

# Psicanálise&Barroco – Revista de Psicanálise

(ISSN:1679-9887)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br)

Ano 4, Número 02: Edição dezembro de 2006

## Sumário

<b>Editorial</b> .....	3
<i>Denise Maurano</i>	
<b>O sagrado feminino no 'Código Da Vinci'</b> .....	7
<i>Priscila de Souza Moreira</i> <i>Tânia Mara Silva Benfica</i> <i>Tatiana Salzer Rodrigues</i>	
<b>O estandarte erguido sobre mim é o amor</b> .....	24
<i>Ameli Gabriele Batista Fernandes</i> <i>Nilda Martins Sirelli</i>	
<b>O horror, o belo e o feminino em Frida Kahlo</b> .....	59
<i>Adriana de Castro Longo</i> <i>Evelyne Rosa Coelho</i> <i>Sílvia Alvim de Paula</i>	
<b>No limiar da fronteira: aproximações entre história e literatura no espaço da teoria e metodologia</b> .....	82
<i>João Estevam Lima de Almeida</i>	
<b>Memória: temporalidade do rastro e confissão</b> .....	120

*Adriana Helena de O. Albano*

**Entre o pai e a saudade.....136**  
*Helena D'Elia*

## Psicanálise & Barroco em revista Ano 04 nº 08

Psicanálise&Barroco em revista, neste segundo número do quarto volume, reúne seis belos artigos, três dos quais abordando a temática do feminino na perspectiva psicanalítica, e três outros, de diferentes maneiras, focalizando questões relativas à memória, à história e à literatura.

Não há quem não tenha ouvido falar, recentemente, do livro O Código da Vinci, do escritor Dan Brown. O sucesso do livro foi tal, que foi até transformado em filme, depois da venda record de cinquenta e cinco milhões de exemplares. Priscila de Souza Moreira, Tânia Mara Silva Benfica e Tatiana Salzer Rodrigues no artigo que escreveram sobre este livro, percorreram esta obra para sublinhar, especialmente, a questão do Sagrado Feminino. Destacam que o famoso Santo Graal não é como se pensava, o Cálice de Cristo, usado por Jesus na última ceia, mas sim é a representação de uma mulher  $\frac{3}{4}$  Maria Madalena  $\frac{1}{4}$  que com Cristo, vem a gerar uma linhagem real. Essa valorização do feminino, ou da conjugação, masculino-feminino, é muito presente nos rituais pagãos, e mesmo na tradição judaica primitiva, a qual revela através do tetragrama para o nome sagrado de Deus, YHWH (Jeová), a indicação da união física entre o masculino (Jah) e o feminino (Havah).

A reverência ao valor à força do feminino, da Natureza, da Mãe Terra, sai de cena com a ascensão da Igreja Católica. A partir de então, o feminino passa a ser demonizado e considerado impuro, procedeu-se a uma verdadeira campanha nesse sentido. O Priorado de Sião, uma das mais antigas sociedade secretas, que teria tido adeptos ilustres como Leonardo da Vinci e outros, teria por função, reverenciar o Sagrado Feminino, proteger o segredo que envolve a adoração da deusa pagã, buscando restaurar um certo equilíbrio ao mundo. As autoras relacionam esta tendência apontada na obra, com a visada presente nas teorizações de Lacan sobre o gozo, a qual propõe a existência de uma dualidade de gozos, um do lado masculino, referido à fruição da falicidade, e outro relacionado ao feminino, situado mais além do gozo viril.

Essa temática da dualidade de gozos, focalizando mais especificamente o gozo feminino, muito próximo, segundo Lacan, do que se denomina como gozo místico é abordada no artigo de Ameli Gabriele Batista Fernandes e Nilda Martins Sirelli, intitulado "O estandarte erguido sobre mim é o amor". Neste, as autoras pesquisam em textos de Santa Teresa d'Ávila e de São João da Cruz, seus testemunhos sobre o chamado gozo místico, buscando relacioná-lo ao feminino enquanto indicativo de uma experiência que se encontraria mais além da afirmação de si mesmo, experiência mais além da sideração fálica. Lacan valoriza o depoimento dos místicos, como a indicação de um campo situado como fora-do-sexo, no qual o amor comparece como fazendo suplência à insuficiência da satisfação sexual. Os místicos se colocam como profundamente voltados para esse além do sexual que não se dá sem a consideração de uma certa dose de sacrifício, sacrifício entretanto, que é acolhido de bom grado, mediante a beatitude encontrada pela experiência da fusão com Deus.

Se, na dinâmica dos processo psíquicos, pulsão sexual e pulsão de morte, encontram-se imbricados, as questões relativas ao gozo mais além do sexual, parecem vir enfatizar a atuação silenciosa, mas nem por isso menos importante, da pulsão de morte, na qual, o vazio ineliminável da vida, ganha versões grandiosas, via uma experiência de entrega, na qual aspectos vigorosos da criação  $\frac{3}{4}$  ponto onde o mortal se aproxima do imortal  $\frac{1}{4}$  se colocam em jogo, assumindo o centro da cena, e indicando novas saídas.

O contato com o vazio, com o horror a ele relativo, é a questão abordada pelo trabalho de Adriana de Castro Longo, Evelyne Rosa Coelho e Sílvia Alvim de Paula, O horror, o belo e o feminino em Frida Kahlo. Neste, as autoras, pretendem dar expressão ao feminino, na perspectiva analítica, a partir de certos aspectos da história e da obra de uma mulher, a pintora mexicana, Frida Kahlo, considerando que esta, acolhendo o horror que o vazio engendra, revela um savoir-faire com o desamparo, dando-lhe expressão criativa. Tomando o feminino na dimensão na qual ele vem revelar, enquanto enigma absoluto, o ponto limite da representação, onde a anatomia da mulher em sua referência à falta, à confrontação com o furo, deixa entrever a face traumática do real enquanto o inominável, o artigo, através da abordagem das vicissitudes da vida da pintora, marcada por graves problemas físicos, decorrentes de terríveis acidentes, vem indicar a solução sublimatária encontrada pela mesma. Sua relação ao belo se impõe, não apenas pela via do que produz com suas pinturas, mas também através do que cria para se cobrir e de adornar. A dor imposta a seu corpo é proporcional ao investimento que faz para o adornar. Pela via do belo, Frida empreende sua transfiguração do horror, na via de um gozo que excede aos limites do representável.

O próximo artigo desse número, embora de um modo diferente, indicará também o limite do representável que encontra na arte, ou melhor, na literatura, seu socorro. Seu autor, o historiador João Estevam Lima de Almeida, propõe que diante do limite da historiografia, se faça uma leitura metodológica da documentação literária. Ele trabalha mais especificamente com a tragédia de Eurípedes, As Bacantes situando sua contribuição ao trabalho do historiador da Antiguidade. Sublinhando a fecundidade do diálogo entre essa duas áreas. Almeida demonstra que a História, nascida na Grécia Antiga teve sua origem ligada ao mito. Esta, ainda que inaugurando um método próprio e nomeando um novo lugar para a apreensão dos fatos, já nasce ligada a literatura e tem no mito, um ponto de intersecção com esta última.

O mito, apesar de ser a-histórico, por não ter nem cronologia nem temporalidade definida, aparece como grande sistematizador do passado dos gregos, e nós diríamos que não apenas dos gregos, mas de todos nós, na medida em que mitificamos nossa própria história. Parece haver uma aproximação entre o mito e a realidade factual, tanto na história, quanto na memória, tal como demonstra a clínica psicanalítica, sempre tão interessada na relação com as origens e deparando-se com o limite ao saber que aí se impõe.

Almeida, ao abordar a narrativa histórica enfatizando sua perspectiva humana, percebe a literatura grega como uma elaboração ornamental dos acontecimentos. Alerta que a contribuição que uma tragédia como As Bacantes, dá ao historiador não está em ler nas entrelinhas, mas em tomá-la como um documento que expressa a visão de uma autor contemporâneo ao período que se está estudando, e aí abarcar sua dimensão religiosa, social e política. Por

exemplo, podemos tomar a tragédia citada como fonte direta e ao mesmo tempo indireta do que foi o Dionisismo como religião, nos instruindo sobre como as mulheres, as mênades procediam no culto a esse deus. Trata-se aqui de uma leitura possível do que se deu de fato. Neste âmbito, ficção e História se encontram e seu ponto de intersecção é o mito. A História toma um caminho diferente, mesmo oposta à literatura, porém não pode recusar sua fecunda contribuição.

