar, mesmo que seja pela via da morte. Joana destrói o homem que lhe retirou o orgulho, a dignidade e a soberania. Não tendo mais nada a perder, Joana é portadora do veneno que embala a morte e que desvela a loucura feminina em sua profunda estranheza por ter experimentado o êxtase em uma única gota, seja de amor, seja de veneno. Com sua morte e a dos seus filhos, Joana inscreve seu nome eternamente na vida de Jasão. Ela permanece viva e ele se apaga, perde tudo: os filhos, o sucesso, o novo casamento, o poder.

Na última cena da peça, os corpos de Joana e dos filhos entram de forma triunfal na festa de casamento de Jasão, anunciando a morte, sob o som da música Gota d'água, um sucesso que foi revertido em fracasso e derrota (BUARQUE; PONTES, p. 191):

Já lhe dei meu corpo, minha alegria
 Já estanquei meu sangue quando fervia
 Olha a voz que me resta
 Olha a veia que salta
 Olha a gota que falta
 Pro desfecho da festa
 Por favor
 [...]

4.2 Medeia ao revés

O convite para pensar a existência de Medeia, como uma mulher comedida, ponderada, que faz da dor e do sofrimento um aprendizado parece-nos impossível, pois não existe Medeia sem o assassinato dos filhos, como apontou Stengers (2000). A teatróloga Denise Stoklos apresenta-nos esse convite. Ela desconstrói o clássico de Eurípedes, subverte a posição da heroína e rompe com o ciclo de tragédia, destruição e morte (RIBEIRO, 2008). Stoklos (1995, p. 9) considera Medeia como um “mito que simboliza e espelha o lado escuro da natureza humana”, tornado-se necessário refletir sobre ele, bem como transformá-lo. Ao cunhar *Des-Medeia*, a autora propõe que “Medeia se desmedeie, se transforme, evolua [...], que ela seja subvertida em um grito de: remendeia a alma brasileira” (STOKLOS, 1995, p. 9). Então, nessa peça teatral, surge uma figura do feminino que segue as vias do amor e da confiança, transformando a dor em aprendizado.

Assim como Chico Buarque e Pontes (1975), Stoklos dialoga com a realidade brasileira subvertendo a narrativa clássica. O cenário da peça é o contexto político em que prevalece a injustiça social vivenciada pelo povo brasileiro à mercê de interesses políticos. A peça é composta apenas por dois personagens: o Coro e Medeia. O elo com Eurípedes se mantém através do abandono experimentado por Medeia (brasileiros) ao ser traída por Jasão (políticos). A saída singular que impõe originalidade à peça teatral *Des-Medeia* é o fato de não haver vingança e sim uma aproximação entre oprimido e opressor.

Para o teatrólogo Ribeiro (2008), na peça teatral há um diálogo de Medeia consigo mesma. O conflito e o desejo de vingança presentes em Eurípedes perdem força, ao mesmo

tempo em que surge uma reflexão ponderada. O caminho percorrido por Medeia é marcado pela resignação, enquanto a dor se torna uma experiência transformada em aprendizado. Não há mortes, nem conflitos, mas “uma vitória efusiva no amor. Nem que isso se chame utopia, que pra nós, essas almas em processo desmedeico diário rumo à eternidade do amor, pra nós utopia rima bem com mudança agora, já e todo dia” (STOKLOS, 1995, p. 9). Apesar de propor a vitória do amor sobre o ódio, Stoklos reconhece o seu caráter utópico, mas com isso também ressalta no amor uma face capaz de superar o ódio e, nesse sentido, entendemos que a utopia referida pela autora significa a soberania do amor em detrimento do ódio.

O amor na sua vertente apaixonada designa uma experiência que domina o sujeito, podendo levá-lo às raias do descontrole, da desrazão, do excesso pela via de uma transgressão, um empuxo ao gozo Outro. Por encerrar uma ilusão de completude, no amor a perda do objeto amado pode determinar uma passagem ao ato manifesta por diferentes graus de destrutividade. Desse modo, seria enganoso pensar que onde há amor não haverá manifestações de ódio.

No segundo capítulo, fizemos um percurso para mostrar as duas vertentes do amor: a do ter e a do ser. Do lado do ter, o amor se inscreve no registro fálico, no qual o que está em jogo é o que o outro tem. Já do lado do ser, pelo contrário, o amor, por evidenciar o que o outro não tem, aproxima-se da inscrição do matema $S(\bar{A})$. Consideramos que *Des-Medeia* se distancia de $S(\bar{A})$, ela se serve do homem para logo a seguir prescindir dele, mantendo-se assim atrelada ao registro fálico, uma mulher cujo amor e posição de gozo está referida à função do falo.

Na produção de Stoklos, temos uma versão de mulher poderosa, que não cai nas armadilhas do gozo Outro, uma vez que é salva pelo amor, via que lhe permite deslizar da *penisneid* para o desejo de um filho, simbolizado pelo povo brasileiro. Nessa direção, a autora propõe uma quimera, a saber, uma paixão amorosa que não beira as vias da loucura, que nada quer saber sobre o gozo que excede a linguagem. Por uma via sublimatória, Stoklos faz um contorno do gozo Outro propondo, através da produção artística, um gozo apaziguador no encontro de Medeia com seu parceiro Jasão. O “*savoir-faire*” em *Des-Medeia* é assegurado pela fantasia e pela norma fálica, levando a um esvaziamento do Outro gozo.

Stoklos (1995), do mesmo modo que Eurípedes, imprime na protagonista uma determinação fálica (princesa coroada). Todavia, se distancia do clássico ao criar uma personagem que mais parece uma feminista. Jasão é para Medeia um “aventureiro, de dinastia destronada” (STOKLOS, 1995, p. 20), um homem sem prerrogativas viris, “ovo choco” que “late maldade” (STOKLOS, 1995, p. 13). Ele não vale o amor de Medeia, seu sofrimento não

compensa. Emancipação feminina, eis o que discute Stoklos ao estabelecer em sua personagem uma mulher que não se submete ao homem, aos laços do amor conjugal.

Atrelando masculino e feminino, a proposta do discurso feminista visa à extinção das diferenças sociais e subjetivas estabelecidas entre os sexos. Nesse contexto, a teoria do falocentrismo é duramente criticada pelo movimento feminista e a tese freudiana é tomada ao revés, ou seja, as feministas acreditam que Freud valoriza o sexo masculino em detrimento do feminino que seria submisso e inferior. A filósofa existencialista Simone de Beauvoir (1949), no livro *O segundo sexo*, se revela a precursora da produção teórica que intensificou os movimentos feministas no século XX. Embrenhada pelo viés filosófico e social, Beauvoir reflete sobre o lugar das mulheres na sociedade, bem como a construção da feminilidade, fazendo um convite à mudança de posição das mulheres no que se refere à busca por um lugar que demarque igualdade social e de direitos. Todavia, a própria autora reconhece o quanto este lugar não é nada fácil para as próprias mulheres, visto que para ela é complicado um posicionamento diante do outro.

Inspirado pelo movimento liberal feminista, Lacan discute a posição feminina de modo a contradizê-lo, pois concorda com o postulado freudiano que estabelece para homens e mulheres uma única libido, a masculina. A concepção lacaniana concebe que para que a castração opere no campo sexual é preciso que a mulher passe pelo campo do homem, pelo Um fálico, pela castração simbólica. Essa proposição reafirma a construção teórica de que há apenas o Um do sexo, tanto para homens como para mulheres e é nesse sentido que o homem serve de conector para que a mulher se torne Outro para ela mesma (LACAN, 1972-1973).

Será que Jasão serve de conector para Medeia? Na concepção de Stoklos (1995), a resposta seria negativa, pois Medeia não precisa de um homem com significantes que produzem rima e fazem jus ao seu nome: “Jasão-tesão, Jasão-cagão, Jasão-bundão” como demonstram as palavras do Coro (STOKLOS, 1995, p. 5). Nessa passagem, percebemos a posição depreciada em que Stoklos mantém Jasão, homem que não vale a dedicação e o amor que Medeia lhe devota. Ao lado de Jasão, Medeia é representada pela autora como uma presa “em sua jaula ancestral da dor, que fede esterco e palha” (STOKLOS, 1995, p. 11).

A plenitude do amor, o êxtase que vive ao lado de seu amante não tarda em manifestar um sofrimento como “um planar debruçada no vácuo” (STOKLOS, 1995, p 12). À luz do seu sofrimento, Medeia fala às mulheres por meio de uma reflexão ponderada e não pela via do “continente negro”. Desse modo, ela impõe um ideal de mulher que evita o confronto com o real da castração, dando-nos indícios de que se trata de uma mulher situada

na posição fálica; aquela para a qual a maternidade é uma saída possível para o desenlace amoroso, distanciada da desarmonia, do caos e da loucura feminina.

O sentimento de vazio que lhe invade as entranhas, apesar de insuportável, é contornado. *Des-Medeia* fica consternada, mas o fim da relação amorosa demonstra que toda história começa com “bom seria” (STOKLOS, p.16), ou seja, o verbo no futuro do pretérito (tempo das hipóteses, das possibilidades), nunca com o verbo no presente “está sendo”. Como bem sinalizou Freud (1916), é do contraste que o sujeito extrai prazer intenso e não de um estado de coisas que perdure. A felicidade é sempre transitória. Situada no campo fálico, é pela via da contingência que ela se sustenta. Para Lacan (1972-1973), diante do impossível da relação sexual, o sujeito só pode contar com a contingência fálica, pois o falo tal como a análise o aborda é um ponto chave, um ponto extremo que se enuncia como causa de desejo. Fora da contingência fálica, a transitoriedade enquanto finitude é experimentada pelo poeta como uma espécie de privação irreversível, capaz de “melancolizar”.