Já Adriana Helena Albano, da área de Letras, recorrendo também a temática da literatura, mas analisando pontualmente o texto autobiográfico, nos brinda com um fecundo estudo da escritura das memórias, valendo-se para isto de contribuições advindas do pensamento de Jacques Derrida, Sigmund Freud e Samuel Beckett. Ela toma como ponto de partida a abordagem da memória como sendo ela própria o psiquismo, e não uma de suas particularidades. A partir daí avalia o modo como a própria existência de um texto autobiográfico acarreta em criação de sentido como um vir-a-ser para o próprio escritor. Albano argumenta que este pode viver através da escritura, a experiência do não ser, para refazer-se depois dela, o que implica riscos, e por vezes atemoriza. Afinal as transformações não acontecem tranquilamente. Algo de estranho, de misterioso, tem aí a oportunidade de mostrar sua face, o que faz com que a escrita autobiográfica se revele também como uma forma de confissão, e de contato com uma certa dimensão do sagrado. Busca-se pela escrita nomear o inominável, visando também uma transcendência para além da sepultura. A autora, demonstra seu entusiasmo pela escritura quando defende a idéia de que só através do texto se pode negociar a incomensurabilidade da existência.

Chegamos agora ao último artigo desse número oito. Trata-se do texto da psicanalista Helena D'Elia, que de certa forma, aborda um aspecto curioso da memória – a saudade, para através de textos como de Fernando Pessoa e Eduardo Lourenço, refletir acerca de sua prática clínica com emigrantes portugueses, analisando a maneira particular pela qual a relação com o Outro da cultura costuma incidir nesse povo. Parece que a intraduzível palavra saudade, vem indicar uma maneira de ser no mundo, uma modalidade de relação com a memória e com a sensibilidade à temporalidade. D'Elia cita Pessoa que considera a saudade como uma espécie de rememoração criativa, que busca conferir ao que não mais existe, uma plenitude às avessas. Porém alerta que esta mesma força criadora pode voltar-se para seu aspecto nefasto – a melancolia. Presença constante nos portugueses que, de certa forma, revela um luto não assumido diante da renúncia ao gozo e ao poder. Com Lourenço, a autora alega que essa tendência melancólica incrementa nos portugueses um ressentimento que aprisiona sua existência individual e sua vida coletiva, numa rede de servidão como forma de laço social. Nesse contexto, mecanismos de identificação sustentam o pai ideal como estatuto intocável, promovendo com isso um fechamento do inconsciente. Alerta então que o trabalho da psicanálise não será o de remeter o sujeito a esse sentido fechado em sua cultura, mas conduzi-lo à dimensão da descontinuidade, da equivocidade, buscando favorecer de uma certa forma, a dimensão criadora da saudade, de modo a possibilitar que ele viva lá onde ele habita.

Concluimos portanto, mais esse número de Psicanálise&Barroco em revista, que oferecemos aos seus estudos e aos seus deleites, esperando que sua leitura lhes agrade tanto quanto nos agradou.

## O SAGRADO FEMININO NO 'CÓDIGO DA VINCI'

*Priscila de Souza Moreira\**

*Tânia Mara Silva Benfica*

*Tatiana Salzer Rodrigues*

### RESUMO:

Este trabalho busca analisar o feminino na obra O Código Da Vinci, romance escrito por Dan Brown, cujo tema central é permeado por questões referentes ao feminino, ligando-o à arte e à religiosidade. Valemo-nos da noção de feminino apreendida pela psicanálise, para realizar essa leitura da obra, situando os esforços do autor, em sua tentativa de desvendar os mistérios do sagrado feminino.

Palavras-chave: Feminino. Psicanálise. O Código da Vinci.

---

\* Graduandas do Curso de Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora.

## 1. INTRODUÇÃO

O tão enigmático e instigante tema do *feminino* já se tornou alvo de estudo de diversos autores que atuam nos mais variados campos do saber. O leque de interessados no assunto abrange desde médicos, psicanalistas e profissionais da área Psi em geral, a profissionais ligados à arte e a cultura, como poetas, musicistas, escritores e artistas plásticos.

Um dos exemplos mais em voga no momento é o do escritor Dan Brown, autor do livro *O Código da Vinci*, obra recorde de vendas que já foi traduzida para aproximadamente 44 idiomas e lida por mais de 55 milhões de pessoas em todo o mundo.

O interesse do autor em desvendar os mistérios do sagrado feminino chama a atenção por ter desenvolvido um romance cujo tema central é justamente esse. A história tem como pano de fundo um misterioso assassinato ocorrido no Museu de Louvre em Paris, que traz à tona uma sinistra conspiração para revelar um segredo protegido por uma sociedade secreta desde os tempos de Jesus Cristo. A vítima é o respeitado curador do museu, Jacques Saunière, o último grande líder dessa antiga fraternidade, o Priorado de Sião, que já teve como membros *Sir* Issac Newton, Botticelli, Victor Hugo e Leonardo da Vinci.

Momentos antes de morrer, Saunière consegue deixar uma mensagem cifrada na cena do crime que apenas sua neta, a criptógrafa francesa Sophie Neveu, e Robert Langdon, um famoso professor de Simbologia de Harvard, podem desvendar.

Os dois transformam-se em suspeitos e detetives enquanto percorrem as ruas de Paris e Londres tentando decifrar um intrincado quebra-cabeça que vai surgindo através de pistas deixadas pelo curador, a fim de que encontrem e protejam tal segredo milenar. Este

segredo traz revelações bombásticas acerca da verdadeira história do *Santo Graal* e da vida de Jesus Cristo, e, como veremos mais adiante, sobre o sagrado feminino.

É a partir das mensagens cifradas de Saunière que o romance começa a abordar o tema do feminino. Como foi dito, antes de morrer o curador do Louvre deixa pistas no local do crime, e até mesmo em seu próprio corpo, pistas estas que têm intrínseca relação com o feminino. Ele desenha em seu abdômen a figura de um *pentagrama*, um antigo símbolo religioso pagão, usado por aqueles que viviam no campo e que não haviam recebido ensinamentos cristãos.

Além disso, Saunière, antes de morrer, desenhou um círculo em volta de si e se colocou de maneira que pudesse criar uma réplica do *O Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci.

O famosíssimo esboço consiste em um círculo perfeito (segundo a obra, símbolo feminino de proteção) no qual um homem nu se encontra inscrito com braços e pernas totalmente abertos. O livro, então, introduz a ligação entre Da Vinci e o feminino, mencionando que este pintor, assim como o curador do Louvre, também era um adorador da ordem divina da natureza, e um dos protetores do segredo que agora estava ameaçado. Com relação às obras de Leonardo da Vinci descritas no livro, quais sejam a *Mona Lisa* e a *Ultima Ceia*, veremos mais adiante como elas se relacionam com o sagrado feminino.

A obra menciona, ainda, outros símbolos que têm forte relação com o sagrado feminino e que mais adiante serão descritos de forma mais detalhada, como o significado no número PHI, o jogo de cartas de tarô, a rosa símbolo do Priorado, dentre outros.

O que importa mencionarmos neste momento é que, segundo o autor, o segredo protegido pela fraternidade pode mudar completamente a história da humanidade. Ele está relacionado à verdadeira história do sagrado feminino e, por mais incrível que possa nos parecer, à verdadeira trajetória da vida de Cristo, que é delineada na obra de forma diversa da

tradicional. Para Dan Brown, Jesus foi uma figura histórica de forte influência, um grande e poderoso homem, mas que não passava de um *homem*. Um profeta *mortal*. Além disso, ele teria vivido com Maria Madalena como um casal, tendo inclusive filhos com ela. Maria Madalena, segundo o livro, é quem deveria ser a responsável pela fundação da Igreja Cristã após a crucificação de Cristo. Parece, portanto, que Jesus era um feminista original que pretendia que o futuro de Sua Igreja ficasse nas mãos de Maria Madalena. Como Jesus e sua companheira tinham descendência real – Jesus descendia do rei Salomão e rei Davi e Maria Madalena da Casa de Benjamim – a união entre eles fundiu duas linhagens reais, criando assim um verdadeiro *sangue real*, que está na origem do nome do *Santo Graal*, *Sangreal*, que significa literalmente sangue real. (BROWN, 2004, p. 237)

A partir daí, Dan Brown introduz a idéia de que o *Santo Graal* não é o famoso *Cálice de Cristo*, usado por Jesus em sua última ceia. Ele seria, na verdade, uma forma simbólica de representar uma mulher, Maria Madalena, geradora da linhagem real, *do sangue real*, *a própria deusa*. O *Santo Graal* representa o sagrado feminino e a deusa, conceitos que se perderam nos dias de hoje, por terem sido eliminados pela Igreja Católica. Esta roubou da imagem da mulher a atribuição sagrada de ser exaltada por gerar a vida, tendo em vista que passou a venerar a figura de um homem com o verdadeiro Criador. Passou, então, a demonizar o sagrado feminino e considerá-lo impuro.

Desta forma, segundo a obra, o *Graal* simboliza a deusa perdida, e as lendas de buscas de cavaleiros pelo *Graal* perdido são, na verdade, histórias sobre buscas proibidas do sagrado feminino. Cavaleiros que alegavam estar procurando o cálice estavam usando um código para se protegerem da Igreja, que, com a fundação do cristianismo, havia subjugado as mulheres, banido a deusa, queimado os hereges e proibido a adoração do sagrado feminino pelos pagãos (BROWN, 2004, pp. 112-113, 139, 152-155).