Em *Des-Medeia* não há melancolia. O Coro celebra uma mulher brasileira capaz de encontrar no ultraje um novo destino (STOKLOS, 1995, p. 25 a 29):

Não imolarei morte nenhuma por você, nenhum sacrifício ritual, a causa não merece. Há muito a se fazer adiante. [...] Nossa transmissão do mito se desconstruirá. Que todo esse fogo apaixonado de Medeia seja nosso impulso para frente e não para trás. [...] Nossa Medeia brasileira há de encontrar outro destino. Pois nós brasileiros queremos uma nova Medeia, uma que se desfaça do ódio destruidor para uma reflexão positiva [...].

Stoklos (1995) inverte o fim da peça de Eurípedes. *Des-Medeia* não mata os filhos, ela tem a sua natureza salva da força avassaladora da pulsão, é um fim que foge ao funesto e almeja o resgate da felicidade. Um fim apaziguador que põe Medeia do lado da maternidade, de uma mulher que acima de tudo é mãe. “Nossos frutos/filhos/atos nasceram de nós dois, mas o leite que os alimentou veio do peito único que você quebrou” (STOKLOS, 1995, p. 30).

A maternidade é para Freud (1933 [1932]) uma via que desencadeia o tornar-se mulher. É na equação filho-falo que a mulher encontra um porto, uma âncora, mesmo que seja um suporte imaginário. Manter-se no lugar de mãe recobre *A mulher*. Os filhos sustentam a mascarada fálica e com eles a mulher recobre a sua inconsistência, recobre o real do corpo, fazendo surgir por trás do véu os mistérios da sexualidade feminina. Lacan (1971/2010, p. 63) estabelece que na mulher o falo sustenta-se pela equação filho-falo, como uma representação do gozo feminino. Entendemos que ele é o gozo feminino enquanto falta, enquanto hiância aberta pela falta de um significante que possa nomear o desejo feminino.

Em *Des-Medeia*, não há um encontro com o feminino de Lacan, aquele que se supõe o vazio de significação, que produz uma mortificação, um congelamento do sujeito. A personagem de Medeia em Stoklos é uma mulher que permanece atrelada ao gozo fálico.

Na criação de Stoklos, as crianças foram acalentadas com canções de fé que Jasão não mais profere, desprezando-as. Desse modo, ele revela a sua verdadeira face, uma face cruel, de usurpador. Não há porque se vingar, ela e os filhos não perderam nada. O abandono, a traição e a deslealdade mostram que ele nunca foi o que ela pensou, nunca foi o pai que os filhos pensavam. Nas palavras de Medeia (STOKLOS, 1995, p. 30/31):

Destrono-te Jasão do direito de permanecer em mim, que é sobre o qual temos autoria: a liberdade de escolher o repertório do que me ocupa. Este você perdeu. Nós aqui do outro lado não, nada perdemos. Não podemos perder o que nunca foi nosso. Em você está o abandono, a traição, a deslealdade [...]. Meus atos/filhos/sementes foram obras de sonho e assim para sempre os embalarei.

Mediante a dor lancinante, Medeia não sucumbe, nem desfalece. Ela evolui, interrompendo a saga de destruições. Mulher autônoma, feminista, ela destrona Jasão demonstrando assim que prescinde dele como homem. Medeia avança, segue acreditando no amor. O amor da completude, que não requer sacrifícios uma vez que anuncia a igualdade e a felicidade. A peça se encerra desfazendo o mito e refazendo-o em um novo jeito, nas palavras do Coro (STOKLOS, 1995, p. 31): “[...] Como Medeia alcemos vôo numa carruagem guiada pelo sol, porém rumo à eternidade do amor, nem que isso se chame utopia [...]”.

Inferimos que Stoklos criou em sua peça uma representação do feminino diferente da Joana dos autores Buarque e Pontes (1975). *Des-Medeia* aproxima-se do gozo Outro, suplementar ao fálico, mas não cai nele. Ela se recupera do sentimento de estranheza e de loucura que a impulsionaria a uma ação desprezível, dando uma reviravolta e seguindo em sua posição fálica, como a grande mãe do povo brasileiro. Temos aqui uma via feminina marcada pela maternidade, como apontou Freud ao estabelecer a equação filho-falo.

4.3 Medeia no cinema

A dramaturgia cinematográfica é exuberante na sua capacidade de traduzir a literatura. O cinema abre-nos uma janela através da qual podemos entrar em contato com um misto de fantasia e realidade, nele encontramos retratado de forma encantadora o testemunho, nas mais

variadas formas, da presença angustiante do feminino. Escolhemos, para refletir sobre o feminino na contemporaneidade, duas películas que abordam a tragédia grega de Eurípedes em conexão com o feminino e a devastação. Cada qual ao seu modo, os cineastas-poetas Pier Paolo Pasolini e Lars Von Trier estabelecem um lugar subjetivo para Medeia. O primeiro mostra a preciosidade do amor feminino, a busca incessante por um semblante de ser mulher e o confronto com o real da castração fazendo-a cair no gozo Outro. O segundo desvela o amor completude que leva a personagem ao êxtase e à loucura.

4.3.1 Amor e Morte: nomes de mulher

A obra do italiano Pasolini sempre perpassou temas relacionados ao universo da mitologia e das lendas. Clássicos baseados em tragédias homônimas da Grécia antiga, como Medeia, de Eurípedes, e Édipo Rei, de Sófocles, foram produzidos pelo cineasta.

Na película que leva o nome da heroína de Eurípedes, o poeta-cineasta segue de perto a tragédia euripidiana. Ao seu estilo, no exercício estético, Pasolini percorre as trilhas do feminino mantendo o fio do mistério que o mantém inalcançável. De modo mais particular, em relação ao tema dessa tese, nos servimos de duas cenas para ilustrar o feminino que mediante um real avassalador ultrapassa os limites impostos pela norma fálica.

Apresentada de forma impactante, Medeia, de Pasolini é interpretada pela cantora de ópera Maria Callas, em sua única atuação como atriz, como uma mulher de beleza inigualável, olhar penetrante, poucas palavras, desolada, à beira da loucura. Personagem forte, vestida com vestes negras, compridas, hieráticas²⁸, colares e adornos, ela permanece inócua diante das cenas mais terríveis. Recortamos duas cenas que consideramos significativas, para pensarmos a posição feminina mediante um amor erotômico, louco, não-todo fálico.

Em uma primeira cena, Medeia surge andando em círculos e gritando: “Esse lugar daqui vai afundar, porque não tem sustentação. [...] Ah terra, deixa-me ouvir tua voz! [...] Toco a terra com os pés e não a reconheço. Avisto o sol com os olhos e não o reconheço” (PASOLINI, 1969). Em terra além-mar, sem a referência paterna do sol, Medeia fica ensandecida, perdida, sem um significante que possa acalantar seu desespero. A exclusão paterna deixou-a entregue ao gozo Outro, sem um significante que pudesse lhe dizer sobre A

²⁸ Formas rígidas e majestosas impostas por certas tradições sacras (HOLANDA, 2000, p. 1045).

mulher. No auge de seu desalento, Jasão chega e a toma em seus braços, fazendo dela sua mulher. Ser tomada por um homem, ocupar a posição de objeto na fantasia masculina, encontrar um lugar de complemento do desejo masculino possibilitou a Medeia um apaziguamento da pulsão mortífera. Desse modo, Medeia pode ultrapassar o laço paterno e assumir a sua condição feminina, entregando-se ao amor de Jasão. Na posição feminina, a mulher faz o seu ser depender quase exclusivamente do amor. Por parte da mulher, o amor é uma esperança, uma ilusão de que está segura, de que através dele ela consiga, de alguma maneira, resolver a questão da não consistência que lhe é peculiar e com a qual deve se confrontar.

Passamos agora para a segunda cena. Medeia é uma mulher despida de suas antigas vestes e adornada com roupas gregas, como uma mascarada fálica. Apaixonada e possessiva, ela não suporta o fato de não haver mais um reconhecimento público do seu lugar de mulher: única e dona do amor de seu homem. Jasão não mais irá proferir a frase: “tu és minha mulher”, o que a impede de escutar “eu sou teu homem”. Entre duas mulheres, ele escolheu a Outra, aquela que lhe traria mais poder por ofertar-lhe o trono de Corinto. Por meio desse real, Pasolini mostra-nos a fragilidade da mulher grega: ela desmaia. Mas logo recobra os sentidos. Descontrolada, falando sozinha e em voz alta, Medeia dá sinais de que ela não é uma mulher grega, pois não permanecerá submissa como seria esperado. Sua voz entoava a tórrida relação que viveu com Jasão e tudo o que ela foi capaz de fazer para tê-lo ao seu lado. Ela ocupa o lugar de mulher que coloca o homem no lugar da exceção, do ao menos Um e, como isso não se sustenta, ela cai na hiância, no vazio, no abismo onde falta um significante que possa lhe fazer suplência, contornando a inexistência de *A mulher*. Como complementar ao homem, *A mulher* não existe, pois ela se situa fora do falo, fora da cadeia significante: é do lado do não-todo fálico da posição feminina que há um gozo para além do falo (LACAN, 1972-1973).

Abandonada, enganada, ignorada em seu amor, Medeia tenta se sustentar como *A mulher*. Na versão de Pasolini, ela se apresenta à moda histórica, valoriza a injustiça que sofreu e convoca o apoio de sua fiel protetora, a nutriz, que por ser mulher deve ajudá-la. Recorrendo a um semblante que possa contornar a castração experimentada, Medeia encontra um recurso ao falo na sua antiga veste hierática, revestindo assim o seu corpo com signos identificatórios. Cobrindo-se com o manto fálico que o rei sol, seu avô lhe deu, Medeia clama por justiça e coragem para enfrentar o vazio que o real da castração lhe impôs. É através do não-todo fálico que Lacan formaliza a particularidade da relação entre o falo e o real na mulher. O não-todo é, sobretudo, um modo de pensar a posição de uma mulher que não é inteiramente tributária da castração, como exhibe Pasolini.

É preciso lembrar que as mulheres recebem o valor fálico oriundo do Outro, mas não podem se apropriar desse valor como mulher, mas sim como mulher na relação com um homem. Pasolini, entre outros aspectos revela com seu estilo o *pathos*, mobilizando o espectador e denunciando um ponto de estagnação da mulher diante do falo, ponto esse que leva à vacilação da fantasia e permite a mulher sacrificar até mesmo a maternidade. Medeia perdeu o “seu homem”, ele surge desqualificado, desvirilizado, um resto do impossível da relação sexual. Lacan (1969-1970) formula a histeria como sustentação no discurso do que vem a ser a relação sexual e as modalidades que encontram os sujeitos falantes na impossibilidade de sustentar a dita relação, guiados pelo significante primordial, o falo. No ato sexual, o sujeito comparece por duas vias, enquanto sujeito e enquanto objeto que cai do Outro. Ao ficar na posição de objeto, ela resvala para a insensatez, a falta de juízo, para a loucura.

Na clínica e no filme, o feminino conduz a muitos impasses. Um deles é a sua proximidade com a loucura. Temas como a devastação e a erotomania, tão comumente associados à psicose, podem ser descritos como expressões do feminino. Na posição amorosa, uma mulher frente à dimensão da perda, do real da castração, experimenta um sentimento que repercute na sua relação com os homens: a devastação. Esse sentimento materializado na personagem de Medeia, através de seu desespero e descontrole, resulta de uma posição amorosa erotômana. Miller (1998c), ao tratar do estatuto do parceiro-sintoma como meio de gozo, indica-nos que do lado macho o parceiro é determinado como objeto *a*; enquanto do lado feminino ele surge como o outro faltoso (*A*). Como já abordamos nessa tese, no homem o objeto *a* tem forma de fetiche, para ele o que está em jogo é a sua fantasia, o fetiche que ele impõe ao parceiro é uma satisfação à moda perversa; já uma mulher tem que resolver a questão do amor, sua erotomania, que tem certo parentesco com a psicose, como ilustra o caso Schreber com o seu empuxo à mulher e que leva Lacan a concluir a existência de uma loucura feminina. Para ela, o amor faz parte das tramas do gozo, um amor-devastação, implicado na economia de gozo e sem o qual não é possível falar da mulher.

Diante do amor-devastação, uma mulher não é necessariamente psicótica. Pasolini empresta à trama de Eurípedes um acento na fálica de uma mulher histórica, à beira de um ataque de nervos, no limiar da loucura. O cineasta faz de Medeia amiga do real, como diria Miller, pois ela não aceita encobri-lo com o significante. Desse modo, Medeia vive uma experiência extenuante que ultrapassa o limite demarcado pelo viés fálico, resvalando na devastação. O que temos aí é uma mulher “hostil” ao semblante, uma vez que a sua relação com o vazio, com o nada é mais estreita, exigindo um esforço no sentido de se refazer, se

reinventar, sendo isso o que Medeia faz. Parafraseando Lacan (1972), o gozo da protagonista do cineasta revela uma mulher perdida na teia enigmática do feminino, uma mulher *meio-dita*, posto que seja *mal-dita*. Da mulher não se pode dizer tudo, afinal ela é não-toda inscrita na castração, não há um significante que a designe, ela está do lado do vazio estrutural que a castração promove.

No final da película, Pasolini, de forma semelhante à Eurípedes, traz à cena uma mãe carinhosa, banhando e acalentando os filhos com amor para em seguida matá-los, um a um, com gládio (punhal) no flanco (fígado), uma morte viril, por excelência masculina (LORAUX, 1988). Uma mulher *mal-dita*, que dela não pode dizer tudo, já que é não-toda e que faz uma transposição ética comandada pela preponderância de um núcleo de gozo mortífero, insuportável.

Sem dúvida, Medeia revela a natureza do feminino em prodigiosas tentativas de se construir como mulher, em se fazer existir, ela torna-se morte em pessoa, a morte feito mulher. O gozo por ela experimentado não encontra mais satisfação no sintoma e a busca pela suposta completude no campo amoroso faz com que ele apareça para Medeia como um objeto gelado, frio, inerte, pura pulsão de morte, como tão bem encenou Maria Callas. Por ser *mal-dita*, Medeia carrega um dos nomes de *A mulher*: a morte. A morte das crianças se inscreve como uma verdade libertadora, necessária para que as crianças não fiquem à revelia de um pai odioso. Em sua versão mãe-devoradora, Medeia revela a dimensão imaginária da completude do amor e sua tentativa de tamponar a falta-a-ser. Com a sabedoria e a criatividade do artista, Pasolini mostra como as paixões do ser surgem no momento em que o inconsciente traduz-se como a falta-a-ser, caindo nas armadilhas da ignorância do desejo, levando-a à devastação. Medeia é amor, mas também é ódio, cada um desses afetos constitui para ela formas distintas de buscar, no Outro, o que possa lhe acalmar ou que pareça preencher a falta-a-ser.

4.3.2 O alvorecer da loucura

Um dos mais inovadores cineastas da atualidade, o diretor dinamarquês Lars Von Trier (1988), também levou para o cinema uma versão de Medeia. Do filme, vamos trazer alguns fragmentos que consideramos importantes para abordar o fio tênue que enlaça a mulher à loucura. Diferente de Eurípedes e de Pasolini, Trier não mostra os antecedentes de Medeia, a saber, as atrocidades feitas por ela para conquistar o amor de Jasão. As cenas do

filme se passam em um ambiente obscuro, sombrio, negro, sendo destacado o caráter subjetivo da personagem, uma mulher em êxtase, à beira da loucura. Lacan (1974b) localiza a posição de gozo excessivo das mulheres, especialmente, quando se encontram envolvidas em uma paixão amorosa, uma louca paixão, como ele denomina.

No amor, há um real em jogo que sinaliza algo de impossibilidade e que idilicamente Lacan chamou de coragem, sempre necessária ao parceiro no enfrentamento do destino fatal que pode sobrevir. Destino do reconhecimento de que a relação entre um sujeito e outro sujeito é efeito do inconsciente, sempre contingencial. Na ordem da contingência, “Não há outra coisa senão encontro, o encontro, no parceiro, dos sintomas, dos afetos de tudo que, em cada um, marca o traço de seu exílio, como falante, da relação sexual” (LACAN, 1972-1973, p. 198). Todo amor tende a passar da contingência à necessidade, constituindo-se aí todo o drama de Medeia.

O princípio de que “*nós dois somos um só*” (LACAN, 1972-1973, p. 64) é uma maneira de dar significado à relação sexual, ignorando que, nas parcerias amorosas, há dois, cada qual em sua particularidade. A não relação sexual é fato decorrente da existência do inconsciente e, daí, o gozo do Outro, tomado como corpo, é sempre inadequado. Um gozo nefasto pelo ângulo em que o Outro se reduz ao objeto *a*; insano porque nele se crê como os psicóticos creem em suas alucinações; e misterioso, pois “sempre há signos pontuados enigmaticamente da maneira pela qual o ser é afetado enquanto sujeito do saber inconsciente” (LACAN, 1972-1973, p. 197). No caso da psicose, em toda sua radicalidade, encontramos a loucura do amor, em sua articulação com o gozo, ponto no qual o falo e a castração não conseguem dar razão ao que está em jogo.

A trama de Trier valoriza o transbordar da traição nas raias da loucura. Logo no início do filme, Medeia surge deitada na areia de uma praia, com a água do mar jorrando sobre o seu corpo, imersa em um rito de dor, ela se debate até o momento em que completamente submersa pela água emerge sem ar. A cena remete-nos a uma tentativa de suicídio, um suicídio não consolidado, sinal do desespero e desequilíbrio da personagem.

A atmosfera do filme mostra a princesa da Cólquida como uma mulher bela, de corpo escultural, cabelo longo e esvoaçante. Após ser traída por Jasão com uma ninfa²⁹, Medeia se transfigura, o seu corpo é coberto por uma veste preta e os cabelos por um turbante da mesma cor. Trier explora a dor da personagem, uma mulher comandada pela ira, sem traços de violência ou maldade. O abandono vivido como um pesadelo deixa-a imersa em um pântano,

²⁹ Do grego *nýmpe*, noiva. Em sentido figurado significa mulher nova e formosa (Holanda, 2000).

com ares de quem está enlouquecendo. Sem âncora, perdida no vazio do gozo, ela remete-nos ao campo do feminino proposto por Lacan. Ao enigma da questão freudiana “o quer a mulher?”, ela responde com o desejo de atingir seu parceiro, “seu homem”, naquilo que ele tem de mais precioso – os filhos -, ao mesmo tempo em que faz dele o objeto de seu louco amor.