No tópico a seguir vamos fazer um paralelo entre o enfoque dado ao feminino

pelo autor, e as explicações psicanalíticas para o tema, sendo importante ressaltar que nos baseamos numa obra de ficção, e que muito do que foi dito pelo autor com relação ao feminino pode não coincidir fielmente com a realidade histórica.

Porém, ao que tudo indica, Dan Brown procurou realizar uma vasta pesquisa sobre diversos assuntos contidos no livro. Já nos agradecimentos, por exemplo, ele faz referência a ajuda obtida em suas pesquisas pelo Museu de Louvre, pelo Ministério da Cultura da França, Biblioteca Nacional de Paris, Serviços de Estudos e Documentos de Pinturas do Louvre, dentre outros.

Além disso, o autor agradece a sua esposa, que é historiadora da arte e pintora, e muito o auxiliou nas pesquisas para o livro. Ele mesmo estudou História da Arte na Universidade de Sevilha, Espanha, onde começou a pesquisar seriamente os trabalhos de Leonardo da Vinci.

Finalmente, Brown faz questão de destacar no início do livro que todas as descrições de obras de arte, arquitetura, documentos e rituais secretos presentes no romance correspondem rigorosamente à realidade, e que o Priorado de Sião, sociedade responsável pela guarda do *Graal*, existe de fato (BROWN, 2004, pp. 1-419).

## **2. A EXALTAÇÃO DO FEMININO NA ANTIGUIDADE**

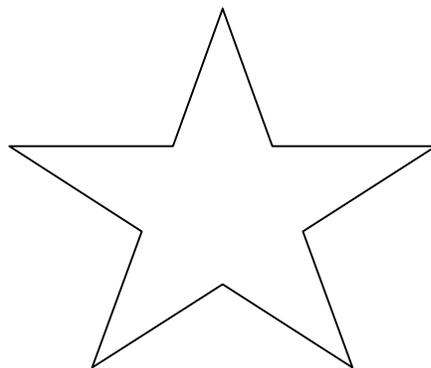
Os antigos viam o mundo dividido em duas metades: a masculina e a feminina. Seus deuses e deusas agiam no sentido de manter um equilíbrio de poderes. Quando masculino e feminino, *Yin e Yang*, estavam equilibrados, havia harmonia no mundo. Quando se desequilibravam, estabelecia-se o caos. A exaltação ao feminino estava presente até mesmo no jogo de cartas medieval, onde haviam arcanos denominados A Papisa, A Imperatriz e A

Estrela, tendo o *Ouros* como naípe representativo da divindade feminina (BROWN, 2004, p. 43).

Cada religião era baseada na ordem natural divina, onde a natureza era adorada, assim, a deusa Vênus e o planeta Vênus eram um só. A deusa era denominada de diversas formas, além de Vênus, era a Estrela Oriental, *Ishtar*, *Astarte*, termos estes ligados ao feminino, à Natureza e à Mãe Terra. Esse planeta a cada oito anos descreve um pentagrama no céu, sendo, portanto, Vênus e o pentagrama, considerados símbolos da perfeição, da beleza e das características cíclicas do amor sexual.

Para os adoradores da Natureza e da Mãe Terra, o *pentagrama*, símbolo religioso pré-cristão, representa o lado feminino de todas as coisas ou *o sagrado feminino*. Mais especificamente simboliza Vênus, a deusa do amor sexual e da beleza. Este ícone é composto por cinco linhas que, ao se interpenetrarem, dão forma a uma estrela de cinco pontas, sendo considerado mágico e divino por diferentes culturas. O pentagrama também é expressão da *Divina Proporção* ou número *PHI*, uma vez que esta diz da perfeição na criação do universo; plantas, animais e até seres humanos possuem propriedades dimensionais que se encaixam com exatidão à razão de PHI para um.

#### I - PENTRAMA



(Desenho Livre)

Além disso, o feminino estava estreitamente relacionado à sexualidade. Existiam rituais sexuais pagãos, como o *Hieros Gamos*, que data de mais de 2.000 anos, significando *casamento sagrado*, onde era exaltado o poder reprodutor feminino. Neste ritual, homens e mulheres, vestidos opostamente de preto e branco, com sapatos dourados, máscaras andróginas e segurando globos dourados, ficavam entoando cânticos ao redor de um casal que efetuava um ato sexual. Tal ritual, porém, estava para além do erotismo, era um ato espiritual.

**Historicamente, o ato sexual estava relacionado ao divino. Os ritos sexuais eram considerados o único caminho, para o homem, entre a terra e o céu. Os antigos acreditavam que para que o masculino se tornasse espiritualmente completo, tinha antes que ter tido conhecimento carnal do feminino. Assim, a união sexual com a mulher era condição fundamental para que o homem se tornasse espiritualmente completo, atingindo a gnose, o conhecimento do divino (BROWN, 2004, pp. 289-292).**

Mesmo a tradição judaica primitiva envolvia o sexo ritualístico. Os primeiros judeus acreditavam que o Santo dos Santos do Templo de Salomão abrigava não só Deus, mas também a sua poderosa consorte feminina, Shekinah (BROWN, 2004, p. 292). Inclusive, o tetragrama judaico para o nome sagrado de Deus *YHWH (Jeová)*, indica uma união física entre masculino (*Jah*) e feminino (*Havah*).

A Bíblia, enquanto relato histórico de uma época conturbada, se desenvolveu através de traduções, acréscimos e revisões. Segundo o historiador Dan Brown, ela é uma colagem proposta pelo imperador romano Constantino, o Grande, sumo-sacerdote do culto de adoração ao sol. No século III, diante da ascensão dos cristãos e da ameaça de divisão de Roma devido aos conflitos entre estes e os pagãos, o imperador resolveu unificar Roma sob uma única religião: o Cristianismo. Por isso, os vestígios da religião pagã na simbologia cristã são inegáveis (BROWN, 2004, pp. 229-237).

Para reforçar a tradição cristã, Constantino promoveu o Concílio de Nicéia, no qual, dentre outros aspectos, especula-se que o que foi debatido foi a divindade de Jesus. A divindade de Cristo convinha ao Estado e à Igreja, uma vez que ela seria o único canal

estabelecido de comunhão do homem com o sagrado, através do qual este conseguiria redenção. A Igreja Católica primitiva, predominantemente masculina, sentia sua ascensão ameaçada pelo poder da mulher e sua capacidade de gerar vida, já a muito considerada sagrada. Assim, o sagrado feminino foi demonizado e considerado impuro, a verdadeira história de Cristo foi escondida e os significados de vários símbolos pré-cristãos que tipificam o sagrado feminino foram deturpados. Aproximadamente no século IV d.C., como parte da campanha do Vaticano para erradicar as religiões pagãs e converter as massas ao Cristianismo, a Igreja promoveu uma campanha de desmoralização dos deuses e deusas pagãs, definindo seus símbolos divinos como malignos.

O *Priorado de Sião* é uma das mais antigas sociedades secretas que presta culto de adoração à deusa pagã, reverencia o sagrado feminino, e existiria para proteger um segredo. Documentos que corroboravam com este segredo foram encontrados nas ruínas do templo de Herodes pela Ordem dos Pobres Cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão, uma ramificação militar do Priorado de Sião. Esta ordem, mais conhecida como *Cavaleiros Templários*, usou do disfarce de proteger a Terra Santa para encobrir sua verdadeira missão. Seu símbolo era a flor-de-lis combinada com as iniciais P.S.

**Desde que encontraram o que procuravam, os Templários obtiveram privilégios religiosos e políticos ilimitados através da publicação de uma bula papal inédita do Papa Inocêncio II, conquistando força política, criando o sistema bancário moderno e acumulando muitos bens. No início do século XIV, devido ao tamanho poder que os Cavaleiros Templários haviam alcançado, o Papa Clemente V e o rei da França ordenaram aos soldados em toda a Europa que os executassem, acusando-os de hereges, adoradores do demônio.**

No entanto, a fraternidade não foi totalmente exterminada e os documentos relativos ao seu segredo, provavelmente foram transferidos de lugar em lugar. Todo o conjunto de documentos, seu poder e o segredo que revelam receberam o nome de *Sangreal* ou *Santo Graal*, que significa sangue real (BROWN, op. cit., pp. 239-245). O Graal é

literalmente o símbolo da feminilidade representando o sagrado feminino em sua capacidade criadora, e a deusa. A Rosa e a Cruz também são símbolos do Priorado.