Diante da plena tranquilidade da personagem, os filhos morrem enforcados em uma árvore. Parece-nos que a morte por enforcamento traz à cena uma interrogação em torno do assassinato dos filhos. A película mostra um dos filhos na posição de quem conduz as mortes, apontando para um sem saída, para a morte enquanto necessária e fundamental para que Jasão sofra os efeitos devastadores experimentados por Medeia. A escolha de Trier pelo enforcamento não nos parece apenas consolidar o assassinato dos filhos para punir o pai das crianças. Intriga-nos o fato do diretor ter escolhido para os filhos de Medeia uma morte por enforcamento. Cabe-nos lembrar que esse tipo de crime muito comum no século XVII, nos dias atuais é considerado como um ato suicida porque condensa tanto o matar, quanto o desejo de morrer, o que acaba conferindo certa legitimidade ao ato de Medeia.

Na tragédia grega, uma mulher que mata o outro ou se mata é marcada pela *métis* - inteligência astuciosa. O enforcamento é considerado morte de mulher: morte de Jocasta, de Fedra e de Leda, morte de Antígona e, fora da tragédia, de inúmeras moças que se enforcam para dar um culto a sua origem ou para ilustrar os enigmas da fisiologia feminina (LORAUX, 1985). O suicídio é considerado uma morte trágica escolhida por aqueles que se sentem pressionados por experimentarem uma dor excessiva de uma desventura sem saída. No suicídio, a feminilidade é expressa de forma contundente na medida em que a corda (recurso usual no enforcamento) pode ser substituída por instrumentos de sedução; cinto, faixa ou mesmo o véu, como em Antígona, adornos que são emblema do sexo feminino (LORAUX, 1985). O enforcamento está sempre associado à desonra, mácula máxima que uma pessoa se inflige sob o golpe da vergonha.

É pelo viés de um gozo mortífero, da privação, que surge a necessidade de “fabricar um a mais a partir da subtração do ter, porque, no fundo, ela própria não está ameaçada pela castração” (LAURENT, 2012, p. 82). A via da privação permite-nos pensar o ser da mulher pelo viés da devastação. Há aí uma relação com a dor que não é masoquista na medida em que a mulher pode se inscrever no registro mais além do ditame fálico, demarcando assim a loucura feminina. É nesse registro que encontramos a Medeia, de Trier, uma mulher que ama ao estilo erotomaníaco.

Retomando a película de Trier, consideramos que o enforcamento indica a presença em Medeia de um vazio estrutural, um nada absoluto que a deixa incólume sob a vertente não-fálica. Com seu ato, a personagem de Trier cifra um gozo impossível, fora do falo, que se dirige ao S (*A*), à falta no Outro. Temos aí a tentativa desesperada de se fazer existir, pagando um preço caro, abrindo mão da equação filho-falo. O homem que lhe prometeu o falo, também o retirou, levando-a ao gozo Outro, à loucura, mantendo-a fascinada pelo gozo feminino que não extrai do falo sua consequência.

A sexualidade feminina não passa apenas pelo viés fálico, como pensava Freud, e isso explica o fato de que há na mulher um “desejo criminoso” direcionado aos filhos, como no caso de Medeia. Ela pode matar, pois foi ela que os gerou. Não se trata necessariamente de uma mãe má, mas do que gira em torno da sexualidade feminina, como assinala Laurent (2006, p. 139):

Quando escutamos que para encarregar-se do mundo, para manejar os problemas da sociedade, as mulheres são mais bondosas que os homens, mais negociadoras, estão menos sujeitas à ira porque possuem menos circuitos hormonais agressivos, é preciso não esquecer o infanticídio que concentra o enigma do amor materno. Assim, como o crime passionnal é o ponto central do amor feminino, o infanticídio é do amor maternal. As mulheres não possuem a perversão no sentido masculino, possuem, em troca, o infanticídio. Não possuem a perversão porque têm filhos, dizia Lacan para resumir o problema.

Como mulher, não como mãe, o sofrimento intenso de Medeia lhe faz ver a sua carcaça, seu rombo, sua castração, empurrando-a para o infanticídio. É possível imputar à mulher uma recusa inconsciente da maternidade já que há nela uma identificação viril (MILLER, 2015b). Como já mostramos anteriormente, para Medeia empunhar o gládio (ação que só cabe aos homens na Grécia antiga) é preferível a ter que parir uma só vez.

Avassalada, destruída, ela se confronta com a face do horror que só lhe é suportável porque seu ato infringe ao homem um tormento do qual ele jamais irá se recuperar. A cena final da película é marcada por Jasão deparando-se com os filhos mortos, enforcados, pendurados em uma árvore. Uma cena chocante e assustadora pelo real que ela suscita. Desesperado, Jasão começa a dar voltas, pela floresta manchada de sangue, demonstrando o quanto está perdido e enlouquecido diante da cena que vê. Medeia já não está mais ali, ela foi ao encontro de Egeu, certa de que seu ato provocou a desgraça e o aniquilamento de Jasão. Embarcando com Egeu em uma nova trilha, Medeia com ar de tristeza profunda, retira o turbante, solta o cabelo ao vento, deixando-nos estupefatos diante de um congelamento, uma mortificação ao mesmo tempo em que segue adiante. Com olhar vago e inerte, ela sinaliza que

não há mais uma busca pela completude amorosa e sim um gozo que não se satisfaz no sintoma, que se aloja na falta de um significante no Outro.

A posição da personagem de Trier lembra-nos o que Lacan (1971-1972, p. 118) formulou a partir da ressonância entre as palavras em francês *juissance* (gozo) e *absence* (ausência), a saber, “*gozausência*”, uma forma de gozar marcada pelo mutismo, pelo silêncio no qual as palavras desfalecem. Lacan esclarece que a mulher só pode ser definida como não-toda, porque apesar dela não estar contida na função fálica nela, não se pode negá-la. A presença na função fálica, portanto, está entre o centro e a ausência. Na primeira modalidade, encontramos a mulher participando da função fálica na condição de o homem, “ao menos um que é o seu parceiro no amor renuncia a tal função por ela” (LACAN, 1971-1972, p. 117). Na segunda modalidade, é como ausência que a mulher participa da função fálica, via que lhe permite abrir mão do falo, que por ser ausência não é menos gozo “*gozausência [jouissabsence]*” (LACAN, 1971-1972, p. 118, grifo do autor). É no deserto da floresta, deserto de gozo, que, na película, Medeia realiza seu sacrifício: abrir mão dos filhos como porta de entrada para o *jouissabsence*. Afirmamos que esta forma de gozo sustenta a marca dos aforismos: “a relação sexual não existe”; “a mulher não existe”, “a verdadeira mulher”. Na posição feminina, encontramos o perene e insondável enigma do gozo feminino.

A verdadeira mulher, então, é aquela que se situa no *jouissabsence*, que só pode ser definida em oposição à maternidade. É aquela que nada mais tem a perder, diante de quem o homem obscurece (MILLER, 2015a). Envoltos por este gozo enigmático, Medeia acorrenta “seu homem” enquanto ele dorme. Prisioneiro das artimanhas do gozo, Jasão torna-se um escravo que, por cair em tentação, perde a graça divina – os filhos. Ao dormir, Jasão olvidou o que não deveria: “Lembra-te de que sou Medeia”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde as primícias da psicanálise, a criatividade artística marcada pelo inconsciente ganha transparência. Freud, no curso de sua obra, recorreu tanto à mitologia, quanto aos clássicos da literatura, com o intuito de mostrar a arte como um vasto e precioso campo de investigação para sua tese sobre a teoria da sexualidade. No que se refere à sexualidade, feminina especificamente, Freud se deparou com o enigma que envolve o tornar-se mulher e até o final de sua obra permaneceu às voltas com o indecifrável desejo feminino expresso pela célebre frase: “*Was will das Weib?*” (BERTIN, 1989, p. 250).

Ao eleger o feminino como a arena de nossa investigação, a interlocução com a arte se fez necessária. Escolhemos a literatura grega como ponto de partida, pois reconhecemos a importância do legado grego à humanidade no que se refere à cultura ocidental. O feminino ganhou a cena desta tese através de Medeia, personagem criada por Eurípedes, que tão bem descreveu uma face da alma feminina.

A hipótese que norteou a presente tese girou em torno do gozo suplementar, relacionado à posição feminina de um sujeito, seja ele de qual sexo for. Especificamente, investigamos uma mulher, na posição feminina, marcada pelo que vai além do ditame fálico ao experimentar o ultraje em sua relação amorosa. A parceria amorosa entre Medeia e Jasão a impulsiona para o real e a devastação, como expressão da loucura feminina. Medeia se apresenta como uma mulher que prescindiu do falo, o que permitiu-nos investigar e estabelecer conexões entre a posição feminina e o real proposto por Lacan (1972-1973/1985).

Do desenvolvimento teórico psicanalítico, extraímos consequências no que se refere ao enigma do feminino e averiguamos os impasses que o sustentam. O caminho que escolhemos para percorrer na psicanálise e na literatura foi instigante, desafiador e nos enriqueceu ao longo da nossa trajetória.

Visitando textos de Freud e de Lacan, apresentamos as teses por eles elaboradas sobre a mulher e o feminino. Sem fazer interpretações analíticas, sem colocar a personagem criada por Eurípedes no divã, apresentamos Medeia como representação da “verdadeira mulher” (LACAN, 1958b/1998), a saber, aquela que não recua diante da castração por situar-se além da fronteira fálica. Mulher infanticida, amiga do real, como diria Miller (2012), a voracidade pulsional de Medeia cunha o *pathos* e encena uma modalidade própria de gozo, gozo Outro, que a aproxima da desrazão, da devastação.