*A Rosa é um símbolo através do qual exércitos e religiões se inspiraram, assim como as sociedades secretas. A palavra rosa é idêntica em vários idiomas: inglês, francês, alemão, entre outros e, ainda, é um anagrama de Eros, o deus grego do amor sexual. A Rosa de cinco pétalas representa o Graal no Priorado. Juntamente com o Cálice e o Santo Graal, a Rosa é um dos diversos pseudônimos de Maria Madalena. Segundo Brown, ainda hoje o Priorado de Sião venera Maria Madalena, como deusa, o Santo Graal, a Rosa e a Divina Mãe. O ícone tem vínculos com o pentagrama de cinco pontas de Vênus e com a rosa-dos-ventos, apresentando, assim, uma ligação com orientação, direção. Nos cultos primitivos à deusa, as cinco pétalas representam as cinco fases da vida feminina – nascimento, menstruação, maternidade, menopausa e morte. A imagem da flor se abrindo evoca a genitália feminina, a flor sublime através da qual toda a humanidade entra no mundo (BROWN, 2004, pp. 43-45; 240-241).*

*A Cruz quadrada precede a cristandade em cerca de 1500 anos. É considerada pacífica e seus elementos vertical e horizontal equilibrados passam a idéia de união natural de masculino e feminino, harmonia, portanto, coerente com a filosofia do Priorado.*

Segundo o autor do livro, Maria Madalena representava uma ameaça destruidora, e, sendo assim, a Igreja perpetuou sua imagem como prostituta e ocultou as provas do casamento de Cristo. Porém, antes de Maria Madalena ser braço direito de Jesus, ela já tinha poder, pois era da tribo de Benjamim. A linhagem real criada a partir da união de Jesus com Maria Madalena preocupava a Igreja devido a seu poderio político com o potencial de reclamar legitimamente o direito ao trono e restaurar a linhagem de reis como era nos tempos de Salomão. Ela foi o cálice (útero feminino), que concebeu a descendência do sangue real de Cristo.

### **3. O FEMININO SEGUNDO O REFERENCIAL PSICANALÍTICO**

Essa visão de feminino, remetida ao místico, que se apresenta no livro de Brown, nos

parece ir ao encontro de teorizações de Lacan sobre o gozo. Lacan vai propor a existência de uma dualidade de gozos, existindo de um lado um gozo fálico, sexual, e de outro, um gozo Outro, relacionado ao feminino, a um gozo-a-mais, que estaria para além do gozo fálico, da potência vital (MAURANO, 2004, inédito, pp. 29-38). Supomos que esse gozo Outro suposto por Lacan ao feminino, pode relacionar-se ao que Brown descreve como uma concepção existente na antiguidade, de que a comunhão com a mulher traria para o homem, a possibilidade de um instante de êxtase, caracterizado por um esvaziamento da mente, breve vácuo mental, e a conseqüente capacidade de ver Deus (BROWN, 2004, pp. 289-292).

Tal estado também seria possível de ser atingido através da meditação, efetuada pelos gurus, atingindo o estado de *Nirvana*, verdadeiro orgasmo espiritual. (BROWN, 2004). Tal estado de *Nirvana* nos remete ao seminário 20 de Lacan, onde o autor aborda a questão do gozo dos místicos, e diz que este estaria relacionado ao gozo Outro (LACAN apud MAURANO, 2004, inédito, pp. 29-30). Segundo Sérgio Telles, o conceito do gozo místico, se aproxima notavelmente da “visão analítica do desejo, do gozo, do Princípio de Nirvana, da pulsão de morte, essa descarga absoluta de tensões, que tem como modelo a vida uterina.” (TELLES, 1988, p.7)

O feminino comportaria, assim, um gozo suposto existir, relacionado à infinitude, à transcendência e ao místico. No fim do desejo, ao tocar um Nada, que é tudo o que resta, encontra-se A/mulher. Com o conceito de A/mulher, Lacan designa o enigma absoluto da mulher, situando-a num plano outro que o da castração, relacionado ao ilimitado. Lacan ressalta que tanto os homens quanto as mulheres estariam na referência fálica, e que o feminino a que se refere, conseqüentemente não é sinônimo de uma característica pertencente à mulher (LACAN apud MAURANO, 2004, inédito, pp. 29-30).

Neste mesmo sentido, Lacan fala da inexistência da relação sexual, pois não há de fato relação complementar entre os sexos, dado que o feminino ao qual ele se refere está fora da ordem sexual, é alheio à ordem fálica, revelando-a como insatisfatória. O gozo fálico estaria ocupado da satisfação de si mesmo, já o gozo Outro vai além da afirmação de

si, sendo melhor caracterizado pela entrega, pela dessubjetivação (LACAN apud MAURANO, 2004).

O sexo, enquanto meio de geração de novas vidas, para os antigos, era considerado milagroso, e havia crença de que só um Deus teria a possibilidade de realizar milagres. A mulher, enquanto geradora de vida, ao possuir um útero, era então considerada uma deusa. “A relação sexual era a união respeitosa entre as duas metades do espírito humano – a masculina e a feminina –, por meio da qual o macho podia encontrar integridade espiritual e comunhão com Deus” (BROWN, 2004, p. 291). Com isso parece que temos aqui a menção a uma situação na qual a insuficiência da satisfação obtida via o sexual, busca apoio num mais além do sexual, onde a mística e o feminino se encontram.

#### 4. O FEMININO NA ARTE E NA OBRA DE LEONARDO DA VINCI

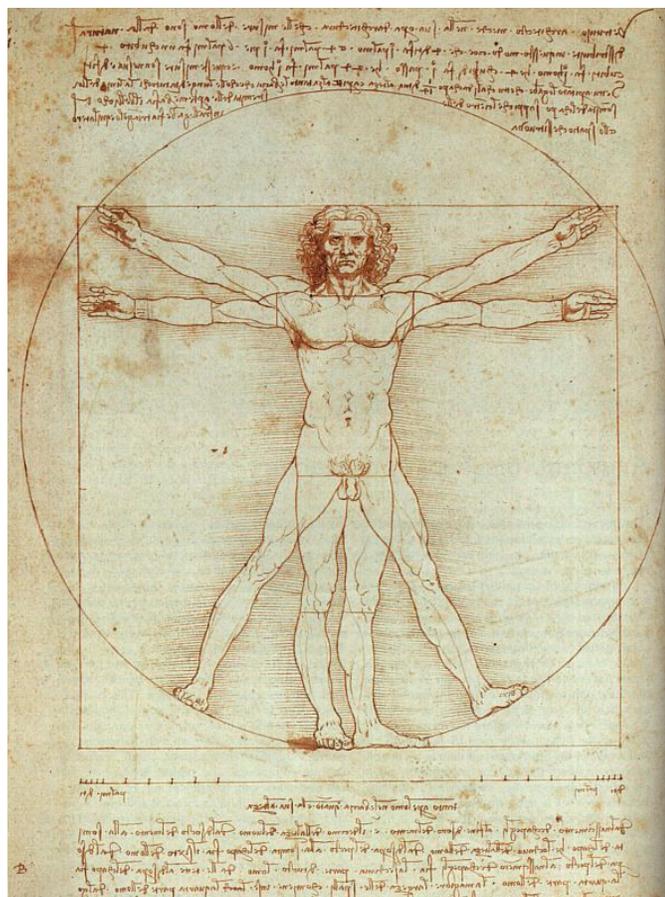
Dan Brown, ao escrever *O Código Da Vinci* mistura realidade e ficção e propõe que Leonardo Da Vinci seria sabedor do local onde estaria escondido o *Santo Graal* e teria deixado pistas ocultas em suas obras. O que vai nos interessar neste trabalho é que a partir daí, o autor vai fazer uma leitura de elementos de algumas das obras de Da Vinci que estariam relacionadas à exaltação do feminino.

Da Vinci nasceu em Vinci, na Itália, em 1452, se tornando um genial pintor, escultor, engenheiro, arquiteto e cientista. Segundo BROWN (2004, pp. 51-52; 162-163; 219), Da Vinci seria um adorador da ordem divina da natureza e um adepto da religião da deusa. Sua obra *Homem Vitruviano*, ícone da cultura moderna, retrata a imagem de um círculo perfeito no centro do qual está um homem nu, com os braços e as pernas bem abertos, no formato de um pentagrama. A nudez presente na obra nos remete à nudez de Vênus, enquanto deusa da sexualidade humana, e o círculo, símbolo feminino de proteção, completa a mensagem da harmonia entre feminino e masculino que Da Vinci pretendia passar. A

correlação entre esse símbolo e o sagrado feminino é difundida de modo amplo entre historiadores da arte e simbologistas, associada ao enlace entre masculino e feminino.

Na natureza há o número PHI, que representa a divina proporção reinante na mesma. A obra *Homem Vitruviano* foi assim chamada em homenagem a Marcus Vitruvius, nome de destaque na arquitetura romana, que escreveu um texto sobre a divina proporção. Da Vinci era um grande conhecedor do corpo humano em sua estrutura, chegando a exumar cadáveres, medindo suas proporções e demonstrando a existência de razões proporcionais entre seus elementos, equivalentes a PHI (BROWN, 2004, p. 94).

## II - HOMEM VITRUVIANO



Disponível: *site Wikipédia*.