Baseando-nos no argumento de que na posição feminina, ao experimentar o gozo Outro, o sujeito se aproxima do real, esteamos um regozijo com a loucura, no entanto, sem afirmar que haja uma pertença ao campo da psicose. A partir de nossa investigação, constatamos que os efeitos devastadores do gozo Outro conduzem a diferentes posições.

Ao final desta pesquisa, pudemos verificar que esse estudo se realizou em três tempos. Para parafrasear o tempo do inconsciente – lógico e não cronológico -, proposto por Lacan (1945), optamos por concluí-la a partir de três tempos: de olhar, de compreender e de concluir. Então, tomando como referência o inconsciente e o tempo lógico, consideramos que o primeiro tempo – o instante do olhar – refletiu o desejo de tentar encontrar algumas premissas no clássico de Eurípedes para, à luz dos conceitos fundamentais da psicanálise freudiana e lacaniana, tratar a complexidade contida na nossa questão.

Inicialmente, mergulhamos na arte grega, tão preciosa à psicanálise, para mostrar a força criacionista do poeta Eurípedes. Com a veia artística que lhe é própria, o dramaturgo ensina sobre a teia misteriosa que envolve o feminino. O primeiro capítulo evidencia a arte grega e a representação do homem conduzido por uma ação enigmática, indecifrável e ambígua, sempre à beira da desordem e da tragicidade. Foi surpreendente verificar que o trágico decorre do sentido grego *tragikós*, do *não-sense*, próximo da beleza e do caos e identificar aí conexões com o feminino.

Na tragédia grega, Medeia é uma personagem paradoxal, que carrega em seu nome o sentido antitético da palavra nada: em um primeiro momento Eurípedes destaca o “nada” no sentido de que ela não pode deixar de considerar *nada* do que sabe e, segundo, “nada” porque ela anula os filhos, portanto, tem um conhecimento vazio de sabedoria, nulo de conhecimento científico. A heroína de Eurípedes representa a divisão do saber inconsciente, e, por isso, sofre a marca deixada pelo crime. O recurso aos deuses, sempre presente nas tragédias gregas e feito por Medeia em vários momentos da tragédia, evidencia uma exposição à alteridade da morte, das trevas, do nada. Assim, Medeia traz à cena a pulsão de morte, exigindo satisfação em seu gozo pulsional, de forma que a arte trágica transforma os desejos impossíveis de serem suportados em estado de êxtase como, por exemplo, o deus Baco (do excesso, da transgressão), por excelência, feminino, sinalizando o que a psicanálise lacaniana irá postular séculos *avant* acerca da ultrapassagem dos limites impostos pelo falo. Ainda no instante de olhar, a nossa trilha seguiu, no segundo capítulo, com o percurso teórico de Freud e Lacan, passando pelos pós-freudianos para mostrar primeiramente que o feminino e a feminilidade estão referidos ao referencial fálico, embora estes termos não sejam coincidentes, eles guardam similaridades. Com Freud, descortina-se um novo horizonte acerca da sexualidade humana, ela passa a ter

sua origem no auto-erotismo e o falo é o vetor de orientação subjetiva no que se refere à posição do sujeito na partilha dos sexos. Ao estabelecer a primazia fálica, o conceito de feminilidade em Freud congratula-se com a afirmação fálica. Os pós-freudianos, ilustrados por Klein, Jones, entre outros, questionaram o falo como ponto central da sexualidade feminina, fazendo surgir um conflito em torno da sua prioridade. Ao seu modo, cada autor propôs um novo olhar sobre a feminilidade, distanciando-a do referencial fálico nos moldes proposto por Freud.

A sexualidade feminina é desnudada por Lacan (1972-1973) ao retomar a discussão da querela fálica. Elevada a um novo patamar, a sexualidade feminina tem o falo como referência, mas não se limita a ele. O falo não é um significante capaz de cifrar o modo de gozo feminino, existe um mais além. Duas modalidades de gozo são apresentadas: uma demarcada pelo ditame fálico e outra que o excede, gozo Outro - infinito, além do referencial fálico, onde vigora a indistinção -; ambas passam a definir a posição masculina e feminina. Concretamente, Lacan não afirma a existência do gozo Outro, ele interroga a sua existência uma vez que só é possível ter acesso a ele quem o experimenta - as mulheres e os místicos.

O conceito de feminino surge como uma operação relativa ao modo fálico, mas por uma via que o excede. Ou seja, na posição feminina o sujeito passa a estar referido ao campo da faticidade, correlativo à infinitude do real e à suplementação que se impõe frente à limitação do universo fálico. Constatamos que na posição feminina há um “saber-fazer”, *savoir-faire*, que não é comandado pelo saber científico e sim pela ação da vida, pelo real. Um saber transmitido por algo vivo que tange o limite da representação, irrepresentável, mas que ainda assim pode ser experimentado, como mostra Medeia. Chegamos aqui ao segundo tempo desta tese, o de compreender, que se refere ao terceiro capítulo, onde há o desvelamento da sexuação e as ressonâncias do gozo, da loucura feminina e da devastação.

Os aforismos lacanianos “A mulher não existe” e “não há relação sexual” ganharam a cena e nos permitiram entender que não há um significante que possa dizer da mulher, pois ela é irrepresentável. Entretanto, se “A mulher não existe”, existem mulheres e suas condições femininas são escoradas na suplência frente à ausência de um significante que possa dizer d’A mulher. A forma como cada mulher lida com esse furo, com esse real que as invade é singular, mas, certamente, comandada pelo viés do não-todo fálico, da loucura feminina, da devastação. A mulher não-toda e sua proximidade com a loucura deriva do gozo suplementar, gozo a mais, louco, posto que não está referido a um significante. Imersas no gozo “louco” e enigmático, as mulheres cometem atrocidades como o infanticídio, entretanto, não consideramos correto afirmar que todas possam ser nomeadas Medeia. Na verdade, elas são

versões do feminino, não formam um conjunto, a saber, de mães infanticidas. Como revelam os artistas e nos ensina Lacan, as mulheres devem ser tomadas uma a uma, em sua singularidade.

O mito de Don Juan é um exemplo do que seria a esperança para as mulheres de formarem um conjunto, o das mulheres por ele amadas. A lógica seria a seguinte: qualquer mulher no mundo (número finito) pode ser tomada sem exceção como amante. Don Juan seria um homem não castrado, que goza de forma plena e absoluta de todas as mulheres. Um mito feminino, afirma Lacan (1972-1973) em tom jocoso, pois só no espaço do leito conjugal que as mulheres podem ser contadas uma a uma. Desse modo, na lógica feminina, o homem não se inscreve como objeto do desejo, ele só entra em cena como contador. O mito feminino, portanto, sustenta que “A mulher não existe”, que o seu lugar é vazio, onde só é possível encontrar máscaras do nada. É desse nada, do buraco, que Miller (2012) considera que a mulher poderá fabricar o seu ser. Assim, Medeia se desdobra, se inventa. Em seu momento de verdade, ela abre mão do que lhe é mais precioso – os filhos – e imprime no homem a marca da castração.

Na posição feminina, a mulher, cada qual ao seu modo, manifesta experiências de estranheza, de prazer intenso, trazendo em si a impossibilidade de ser apaziguada no corpo. Do gozo fálico - sexual, marcado pela linguagem -, ao gozo Outro - enigmático, de um real desmedido -, as mulheres se aproximam do nada e o recobrem com semblantes. Na Grécia antiga, assim como na atualidade, os escritores e poetas ressaltam o valor dos semblantes que dão consistência simbólica e imaginária à mulher e, como na sua ausência, o que as acometem é o buraco, o furo, o real da castração, o impossível de suportar, aprisionando-a nas artimanhas do gozo.

Amigas do real, assim são as mulheres. Na posição feminina, a mulher não se resume ao falo, ela não fica restrita ao *penisneid*. O abandono por parte de “seu homem”, seu parceiro é vivido como ultraje, levando às raias do gozo Outro. De uma hora para outra, o mundo de Medeia despenca, tudo se acaba e ela responde ao “seu homem” como uma “verdadeira mulher”, mulher mais além da maternidade, *sophía*, sábia, de artífices supremos, cujo ato marca um *savoir-faire*.

Tanto demoníaca quanto prodigiosa, Medeia é *deinon*. A mola mestra que a impulsiona ao infanticídio é a *thymós* - ira. O que está em jogo em seu ato não é o próprio sofrimento, mas provocar no outro um sofrimento que nunca será superado, a saber, provocar no homem um buraco impossível de ser tamponado. Ao dar notícias desse gozo Outro, Medeia se apresenta na posição feminina. O feminino não se opõe ao masculino, um sexo não

se opõe ao outro, mas indica a existência de algo que está fora do sexo. Afinal, o feminino não está ocupado do sexual, do seccionado, mas do amor que é o que vem em suplência à insuficiência trazida pela satisfação sexual.

O amor feminino é erotômano, uma forma de amar associada à psicose, mas que não exclusividade deste tipo de estrutura clínica. Existem mulheres, e a nossa tese comprova isto, cujo amor erotomaníaco pertence ao campo do feminino, fruto da devastação amorosa, marcado pela experiência com a castração, com a falta e que repercute na relação amorosa com os homens. Desse modo, concluímos que a erotomania e a devastação (comumente associadas à psicose) são também expressões do feminino. Um homem pode ser para uma mulher seu “parceiro-devastação”, como o foi Jasão para Medeia e Joana. A mulher precisa resolver a questão do amor, da erotomania, como ilustra o caso Schreber com o empuxo à mulher, o que nos permite concluir que todas as mulheres são loucas, embora não loucas de todo.

No terceiro tempo, o tempo de concluir, afirmamos que essa tese está não-toda concluída, pois seria impossível dar conta de apresentar todas as versões femininas mediante a experiência com o gozo Outro. Nesse sentido, no quarto capítulo, apresentamos versões do feminino, através de mulheres da literatura que experimentaram o ultraje frente ao abandono por parte do parceiro na relação amorosa e o enfrentam a partir de sua singularidade.

As mulheres são Medeias, mas não-todas. Nessa frase, destacamos um duplo sentido, a saber, não todas inscritas na função fálica como, também, não são todas Medeias pois se distinguem, em pequenos detalhes, da heroína do teatro grego. Elas representam o feminino como um real enigmático, com infinitos nomes que podem nomear o inominável do feminino no *dark continent*. Joana para Chico Buarque e Paulo Pontes, *Des-medeia* para Stoklos, *Medeia* para Pasolini e Trier, mulheres cujo acento no amor erotômano só reforçou a decepção, o avassalamento, a devastação, cada uma na sua particularidade.

Medeia não faz unidade, pois a mulher como significante não existe. Confirmamos essa asserção na versão do feminino apresentada nas obras dos teatrólogos e cineastas. Em suas diferentes facetas, a mulher encontra-se com S(A), com o gozo Outro, com a mascarada, com a mística, com a loucura, manifestações do impossível de se dizer, que se transcreve em ato, pelo infanticídio como avesso do júbilo fálico da maternidade.

Os mistérios femininos seguem ao longo da história da humanidade sendo tecidos como enigmáticos. A mulher, como versão do feminino, não-toda inscrita na função fálica, só pode ser meio-dita, posto que seja mal-dita e dela a arte faz pulsar um desejo que jamais

cessa. Para encerrar, deixamos as palavras de Medeia (EURÍPEDES, 431 a. C./2012. Versos 401 a 403, p. 61):

Não deixes pelo meio teus projetos,
Medeia! Nada te demova! Medra o ardor
se impera o destemor!

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, S.; MARTINHO, M. H. Sexuação, desejo e gozo: entre neurose e perversão. *Revista de Psicologia*. São Paulo, v. 24, n. 1, p. 119-142, jan./apr. 2013. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v24n1/v24n1a07.pdf>>. Acesso em: 10/07/2013.
- ANDRADE, C. D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ANDRÉ, S. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ARISTÓTELES (384-322 a. C.). *Órganon*. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2005a.
- _____. (384-322). Arte poética. In: _____. *A poética clássica*. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005b, p. 17-52.
- ASSON, P-L. *Freud et La femme*. Paris: Calmann-Lévy, 1983.
- ÁVILA, A. L. Psicanálise e mitologia grega. *Pulsional Revista de Psicanálise*, n. 52/53, p. 7-18, 2001.
- AZEVEDO, D. *Grande dicionário de francês/português*. Lisboa: Bertrand Editora, 1989.
- BADINTER, E. *O amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARROS, R. M. M. As mulheres e o mercado. *Opção Lacaniana online*, ano 3, n. 9, p. 1-12, nov. 2012. Disponível em: <http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_9/As_mulheres_e_o_mercado.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2013.
- _____. A escrita feminina. In: COSTA, A.; RINALDI, D. (Org.) *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud; UERJ, Instituto de Psicologia, 2007. p. 173-184.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica: arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas)
- BENJAMIM, W.; LÖWY, L. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BECKER, P.; SALGADO, R. Medeia: violência e paixão. In: _____. *Escola Letra Freudiana, O campo do gozo*. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2006, p.13-20.
- BERNARDES, A. A carta fechada. *Opção Lacaniana on line*, ano 3, n. 9, p. 1-3, dez. 2012. Disponível em <http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_9/A_carta_fechada.pdf>. Acesso em 30 nov.2012.
- BERTIN, C. *A última Bonaparte*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- _____. *As mulheres em Viena nos tempos de Freud*. Campinas; São Paulo: Papirus, 1990.

BESSET, V. L.; GASPARD, JEAN-LUC.; DOUCET, C.; VERAS, M.; COHEN, R. H. Um nome para a dor: fibromialgia. *Revista Mal-estar e subjetividade*, Fortaleza. v. X, n. 4, p. 1245-1269, 2010.

BEAUVOIR, S.(1949) *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BRANDÃO, J. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2000a. v. I.

_____. Dionísio ou Baco: o deus do êxtase e do entusiasmo. In: _____. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2000b. v. II, p. 113-140.

_____. Jasão; o mito dos argonautas. In: _____. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2000c. v. III, p. 175-203.

_____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1993. v. 1.

BRODSKY, G. *Síntoma Y sexuación in del Édipo a la sexuación*. Buenos Aires: Paidós, 2008. p. 43-53.

BROUSSE, M. H. *O saber dos artistas*. Arquivos da biblioteca. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, junho, 2008a.

_____. Las femineidades: el Outro sexo entre metáfora y suplência. In: _____. *Del Édipo a la sexuación*. Buenos Aires: Paidós, 2008b.

_____. O que é uma mulher? Entrevista com Marie-Hélène Brousse. *Revista Latusa Digital*, ano 9, n. 49, p. 1-39, jun. 2012. Tradução: Núria Malajovich Munoz . Disponível em: <http://www.latusa.com.br/pdf_latusa_digital_49_a1.pdf>. Acesso em 25/11/2013.

BUARQUE, C.; PONTES, P. *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975. Disponível em: <<http://oficinadeteatro.com/component/jdownloads/viewdownload/5-pecas-diversas/116-gota-dagua>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

CAZZOTTE, J. (1772) *O diabo amoroso*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CALDAS, H. O amor nosso de cada dia. *Latusa*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 11- 17, 2008.

_____. Cartas de amor semblante. *Latusa*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 53- 64, 2008.

_____. *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.

_____. Aristófanes: o saber e a comédia. In: JIMENEZ, S.; MOTTA, M. B. *O diabo é o desejo*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1999. p. 113 a 125.

_____. Uma versão do feminino na contemporaneidade. In: CALDAS, H.; MURTA, A.; MURTA, C. (Orgs.) *O feminino que acontece no corpo: a prática da psicanálise nos confins do simbólico*. Belo-Horizonte: Scriptum e EBP, 2011. p. 265-273.

_____. *Notas de aula*. Rio de Janeiro, UERJ, 2013.

CALDAS, H.; BARROS, R. M. Escrita, feminino e letra”. In: COSTA, A; RINALDI, D. (Orgs.). *A escrita como experiência de passagem*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2012. p. 195-204.

CAMPISTA, V.; CALDAS, H. Feminilidade: enigma e semblante. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 258-273, 2013. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1809-52672013000200008&script=sci_arttext>. Acesso em 15 nov. 2013.

_____. Medeia: uma mulher muito além das fronteiras fálicas. In: CONGRESSO DE PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL. Fortaleza: 2012. Disponível em <http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/v_congresso/mr_14_-_valesca_campista_e_heloisa_caldas.pdf>. Acesso em 15/01/2013.

CAMPISTA, V. *Adolescentes infratores: uma contribuição da psicanálise*. Dissertação (Mestrado) – UERJ, Rio de Janeiro, 2002.

CAIRUS, H. Medeia e seus contrários. *Revista de letras*, Fortaleza, v. 27, n. 1/2, p. 1-7, jan./dez. 2005. Disponível em <<http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/Medeia.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2013.

CARPEAUX, O. M. Eurípedes e a tragédia grega. In: _____. Eurípedes (431 a. C.), Medeia. Tradutor Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 187-190.

CHECCHIA, M. A. Considerações iniciais sobre lógica e teoria lacaniana. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642004000100028>. Acesso em 10 abr. 2012.

CLAUDEL, P. *L'otage, Le Pain dure e Le père humilié*. Paris: Gallimard, 1993.

BRASIL. Código Penal Brasileiro (1940). Disponível em: <http://www.oas.org/juridico/mla/pt/bra/pt_bra-int-text-cp.pdf>. Acesso em 27 dez. 2015.

CORRÊA, H.; POLI, M. C. Dimensões da sublimação na tragédia grega a partir da noção de feminino na psicanálise. *Revista Psicanálise & Barroco*, v. 11, n. 2, p. 168-183, dez. 2013.

COSTA, A. M. M.; FERRAZ, M. A. L.; RIBEIRO, V. N. F. O amor, o feminino, a escrita. *Revista Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, v. 45, n. 1, p. 29-38, jun. 2013. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tpsi/v45n1/v45n1a03.pdf>>. Acesso em 10 JUN. 2014.

COUTINHO JORGE. Psicanálise e surrealismo. In: _____. *Sexo e Discurso*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 121-142.

_____. Arte e travessia da fantasia. In: RIVERA, T.; SAFLATE, V. *Sobre a arte e a psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006. p. 71-78.

_____. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. V. 1.

_____. O amor é o que vem em suplência à inexistência. In: ALBERTI, S. (Org.) *A sexualidade na aurora do século XXI*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008. p. 237-252.