A *Mona Lisa* era considerada por da Vinci a sua mais perfeita obra, a mais sublime expressão da beleza feminina. O fundo atrás do rosto dela é desigual, apresentando uma discrepância gritante. A linha do horizonte que Da Vinci pintou à esquerda se encontra num nível bem mais baixo que a da direita, fazendo-na parecer muito maior da esquerda do que da direita daí o fato de muitos considerarem o seu rosto um mistério. Historicamente, os conceitos de masculino e feminino estão ligados aos lados, o esquerdo é o feminino e o direito masculino. Como Da Vinci seria um grande fã dos princípios femininos, fez a *Mona Lisa* parecer maior quando vista da esquerda que da direita. Ele sempre considerava o equilíbrio entre o feminino e o masculino. Acreditava que a alma não podia ser iluminada a não ser que os elementos masculinos e femininos estivessem presentes nela. A análise da obra mostra a

presença tanto de traços femininos quanto masculinos, numa fusão que remete à androginia, o que endossa dimensão enigmática do sorriso presente na obra. Isso se reflete no próprio título da obra, onde há a mescla do nome do Deus da fertilidade masculina, *Amon*, e da Deusa egípcia da fertilidade, Ísis, cujo pictograma antigo era *L'ISA*, assim, temos *AMON L'ISA*, anagrama da união divina do masculino com o feminino (BROWN, 2004, pp. 116-123).

### III – A MONA LISA



Disponível: *site Wikipédia*.

Também o afresco de Da Vinci, *A Última Ceia*, representa um importante tributo ao sagrado feminino. Tal obra é vista como possuindo elementos ocultos. Retrata a reunião de Jesus e seus discípulos em torno de uma mesa, quando Jesus revela que seria traído por um deles. Dan Brown propõe que o *Santo Graal* estaria representado não propriamente como *O Cálice de Cristo*, já que cada personagem retratado era possuidor de uma taça, e sim por através de uma simbologia própria. (BROWN, 2004, pp. 229-237).

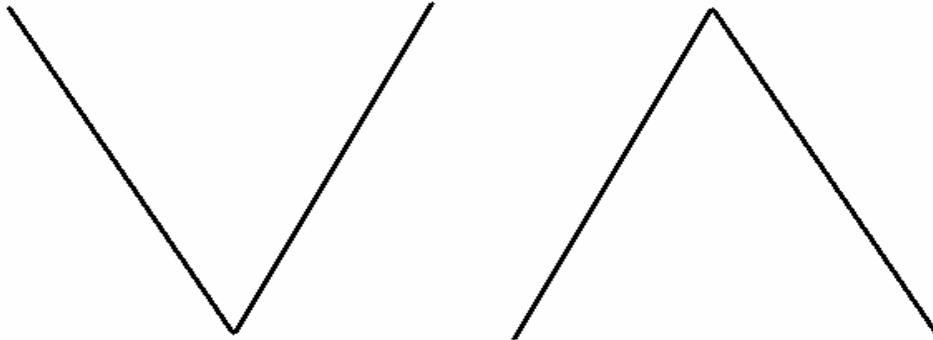
#### IV – A ÚLTIMA CEIA



Disponível: *site Wikipédia*.

Os ícones freqüentemente utilizados para representar o masculino e o feminino, aquele remetendo a um escudo e uma lança e este a um espelho, onde a beleza é refletida, teriam origem em símbolos astronômicos dos planetas Marte e Vênus. O símbolo masculino seria também representado por um falo rudimentar, ícone denominado a *lâmina*, símbolo de agressão e masculinidade; e o feminino, bem se caracteriza pela forma de um cálice, lembra um receptáculo, um útero feminino, representando feminilidade, maturidade feminina e fertilidade (BROWM, 2004, pp. 225-227). Estes símbolos remetem a uma identificação do feminino com a passividade e do masculino com a atividade, o que é interessante, mas deve ser considerado levando em conta a observação do próprio Freud, no texto *Feminilidade*, no qual indica que a feminilidade teria como característica psicológica uma preferência por fins passivos, mas alerta que fazer coincidir o feminino com passividade seria errôneo, já que já que muitas vezes para se chegar a um fim passivo é necessário uma grande carga de atividade (FREUD,1932, pp. 113-116). Da mesma forma, também seria um erro fazer coincidir o masculino com a atividade.

IV – O CÁLICE E A LÂMINA



(Desenho Livre)

Segundo Brown, a descrição do *Santo Graal* como cálice seria apenas uma metáfora, seu verdadeiro significado seria uma mulher, Maria Madalena, figurando à direita de Jesus, em *A Última Ceia* e com as cores de roupa invertidas em relação às de Jesus, formando imagens especulares, *Yin e Yang*, que quando observados em conjunto gerariam a imagem do símbolo feminino e um grande M, talvez de *Matrimônio* ou de *Maria Madalena* (BROWN, 2004, pp. 229-237).

O autor propõe que a história do *Graal* – e, portanto do feminino – estaria sendo transmitida ao longo da história por simbolismos e metáforas, através das expressões artísticas, assim, obras artes literatura, música, livros e filmes buscariam veladamente que o sagrado feminino proibido fosse restaurado. Da Vinci, Botticelli, Poussin, Bernini, Mozart e Victor Hugo, e mesmo Walt Disney, além de contemporâneos, se utilizariam recursos para reverenciar o feminino em suas produções. MAURANO (2005), nos lembra que

a beleza se harmoniza com o que é da ordem do divino, coloca-se (...) como meio de transporte que faz essa comunicação. Faz-se simultaneamente acolhimento do precário e expressão de expansão. (MAURANO, 2005, p. 3).

Assim, o feminino também estaria presente nas mais diversas expressões da arte, através da beleza, como possibilidade de se ultrapassar o registro fálico e operar com a dimensão do infinito, indo na direção de um gozo de outra natureza, gozo Outro, remetendo à pulsão de morte, que é essencial à criação. A arte vem a ser a estratégia que faz o não ser vir a ser. Implica uma passagem pelo nada, pelo não ser, com a possibilidade de vir a ser.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do livro *O Código da Vinci* em sua relação com o feminino nos serviu para melhor atrelarmos diversos postulados da psicanálise sobre o tema do feminino. O feminino realmente é alvo de interesse e de pesquisas por muitos autores, ainda que estes não trabalhem diretamente com a psicanálise. Os segredos do feminino instigam os estudiosos, justamente por apresentar um grande mistério e uma enorme beleza. Ainda que se trate de uma obra de ficção, como é o caso do livro em debate, podemos perceber ligações com o que ele prega sobre a feminilidade e os ensinamentos de Freud e Lacan.

Segundo Dan Brown, o segredo do Priorado de Sião, era a proteção dos documentos do *Sangreal*, o sepulcro de Maria Madalena e sua linhagem, que vive em perpétuo risco. O autor fala do sagrado feminino como algo capaz de salvar o mundo e a humanidade da destruição, do caos. Segundo ele, se este for restaurado o mundo será capaz de encontrar um equilíbrio, como supostamente ocorria na época do culto as religiões ligadas à natureza (BROWN, 2004, p. 43).

Obviamente que para a psicanálise, não se trata de salvação via o feminino, mas este não deixa de colocar-se com um ponto de visada que se situa mais além do Complexo de Édipo, mais além da afirmação fálica de si mesmo. Sendo assim, que seja bem vindo o *Sagrado Feminino*.

## 6. BIBLIOGRAFIA:

BROWN, Dan. *O Código Da Vinci*. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

FREUD, Sigmund. *Conferência XXIII: Feminilidade*. Edições Estandarte Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, Vol. XXII, 1932.

MAURANO, Denise. *Torções do gozo: o barroco á luz da psicanálise*. Tese de Pós-Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, inédito, 2004.

\_\_\_\_\_. *O feminino no seio da cultura*. Diário do Nordeste - Cultura, Fortaleza, 08/05/2005.

TELLES, Sergio. *O gozo místico*. Folha de São Paulo. São Paulo, 22 out 1988.

LEONARDO DA VINCI. Disponível em *Wikipédia, a enciclopédia livre* URL: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Leonardo\\_da\\_Vinci](http://pt.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci)> Acesso em: 22 jul. 2006.

## LE SACRÉ FÉMININ DANS LE 'CODE DA VINCI'

### RÉSUMÉ:

Cet article cherche à analyser le féminin dans l'oeuvre « Le Code Da Vinci », roman écrit par Dan Brown, dont le thème central est pénétré par des questions référentes au féminin, en lui rapprochant à l'art et à la religiosité. Nous nous sommes valu de la notion de féminin saisie par la psychanalyse, pour réaliser cette lecture de l'oeuvre, en situant les efforts de l'auteur dans la tentative de déchiffrer les mystères du sacré féminin.

Mots-clé: Sacré. Féminin. Code Da Vinci.

## THE SACRED FEMININE IN 'DA VINCI CODE'

### ABSTRACT:

This paper seeks to analyse the feminine in the "Da Vinci Code", a novel written by Dan Brown, whose the mean theme is permeated by issues relating to the feminine, linking it to the art and religion. We use the notion of female seized by psychoanalysis, to take this reading of the book, placing the efforts of the author in his attempt to unravel the mysteries of the sacred feminine.

Keywords: Feminine. Psychoanalysis. Da Vinci Code.