_____. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. v. 2.

CLÉMENT, C. *A opera ou a derrota das mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DEMONT, P.; LEBEAU, A. *Introduction au théâtre grec antique*. Paris: Le Livre de Poche/Références, 1996.

DETIENE, M. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DEUTSCH, H. (1924). La psychologie des femmes em rapport avec ses fonctions de reproduction. In: HAMON, M. C. (Org.) *Féminité Mascarade*. Paris: Seuil, 1994.

DIDIER-WEILL, A. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

DUBY, G.; PERROT, M. *História das mulheres no ocidente*. Porto: Afrontamento, 1990. v. 1.

ELIA, L. A invocação do significante. In: JIMENEZ, S.; MOTTA, M. B. *O diabo é o desejo*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1999. p. 137-147.

ELUF, L. N. *A paixão no banco dos réus*. Rio de Janeiro: Saraiva, 2007.

ELÍADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1989.

EURÍPEDES (431, a. C.) *Medeia*. São Paulo: Editora 34, 2012. Edição Bilíngue. Tradução de Trajano Vieira.

_____. *Medeia*. São Paulo: Odysseus Editora, 2007. Edição Bilíngue. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira.

FALBO, G. Reflexões sobre a função do vazio na cura psicanalítica e na arte. *Ágora Estudos em teoria Psicanalítica*, Rio de Janeiro, p. 109-120, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-14982010000100008&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 ago. 2014.

_____. O semblante, o corpo e o objeto. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/fractal/v22n2/05.pdf>>. Acesso em 20 ago. 2014.

FERREIRA, E. P. A separação amorosa: uma abordagem psicanalítica. *Revista Psicanálise & Barroco*, v. 8, n. 1, p. 56-97, jul.2 010. Disponível em: <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/15/P&Brev15Ferreira.pdf>>.

FREUD, S. [1900[1899]] La interpretación de los sueños. Parte IV – La desfiguración onírica. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 4, p. 153-179.

_____. [1905[1901]]. Analisis fragmentario de una histeria [Caso Dora]. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v.

_____. [1905]. Tres ensayos de teoría sexual. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 7, p. 109-224.

_____. [1907]. El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jansen. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 9, p. 1-77.

_____. [1908[1907]]. El creador literario y el fantasea. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 9, p. 123-136.

_____. [1908]. Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 9, p. 137-148.

_____. [1910a]. Um recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 11, p. 53-128.

_____. [1910b]. Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre. [Contribuciones a la psicología do amor I]. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 11, p. 1-77

_____. [1913]. El motivo de la elección del cofre. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v.12, p. 303-318.

_____. [1913 [1912]]. Tótem y tabu. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 13, p. 1-164.

_____. [1914]. Introducción del narcisismo. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 14, p. 65-98.

_____. [1916 [1915]]. La transitoriedad. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 14, p. 305-312.

_____. [1917 [1915]]. Duelo y melancolia. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 14, p. 235-255.

_____. [1919]. Lo ominoso. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 17, p. 215-254.

FREUD, S. [1920a]. Más allá del principio de placer. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 18, 1-36.

_____. [1920b]. Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 18, p. 137-163.

_____. [1923]. La organización genital infantil. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 19, p. 141-150.

_____. [1924a]. El sepultamiento del complejo de Édipo. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 19, p. 177-188.

_____. [1924b]. El problema económico del masoquismo. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 19, p. 171-176.

_____. [1925]. Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 19, p. 250-276.

_____. [1926 [1925]]. Inhibición, síntoma y angustia. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 20, p. 71-161.

_____. [1926] ¿Pueden los legos ejercer el análisis?. Diálogos com um juez imparcial”. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 20, p. 165-234.

_____. [1930 [1929]]. El malestar en la cultura. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 21, p. 57-140.

_____. [1931]. Sobre la sexualidad femenina. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. XXI, p. 233-244.

_____. [1933[1932]]. 33ª Conferencia. La feminilidad. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. XXII, p. 104-125.

_____. [1937]. Análisis terminable y interminable. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 23, p. 211-254.

_____. [1940 [1922]]. La cabeza de Medusa. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. v. 18, p. 270-271.

FONTENELE, L. Contribuição da psicanálise à discussão sobre o feminino na literatura. In: ALBERTI, S. (Org.) *A sexualidade na aurora do século XXI*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008. p. 317-327.

GIDE, A. (1951) *Journal, 22 novembre 1918*. A. Gide, *Journal*. 1889-1939. Paris, Gallimard/NRF.

GIORDANI, M. C. *Antiguidade Clássica I: História da Grécia*. Vozes: Petrópolis, 1972.

GRANT, M. *História Resumida da Civilização Clássica: Grécia e Roma*. Trad. Luiz Alberto.

GUIMARÃES, R. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.

HOLANDA, A. B. *Dicionário da língua portuguesa: século XXI*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

HORNEY, K. (1926) Fuite hors La feminité. *Internaciotional Journal of Psychoanalysis*, v. VII, 1926.

JAEGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JONES, E. (1927). The early development of female sexuality. *International Journal of Psycho-analysis*. Londres, v. VIII, p. 439-472, Oct. 1927.

KLEIN, M. (1926). Princípios psicológicos da análise de crianças pequenas. In: KLEIN, M.; SEGAL, H. *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos*. v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 346-384.

_____. (1923). Primeiras fases do complexo de Édipo. In: _____. *Contribuições à psicanálise*. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p. 253-267.

KUHN, T. A tensão essencial: tradição e inovação na investigação científica. In: _____. *A tensão essencial*. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 275-291.

KURY, M. G. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LACAN, J. [1945]. O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada. Um novo sofisma. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 197-213.

_____. [1951]. Intervenção sobre a transferência. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 214-225.

_____. [1953-1954]. *O Seminário, livro 1, os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

_____. [1954-1955]. *O Seminário, livro 2, o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. [1958a]. A significação do falo. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 692-703.

_____. [1958b]. Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 739-775.

_____. [1957-1956]. *O Seminário, Livro 4, a relação de Objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. [1958-1959]. *O Seminário, Livro 6, o desejo e sua interpretação*. Inédito.

LACAN, J. [1959-1960]. *O seminário, Livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. [1960a]. Diretrizes para um congresso de sexualidade feminina. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 734-745.

_____. [1960b]. Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: Psicanálise e estrutura de personalidade. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 653-691.

_____. [1960-1961]. *O seminário, livro 8, a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. [1962-1963] *O Seminário, livro 10, a Angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. [1964]. *O Seminário, livro 11, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. [1966]. O seminário sobre 'A carta roubada'. In: _____. *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 13-66.

_____. [1966-1967]. *O Seminário, Livro 14, a lógica do fantasma*. Inédito.

_____. [1967]. Da psicanálise suas relações com a realidade. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 350-358.

_____. [1967-1968]. *O Seminário, Livro 15, o ato psicanalítico*. Inédito.

_____. [1968-1969]. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. [1969]. Nota sobre a criança. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 369-370.

_____. [1969-1970]. *O Seminário, Livro 17, o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. [1971a]. Lituraterra. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 15-25.

_____. [1971b]. *O Seminário, Livro 18, de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. [1971-1972]. *O Seminário, Livro 19, ou pior...* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

_____. [1972]. O aturdido. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 448-497.

_____. [1972-1973]. *O Seminário, Livro 20, mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, J. [1974a]. A terceira. In: _____. Lacan e sua letra. *Opção Lacaniana*, n. 62, p. 11-36, dez. 2011. Tradução de Terezinha N. Meirelles do Prado.

_____. [1974b]. Televisão. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 508-543.

_____. [1974-1975] *O Seminário, livro 22: R. S. I.* Inédito.

_____. [1975]. Conferência de Genebra sobre o sintoma. In: _____. *Intervenciones e textos*. Buenos Aires: Manantial, 1988.

_____. [1975-1976] *O Seminário, Livro 23, o sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LAURENT, E. Sintoma e nome próprio. *Opção Lacaniana. Revista Brasileira internacional de Psicanálise*, São Paulo, n. 38, p. 59-72, set. 2003.

_____. O amor louco de uma mãe. In: _____. *O amor nas psicoses*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

_____. *A psicanálise e a escolha das mulheres*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.

LAURIN, C. “Phallus et sexualité féminine”. In: _____. *La psychanalyse VII*. Paris: PUF, 1964.

LEMOINE-LUCCIONI, E. *A mulher não-toda*. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

LESK, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LEVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LISPECTOR, C. (1969) *O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LORAUX, N. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário na Grécia antiga*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MAIA, M. W. *As máscaras d’A Mulher”: a feminilidade em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 1999.

MALEVAL, J. C. *Loucuras histéricas y psicoses dissociativas*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

MANONI, O. Poesia e psicanálise. In: _____. *Um espanto tão intenso*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1992. p. 25-94.

MASSON, M. J. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhem Fliess 1887-1904*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MAURANO, D. As delícias do diabo: aproximações entre a psicanálise e A Mulher. In: DAVID, S. N. *O diabo é o sexo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2003. p. 7-32.

_____. *A face oculta do amor*, Juiz de Fora, UFJF, 2001.

_____. A estética trágica do feminino. In: ALBERTI, S. (Org.) *A sexualidade na aurora do século XXI*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008, p. 387-397.

MEDEA. Direção e produção de Pier Paolo Pasolini: Franco-italo-germânico.1960. 110 minutos.

MEDEIA. Direção e produção de Lars Von Trier: Dinamarca. 76 minutos.

MENEZES, A. B. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Boitempo, 2000.

MIRANDA, E. R. Estrutura e feminino em psicanálise. In: ELIA, L.; Manso, R. (Org.) *Estrutura e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2012, p. 425-436.