© 2008 *Psicanálise & Barroco*

*Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura*

*Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos*

*Juiz de Fora, MG - Brasil*

*Tel.: (32) 2102 3117*

[revista@psicanalisebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanalisebarroco.pro.br)

[www.psicanalisebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista)

## O ESTANDARTE ERGUIDO SOBRE MIM É O AMOR

*Ameli Gabriele Batista Fernandes*

*Nilda Martins Sirelli\**

### RESUMO:

A psicanálise, especialmente com Lacan, diz que nós somos seres de desejo e de gozo. Existem dois tipos de gozo: um gozo fálico, do poder, da afirmação de si e um gozo Outro, indizível, que não tem representação; um suposto gozo feminino que se aproxima do místico. As palavras de Santa Teresa D'Ávila e de São João da Cruz fazem o contorno dessa imagem tão desejada do Outro – a imagem de Deus – que os dissolve e os fazem gozar.

Palavras-chave: Gozo místico. São João da Cruz. Santa Teresa d'Ávila.



---

\* Graduandas em Psicologia pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

## 1- INTRODUÇÃO

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 amor experimentado (ÁVILA, 2001, p. 447).

O que a esposa diz aqui é muita coisa junta. O Senhor a põe no celeiro para que dali ela possa sair rica além de toda medida. Não parece que o Rei queira deixar qualquer coisa por lhe dar, mas que ela beba de acordo com o seu desejo e se embriague bem, bebendo de todos os vinhos que há na despensa de Deus. Ele quer que ela goze de todos esses gozos, que se admire de Suas grandezas, que não tema perder a vida por beber tanto que vá além de sua natureza, que morra neste paraíso de deleites.

Bem-aventurada essa morte que assim faz viver! E verdadeiramente assim o faz; porque são tão grandes maravilhas que entende, sem entender como o entende, que a alma fica tão fora de si como ela mesma diz ao afirmar: o estandarte erguido sobre mim é o amor (ÁVILA, 2001, p. 874).

Sobre Aquelas Palavras: “Dilectus Meus Mihi”

Entreguei-me toda e assim  
Os corações se hão trocado:  
Meu amado é para mim  
E eu sou para meu Amado

Quando o doce caçador  
Me atingiu com sua seta,  
Nos meigos braços do Amor  
Minh'alma aninhou-se, quieta.  
E a vida em outra, seleta,  
Totalmente de há trocado:  
Meu amado é para mim,  
E eu sou para meu Amado.

Era aquela seta eleita  
Ervada em sucos de amor,  
E minha alma ficou feita  
Uma com o seu Criador.  
Já não quero eu outro amor,  
Que a Deus me tenho entregado:  
Meu amado é para mim,  
E eu sou para meu Amado.  
(ÁVILA, 2001, p.967)

Valas (2001) vem nos lembrar que a psicanálise não trata do mundo do ser, nem das coisas, mas do desejo e do gozo, sendo pelo desejo e pelo gozo que a existência humana assume seu caráter de drama, sem eles as noções de vida e de morte não poderiam ter o caráter que as conferimos. “A ética do sujeito na psicanálise se refere ao desejo e ao real do gozo em relação com uma verdade que não é universal, mas específica de cada um: o sujeito só pode 'semidizê-la', porque ela é 'não-toda-significante’”(VALAS, 2001, p. 32).

O desejo está ligado à lei de interdição do incesto, consubstancial as leis da linguagem, que proíbe o gozo ao sujeito falante, e lhe torna possível a palavra, e simultaneamente, o gozo só começa a existir e só nos interessa a partir do momento que falamos dele, e pelo ato da palavra ele sofrerá profundas modificações.

Lacan fala do gozo em uma relação “êxtima” ao sujeito, neologismo que destaca que o gozo é ao mesmo tempo o que é mais estranho, e o mais íntimo ao sujeito, por ser vivido, mas está, em si, fora do significante, no real, sempre em falta.

O significante detém o gozo na medida em que se coloca entre este e o ser falante, impedindo assim uma relação, um acesso direto. Esse é então proibido, ou melhor, impossível àquele que fala, sendo essa a própria condição e possibilidade da palavra. O gozo, então, só pode ser dito entre linhas, como nos traz Valas (2001), ele só pode ser *inter-dito*.

Freud nos diz que só há libido masculina, Lacan retoma isso nos dizendo que um campo se acha ignorado, campo de todos os seres que assumem o estatuto *da mulher*, pois à medida que ela se enuncia pelo não-todo, não pode se inscrever. Nesse sentido o Outro não é só o lugar onde a verdade balbucia, mas representa aquilo com que a mulher fundamentalmente tem relação. Por ser na relação sexual radicalmente o Outro (o Outro sexo), a mulher é aquilo que tem relação com esse Outro, com os seus significantes. Nisso a

mulher se duplica, ao ter relação com o Outro (barrado), já que não é toda, e por outro lado, pode ter relação com o falo (LACAN, 1985).

Nesse sentido, “Nada distingue a mulher como ser sexuado senão justamente o sexo” (LACAN, 1985, p.15), o homem provido do órgão, dito fálico, é assim caracterizado, o sexo *da mulher* não lhe diz nada, a não ser por intermédio do gozo do corpo, o sexo corporal, o sexo da mulher. Tudo gira em torno do gozo fálico, mas a mulher se define por uma posição de não-toda no que se refere a esse gozo. Assim, entre os sexos, no ser falante, a relação não se dá, e só a partir daí se pode enunciar o que vem em suplência a essa relação.

Maurano (2004) aponta que Freud nos diz de uma dualidade de sexos, masculino e feminino, operando em diferentes medidas com atributos ativos e passivos. Lacan nos fala de uma dualidade de gozos, um gozo Outro, do lado feminino, e um gozo fálico, do lado masculino.

A função fálica não impede os homens de serem homossexuais, da mesma forma que há mulheres fálicas, até mesmo porque o homem e uma mulher não são mais que significantes, na encarnação distinta dos sexos eles recebem sua função. Mas para o homem é preciso que haja algo que diga não à função fálica, que o mova no sentido de reconhecer-se em certa medida, incompleto. Só assim ele poderá buscar algo no outro, gozar do seu corpo, fazer amor, porque do contrário o que ele goza é do gozo do órgão, “o ato de amor é a perversão polimorfa do macho” (LACAN, 1985, p.98). Há assim, um gozo masculino e um gozo feminino, sem que haja entrecruzamento, ou medida comum entre eles.

Dessa forma, para que um ser falante se alinhe sob o estandarte das mulheres, é preciso que ele se funde por ser não-todo a se situar na função fálica. É isto que define *A* mulher, que só pode ser escrita barrando-se o *A*, uma vez que não há *A* mulher, com um artigo definido para designar o universal, ela, por sua essência não é toda, e só pode ser dita uma a uma. “Por ser não-toda ela tem, em relação ao que designa de gozo à função fálica, um gozo

suplementar” (LACAN, 1985, p.99), suplementar e não complementar, um gozo para além do falo. Suplementar, e não complementar, porque não há o gozo total, mítico, da completude, pois se o sujeito avança para mais além de um certo limite, num gozo sem freios, o corpo (constituído por significantes, o corpo linguageiro) se espedaça.

*A/ mulher tem diversas formas de abordar o falo e de o guardar para si, não é por ser não-toda na função fálica que deixa de estar incluída nesta função, mas não está lá de todo, há algo a mais. Há um gozo dela, desse ela que não existe e não significa nada. Há um gozo dela sobre o qual talvez ela não saiba nada a não ser o que experimenta – isto ela sabe. Ela sabe disso, certamente, quando isso acontece. Isso não acontece a elas todas* (LACAN, 1985, p.101). Não é possível dizer se a mulher sabe alguma coisa, ou se ela pode dizer o que sabe do gozo. Desse gozo podemos aferir o gozo vaginal, esse não natural, mas conquistado a partir de um acolhimento do feminino, do corpo do outro, do órgão do outro, desse gozo que está além de um gozo fálico, clitoridiano, esse gozo que é conquistado.

Lacan tentará conceituar o gozo feminino no seminário *Mais, ainda*, esse gozo mais além do falo, que se situa fora do significante, da linguagem, do simbólico. Esse é um gozo corporal, experimentado em todo o corpo, não localizável em nenhuma zona erógena, nem mesmo na vagina (LACAN, 1985). Valas (2001) afere que a mulher encontra o seu gozo no “verdadeiro” orgânico, em si mesma.

Maurano (2004) nos fala que a noção lacaniana de *A* mulher aponta a privação real do falo na mulher, como algo que comparece mobilizando outros operadores que põe em jogo o luto do objeto, inaugurando uma outra lida com a falta, abrindo novas possibilidades, que estão mais-além da castração, por não estar em relação ao falo, à afirmação de si, à diferenciação, à referencia subjetiva, mas sim em relação ao não representável, a indiferenciação, ao fora do sexo.

Assim, pela privação real do falo, falta à mulher uma representação designativa no inconsciente, visto que a operação psíquica, na qual ocorre estruturação do universo da linguagem, se dá pela comparação entre os opostos. A mulher é designada por não ter o que distingue o homem, indicando o que escapa a possibilidade de representação, o que está além ou aquém dessa.