_____. A função do feminino para a noção de estrutura em psicanálise. *Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, n. 44, p. 371-388, fev. 2012. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-48382012000200008&script=sci_arttext>. Acesso em 20 mar. 2013.

MILLER, J.-A. *Lógicas de la vida amorosa*. Buenos Aires: Manantial, 1991

_____. O sintoma como aparelho. In: _____. *O sintoma charlatão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998a. p. 9-21.

_____. O amor sintomático. In: _____. *O sintoma-charlatão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998b, pp. 28-29.

_____. A criança entre a mulher e a mãe. *Opção Lacaniana – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, São Paulo, n. 21, p. 1-15, 1998c. Disponível em <http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_15/crianca_entre_mulher_mae.pdf>.

_____. *O osso de uma análise*. Seminário proferido no VIII Encontro Brasileiro do Campo Freudiano e II Congresso da Escola Brasileira de Psicanálise. Bahia: Biblioteca Agente, 1998d.

_____. Mulheres e semblantes. In: CALDAS, H.; MURTA, A.; MURTA, C. (Org.) *O feminino que acontece no corpo. A prática da psicanálise nos confins do simbólico*. Belo-Horizonte: Scriptum e EBP, 2011. p. 49-89.

_____. Os seis paradigmas do gozo. *Opção Lacaniana online*, ano 3, n. 7, p. 1-49, mar. 2012. Disponível em: <http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_7/Os_seis_paradigmas_do_gozo.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2013.

_____. O amor entre repetição e invenção. *Opção Lacaniana online nova série*, n. 2, Rio de Janeiro, p. 1-17, 2010. Disponível em: <<http://www.opcaolacanianana.com.br/nranterior/numero2/texto2.html>>. Acesso em 23 abr. 2013.

_____. Médée à mi-dire. *Le corps des femmes*. Revue La cause du désir, 2015a, p. 113-114.

_____. Mèrefemme. *Le corps des femmes*. Revue La cause du désir, 2015b, p. 115-122.

MOREL, G. *La jouissance sexuelle dans les écrits et le séminaire ENCORE de Jacques Lacan*. (Originalmente proferido em Novembro 1992 a Junho 1993, p. 1 a 112. Mimeo.

NERI, H. O feminino e o crime passional. *Revista de Psicanálise & Barroco*, v. 5, n. 2, p. 07-23, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/dados/obras/O%20Feminino%20e%20o%20Crime%20Passional.pdf>>. Acesso em: 20 set.2010.

NIETZSCHE, F. (1871). *O nascimento da tragédia*. Tradução Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

_____ (1883-1885) *Assim falou Zarathustra*. Tradução de José Mendes de Souza. Rio de Janeiro : Ed. Bertrand Brasil, 1989.

_____ (1886) *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, F. R. A timé de Medeia. In: _____. Eurípedes, *Medeia*. São Paulo: Odysseus Editora, 2007a. p. 13-25.

OLIVEIRA, C. Lacan e o campo do trágico ou os significantes gregos em Medeia. *Revista Viso Cadernos de estética aplicada*. n. 2, p. 1-12, maio-ago. 2007b. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_2_ClaudioOliveira.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2013.

PEREIRA, O. A. A intertextualidade e o dialogismo: encontros comunicacionais. *Revista de Educação*, v. XII, n. 13, p. 7-22, 2009. Disponível em: <<http://sare.anhanguera.com/index.php/reduc/issue/view/42/showToc>>. Acesso em 23/04/2013.

PICASSO, P. Não procuro, encontro ou não tento fazer, faço. *Revista Brasileira Internacional de Psicanálise Opção Lacaniana*, n. 30, p. 75-77, abr. 2001. Tradução Clara Huber Peed.

POLI, M. C. *Feminino/ Masculino*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. A Medusa e o gozo: uma leitura da diferença sexual em psicanálise. *Revista Ágora*, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, p. 279-294, jul./dez. 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982007000200009>.

_____. A diferença sexual em psicanálise. In: ALBERTI, S. (Org.) *A sexualidade na aurora do século XXI*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008. p. 355-371.

_____ “Sexuação e formas contemporâneas de representação”. In: Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental, v. 12, 2009, p. 303-315.

POLLO, V. Histeria, as mulheres e o feminino. In: ALBERTI, S. (Org.) *A sexualidade na aurora do século XXI*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008. p. 329-338.

PRADO, L. R. Curso de direito penal brasileiro: parte geral: arts. 1º ao 120. 3. ed. rev. atual. e ampl. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2002. v. 1.

QUINET, A. (1995). As formas do amor na partilha dos sexos. In: JIMENEZ, S.; SADALA, G. - *A Mulher: na psicanálise e na arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa, p. 11-23.

RABINOVICH, D. *A angústia e o desejo do Outro*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2005.

RÊGO BARROS, R. (2012) Da diferença sexual à diferença feminina. *Revista de Psicanálise. Opção lacaniana on-line*. ano 3, n. 9, p. 1-24, nov. 2012. Disponível em <<http://www.opcaolacanianana.com.br/texto6.html>>. Acesso em: 28 dez. 2012.

RIVERA, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RIVIÈRE, J. (1929). A feminilidade como mascarada. *Phoenix*, n. 4. *Revista da Delegação Paraná da Escola Brasileira de Psicanálise*. Curitiba: EBP-Delegação Paraná, abril de 2004, p. 91-102.

RIVIÈRE, A.; GAUDICHON, B. *Camille Claudel: correspondance*. Paris: Gallimard, 2003.

RICHARDS, J. *Sexo, desvio e danação. As minorias na idade média*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

RINALDI, D. Escrita e invenção. In: COSTA, A.; RINALDI, D. (Org.) *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia de Freud: 2007, p. 273-279.

RINNE, O. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1995.

ROMILLY, J. *La tragédie grecque*. Paris: Press universitaires de France, 1994.

ROSENFELD, K. H. *Antígona de Sófocles a Höderlein: por uma filosofia trágica da literatura*. Porto Alegre: L&M, 2000.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTANA, V. L. A psicose e sua relação com a loucura da mulher. *Revista Opção Lacaniana online nova série*, ano 1, n. 2, p. 1-9, jul. 2010. Disponível em: <http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_2/A_psicose_e_sua_relacao_com_a_loucura_da_mulher.pdf>. Acesso em 20 ago. 2013.

SANTIAGO, A. Mãe confessa que tentou matar bebe de 07 meses com chumbinho no AP. *O Globo*, Rio de Janeiro, G1, 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2013/08/mae-confessa-que-tentou-matar-bebe-de-7-meses-com-chumbinho-no-ap.html>>. Acesso em: 08 ago. 2013.

SANTO AGOSTINHO *Cidade de Deus*. Petrópolis, Vozes, 1990. v. XIV, 11.

SCHAFFA, S. Medeia, o feminino. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 42, n. 76, p. 51-54, Junho de 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352009000100004>. Acesso em 10/11/2013.

SEBAG, P. Introdução de les Milles et Um Jours de F. P. de La Croix. Paris: C. Bougois, 1980.

SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *A psicanálise na civilização*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1998.

STEINER, G. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STENGERS, I. *Lembra-te de que sou Medeia*. Tradução de Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pauzilin, 2000.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TÁBOAS, G. T. *Mujeres: claves místicas medievales en El seminario 20 de Lacan*. Buenos Aires: Tres Haches, 2010.

TIORINI, A. C. e Lima, M. M. O que a arte ensina sobre as psicoses ordinárias. Disponível em: <http://www.fundamentalpsychopathology.org/uploads/files/iii_congresso/mesas_redondas/o_que_a_arte_ensina_sobre_as_psicoses_ordinarias.pdf>. Acesso em 24 nov. 2013.

TRÁGICA. 3 – Releitura das heroínas gregas: Antígona, Electra, Medeia. Direção de Guilherme Leme. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro. De 26/04 a 07/07, 2014.

VEGH, I. *O próximo: enlaces e desenlaces do gozo*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2005.

VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VERNANT, J-P. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

VERNANT, J-P. Um teatro da cidade. In: _____. *Mito & política*. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 347-357.

VICENTINE DE AZEVEDO, A. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. As bordas da letra: questões de escrita na psicanálise e na literatura. In: COSTA, A.; RINALDI, D. (orgs) *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007, p. 37-53.

VIEIRA, T. O destemor de Medeia e o teatro do horror. In: Eurípedes (431 a. C.), *Medeia*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 157-176.

VORSATZ, I. M. *Antígona e o fundamento trágico da ética da psicanálise*. 286 f. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

ZAFIROUPOLOS, M. *La question féminine, de Freud à Lacan: la femme contre la madre*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

_____. A teoria freudiana da feminilidade de Freud a Lacan. *Revista Reverso*, Belo Horizonte, ano 31, n. 58, p. 15-24, set. 2009. Tradução Elisa Rennó dos Mares Guia e Paulo Roberto Cecarelli. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0102-73952009000200002&script=sci_arttext>. Acesso em 28 nov. 2014.

ZALCBERG, M. Parcerias amorosas sintomáticas. *Revista Reverso*, Belo Horizonte, ano 32, n. 59, p. 15-22, jun. 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0102-73952010000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 06 abr. 2014.

_____. A devastação: uma singularidade feminina. *Revista Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, v. 44, n. 2, p. 469-475, dez. 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382012000200013>. Acesso em: 20 abr. 2014.

_____. *Amor paixão feminina*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

_____. *A relação mãe e filha*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.