O feminino, ainda segundo Maurano (2004) diria de um acolhimento da privação, o que possibilita um acesso a um gozo que ultrapassa o gozo fálico, a ancoragem de sentido, tocando em um Nada que é tudo que resta. Indo até o fim com seu desejo, num acolhimento da vida com o que ela trás, sem tentar moldá-la ao seu desejo até porque não se tem acesso a ele, está-se mesmo para além do campo do desejo, no campo do gozo, de um gozo Outro, numa posição de transcendência de si mesmo. É o que falta ao gozo fálico que fará com que se vise um gozo Outro, esse, suposto pela não plenitude do primeiro, ou seja, a fecundidade de sua posição emerge da condição mesma da privação em relação ao falo, que instaura uma relação ao ilimitado.

O que diz respeito ao feminino é classificado como Outro em relação ao falo, sendo que as mulheres não estão totalmente no registro do feminino, mas participam do registro fálico, e é por isso que podem sentir os efeitos de um mais além.

Dessa forma, Maurano (2004) ainda nos diz, que tal gozo incide sobre o ponto onde o sexual falha, o ilimitado que esse gozo Outro aponta extrapola o que é circunscrito pela pulsão de vida, adentra o domínio da pulsão de morte. Não se trata da celebração narcísica do sujeito, mas de uma entrega que revela o júbilo presente na dessubjetivação, num gozo que se realiza apesar do sujeito, e por isso mesmo escapa a sua possibilidade de representá-lo, escapa ao seu domínio.

Lacan solicita depoimentos de psicanalistas mulheres para dizer desse gozo, mas, na falta desses, busca apoio nos escritos dos místicos, os quais vêm testemunhar o gozo

que se desenrola no êxtase, que é o fora de si característico do descolamento do sujeito às suas bases simbólicas, o que não acontece sem dor, até a beatitude. Valas (2001) trata a beatitude como sendo o destacamento absoluto, gozo puro. O gozo do “ser”, do corpo.

## **2- O GOZO MÍSTICO**

Os místicos mostram a existência de um gozo de Deus, a quem eles querem servir sem esperar a menor recompensa, dando uma outra consistência a existência de Deus, diferente da tradição.

Como a mulher (aqui estamos tratando da posição feminina, que também, como já foi salientado, pode ser, e é, ocupada por homens) está toda abandonada ao seu gozo, ela não está ali como sujeito, e conseqüentemente ao falar do seu gozo, já está fora dele, contorna o irrepresentável, o que está fora da linguagem. Não pode dizer dele, o dizer está *inter-dito*, como já foi salientado, e nesse sentido é um gozo suposto. Suposto porque deve haver um mais além do gozo fálico, e suposto porque não se pode dizer dele. Lacan propõe que se inspire no processo de decifração do sonho, passando por uma escrita *poématica* para apreender esse gozo feminino tão profundamente enigmático.

A mística para Lacan, “é algo de sério, sobre o qual nos informam algumas pessoas, e mais freqüentemente mulheres, ou bem gente dotada como São João da Cruz” (LACAN, 1985, p.102), afinal homens também podem colocar-se do lado não-todo, há homens que lá estão tanto quanto as mulheres, e lá se sentem muito bem, “apesar, não digo de seu Falo, apesar daquilo que os atrapalha quanto a isso, eles entrevêm, eles experimentam a idéia de que deve haver um gozo que esteja mais além. É isto que chamamos os místicos” (LACAN, 1985, p.102).

Lacan cita a estátua de Bernini, de santa Tereza d'Ávila, em Roma, para dar visibilidade a esse gozo, é certo que ela goza, mas não se sabe de que, sendo esse o testemunho dos místicos, no dizer que experimentam, mas não sabem nada dele.

Lacan, afirma crer no gozo da mulher, no que ele é a mais, não em Deus, e questiona: “E por que não interpretar uma face do Outro, a face de Deus, como suportada pelo gozo feminino?” (LACAN, 1985, p.103).

É interessante notar a forma como Deus era visto e dito no antigo testamento, esse era designado por adjetivos (altíssimo, grande, poderoso, justo, misericordioso, amoroso, senhor...) que não buscavam dar conta da totalidade de Deus. Era também chamado por Javé, que não é um nome, mas uma palavra hebraica, que designa “aquele que é”, Deus é mesmo esse irrepresentável, inominável. E ainda é aquele que não pode ser tocado, ou visto, pois o homem não o suportaria.

Nesse sentido vale aproximá-lo do conceito de real de Lacan, que vem mesmo dizer disso que escapa ao sujeito, que escapa a toda possibilidade de representação, que é o vazio, e por isso insuportável ao sujeito, intocável, podendo o sujeito ter apenas notícias dele, por aquilo que lhe escapa, tal qual Deus, tal qual, o gozo feminino.

Para Lacan (1985) o gozo feminino é o gozo do Um, que diz não a castração, estando paradoxalmente ligado ao dizer, o dizer do amor que se situa mais além da lei.

Os místicos nunca deixaram de escrever sobre o que experimentam, pois tal gozo não existe sem o dizer do amor, já que o amor, sobretudo, vem em suplência à relação sexual, o amor que é um mais além do falo. “Esse gozo se revela pelo escrito; assim, o escrito é o gozo” (VALAS, 2001). Nessa vertente, se diferencia do gozo do homem que não precisa dizer-se, pois geralmente se contenta com ele, e não precisa de nada mais.

Os termos que os místicos usam para dizer de Deus, se dão mesmo no discurso do amor, do dar o que não se tem. Só os resta o dizer para abordar esse gozo divino.

Buscando, como Lacan, os escritos dos místicos, é possível uma visibilidade ao enigma do feminino, e do seu gozar do que escapa a representação.

### **3- SANTA TEREZA DE ÁVILA E SÃO JOÃO DA CRUZ: VIDA E DECISÃO VOCACIONAL**

Relata Santa Tereza, que por volta de seus quatorze anos começou a se entregar às vaidades, preocupando-se em fazer-se bela, cuidar das unhas e cabelos. Ainda nesta época, envolveu-se com uma prima que, segundo a mística, a instruía coisas vãs, com ela fazia e ouvia confidências e ambas se apoiavam na busca por diversões. Segundo ela, esta foi uma profunda queda cometida, a qual ela não responsabiliza unicamente a prima, reconhece sua influência, mas coloca que a principal causa foi sua própria natureza má (ÁVILA, 2001).

Apesar de não ter cometido nenhum pecado mortal que a pudesse afastar definitivamente do amor e temor de Deus, para ela este era um caminho leviano, pecaminoso, mau, contrário a Deus, pois com tal postura preocupava-se e dava mais importância às coisas terrenas que às divinas, ao temporal que ao eterno, á própria honra que á honra divina, ao ínfimo que ao infinito. Tais atitudes em ultima instância significam desprezar a Deus, (logo a Ele, que nos ama infinitamente independente do que se faça) significa fazê-lo sofrer, colocá-lo abaixo das menores coisas, desperdiçando a força e a vida (dadas por Ele) enquanto se poderia estar lutando para alcançar intimidade e proximidade para com o Criador. Tereza possuía uma compreensão tal de Deus, uma relação de tamanho amor recíproco (ela relata de forma muito bela quão forte e concretamente sentia o amor do Pai) que sua vaidade por ela considerada um erro incomensurável, do qual ela muito se arrependia, assim como muitos outros pecados que aos olhos dos outros não teriam tamanha importância. Por isso foi muito difícil para ela, encontrar um confessor, pois não via pecados em seus atos e sentiam-se

incomodados com a sua santidade. “Dos meus pecados veniais diziam não serem pecados, dos mortais gravíssimos, diziam serem veniais” (ÁVILA 2001, p. 45).

Ainda que neste período da mocidade (entre os quatorze e os dezesseis) seu temor a Deus se tenha diminuído, ele jamais se extinguiu, tendo assim, levado-a a entregar-se à vida religiosa. Tereza temia muito se perder d’Ele definitivamente, e levada por esse sentimento preferiu se dar por inteiro. Inicialmente pensava que por pior que fosse viver no mosteiro (no qual morou por um tempo a título de estudar) esse sacrifício valeria a felicidade eterna que estaria desse modo conquistando. Seria como viver um curto período no inferno para posteriormente merecer o céu e lá habitar de modo definitivo. Por tal aposta pode-se ver quão grande era a sua certeza de que Deus constitui a felicidade suprema, como ela não duvidava nem por um instante que o sentido da vida e a verdadeira felicidade n’Ele residem. Até então ela ainda não sabia que poderia experimentar tudo isso na Terra.

Após ter tomado o hábito, ela diz: *As observâncias da vida religiosa eram um deleite para mim, na verdade, nas vezes em que varria, em horários que entes dedicava a divertimentos e vaidades, me vinha um a estranha felicidade, diante da lembrança de estar livre de tudo aquilo* (ÁVILA, 2001 p. 41).

A decisão de se tornar monja foi muito dolorosa. Em princípio, viver em um mosteiro lhe parecia um suplício, e além de todo o sofrimento pelo afastamento das pessoas pelas quais tem tanto afeto, seu pai não apoiou sua decisão. “Lembro-me que meu sofrimento ao deixar a casa paterna não foi menor que a dor da morte” (ÁVILA, 2001, p. 37). Ainda assim não restavam dúvidas de que este era o melhor caminho, e dessa forma resolveu abandonar sua casa durante a madrugada e lá chegou ao amanhecer. O Frei Di Bernardino descreve no Itinerário espiritual de Santa Teresa De Ávila, como ele compreende este momento:

Sobre a face escorrem lágrimas; o coração parece querer parar; mas os pés ainda que tremam, não param; a cabeça não se vira afim de olhar para atrás. Tem-se a certeza de que tudo o que se deixa é muito inferior àquilo a cujo encontro se vai, e que o importante coincide com o essencial. De resto as escolhas não são feitas para ajuntar algo à vida, mas sim porque tomamos consciência de Deus, que é a sua nascente (DI BERNANARDINO, 2005 p. 21).

Só um profundo e inabalável amor poderia motivar tal movimento; a troca da uma vida certa, conhecida, agradável, rodeada de pessoas e afetos pelo silêncio e pelo desconhecido. Por uma promessa de felicidade futura. A questão é que para ela, a felicidade eterna ao lado de Deus, era a sua maior certeza, e a sensação de ser por ele amada era algo tão certo quanto tudo o que se pode ver com os olhos físicos.

Com relação a São João da Cruz, João de Yepes, ele nasce em 1542, seu pai morre quando ele tinha poucos meses de vida, mora com a mãe e seus dois irmãos, sendo que um deles morre ainda na infância. Eles vivem em grande pobreza, chegando mesmo a mendigar por algumas vezes, tanto que São João nos diz, ainda pequeno, que a melhor resposta dos necessitados à fome são as lágrimas.

Sua mãe trabalhava num velho tear para sustentar os filhos, tinha uma fé vivida intensamente, e todos os acontecimentos, mesmo os mais difíceis eram vistos e experienciados teologicamente. Ela suportava tudo serenamente, diante do crucificado, o que parece ter ensinado a João o valor evangélico do sofrimento.

Jovem, é admitido numa escola eclesial, que se propunha o ensino de alguns ofícios, tais como o de carpinteiro, pintor, e alfaiate, mas, logo percebe não ter aptidões para esses ofícios. Foi, então, enviado ao convento de Madalena para ser coroinha. Lá chegando se destacou enormemente, chegavam a dizer que parecia que ele tinha nascido para isso, servia ao altar com grande zelo, demonstrando-se dedicado e inteligente.

Era introvertido, sereno, silencioso, reflexivo, penitente, mortificado, dedicado ao estudo e a oração.

Estando no convento de Madalena, escolheu dedicar-se a vida carmelita como vocação, porém não há nenhum registro sobre tal escolha, posteriormente João diz que não valeria a pena escrever sobre alguns acontecimentos espirituais que são elevadíssimos, o que leva a Di Bernardino, carmelita, estudioso de sua obra, a dizer que talvez por esse motivo o santo não tenha escrito a cerca do tema. Entra então, em 1563, com 21 anos, no convento carmelita de Medina Del Campo, convento pouco conhecido, recentemente estalado na cidade, e que no momento passava por diversas dificuldades.

Ao ingressar no noviciado João nos diz que é um tempo muito difícil, pois o ambiente acadêmico não favoreceria o dever fundamental da vida carmelita (silêncio em oração e meditação), pois ali vigora uma espécie de competição, onde as pessoas parecem estar competindo o seu saber, e priorizam o intelecto, perdem tempo em discussões vazias, que não engrandecem a Deus, mas apenas dispersam. Ele declara, se sentir um estranho no ambiente, e ainda que se opondo a corrente vigente, priorizou, mesmo ali, o silêncio orante e contemplativo, a adoração ao Sacramento, e o estudo da Bíblia. Com isso, percebeu que era ali indesejado, ele incomodava, as pessoas claramente davam a entender que preferiam que ele não estivesse presente.

São João da Cruz é ordenado sacerdote em 1567, mas vendo que o carisma dos primeiros padres que viveram no Monte Carmelo estava se perdendo pensou em deixar a Ordem, em busca da autenticidade dos que viviam pobres e silenciosos, recolhidos, humildes e orantes.

Paralelamente, Tereza de Ávila, aos seus 52 anos, realizava uma “reforma” na ordem feminina, dando origem aos “carmelitas Descalços”, em detrimento aos “Calçados”. Esses últimos correspondiam à ordem já existente enquanto os Descalços, correspondiam às

mesmas aspirações de João. Tereza já havia procurado diversos padres para propor-lhes o desafio, mas, em sua grande maioria julgavam sua idéia uma loucura. Ela, estando em Medina do Campo, recebe informações de um frei que talvez pudesse ajudá-la, e imediatamente foi procurar o João. Tereza se alegra com a atitude orante de João, e ele lhe adianta que pretende sair da ordem carmelita. Ela lhe relembra a essência dos primeiros carmelitas, e o convida a realizar a Reforma na ordem masculina. João aceita, só diz que deseja que tudo se faça rápido, não agüenta mais esperar.

João visita a casa das Descalças, e no ano seguinte consegue a autorização, e uma casa isolada, numa colina, para ali começar a Reforma. Lá se instala com mais um frei, vivem intensamente o que impulsiona santa Tereza *só Deus basta*. A pobreza era evidente, vestiam-se de um hábito de pano barato, feita por Tereza, comiam somente o que conseguiam no povoado vizinho, andavam descalços, mesmo na neve, submetiam-se a severas mortificações e jejuns, e dedicavam a maior parte do tempo a oração contemplativa e silenciosa. Prepararam um local para a oração, bastante estreito com feno no chão, e um *travesseiro* de pedra, ali se recolhiam, e por vezes nem sentiam a neve, cobrir-lhes o corpo. Iam ao povoado para prestar alguma assistência a comunidade ali residente, pois careciam muito. Ao vê-los andar pelas ruas muitos jovens sentiam-se atraídos por algo que não conseguiam explicar, e foram se juntando a eles. Muitos religiosos, também acolheram a Reforma, e assim, a ordem dos Descalços ia crescendo muito.

João mostra o valor que daria a dor em toda a sua vida, dali em diante se chamaria “frei João da Cruz”, como escolhera.

Entre o povo, vigorava uma severa crítica aos carmelitas Calçados, vistos como religiosos de segunda classe. O ódio crescia no meio dos Calçados, que se sentiam incomodados até mesmo com a presença dos Descalços. Querendo vingar-se prenderam frei

João, mas foram obrigados a soltá-lo, tanto pela exigência dos superiores, como pela pressão popular.

Posteriormente, conseguiram prender João no meio da noite, sem serem vistos, e após muito o torturarem o levaram para um dos conventos dos Calçados, lá permaneceu durante seis meses, numa cela escura e desconfortável (a pior da casa), sem ao menos lhe trocarem as roupas, onde já se aninhavam insetos. Dali era retirado todos os dias na hora da ceia, para ser insultado e chicoteado perante todos os religiosos do Carmelo. Muitos começaram a se indignar com a situação.

Antes de o prenderem definitivamente, tentaram convencê-lo a abandonar a Reforma e negá-la, primeiramente por meio de torturas, como falhara, ofereceram-lhe dinheiro e apoio, mas ele permanecia em silêncio. Relata que isso lhe causara extrema dor, menos pelos castigos físicos e insultos, e mais por vir de irmãos que pertenciam à mesma Ordem que ele, que deveriam amar a Deus, e lutar pela santidade dos carmelitas.

Quando saiu dali o número de Descalços havia crescido muito, e ele após ter passado pela *noite*, como designava, mostrava-se mais sereno, amoroso e contemplativo.

Voltou à ordem dos descalços, e foi de grande importância nela, foi incumbido de diversas responsabilidades, principalmente da formação dos religiosos, exercia amorosamente, embora preferisse não tê-las, para poder se dedicar ao silêncio e a oração. Adoecido, com uma inflamação na perna, escolheu ir para um convento, onde, embora desgostado, pudesse receber tratamento médico. Em 1591, chega a nova casa, o prior lhe deixa claro que não o queria ali, lhe dá a pior cela, proíbe a todos de visitá-lo, e procura sempre humilhá-lo. A inflamação na perna se torna virulenta, e se abre em cinco chagas em forma de cruz, suportou todas as cirurgias com extrema paciência. Muitos religiosos da casa, que o tinham veneração buscavam consolá-lo, o próprio prior foi visto chorar diante do santo poucos dias antes de sua morte.

Antes de ir para esse novo convento, sabendo de sua morte (assim relata), chamou seu irmão para ficar alguns dias com ele, e lhe contou que certo dia após colocar o seu crucifixo na Igreja, para que todos pudessem venerá-lo, “Jesus lhe disse: “Frei João pede-me o que quiseres, e eu lhe concederei pelo serviço que me prestaste”. Ele respondeu: Senhor, quero sofrer e ser desprezado por amor de vos e ser tido em pouca conta” (DI BERARDINO, 1993, p.147).

De que são João morreu? Muitos dizem que ele morreu de amor. Em 14 de novembro de 1591, muitos religiosos estão em sua cela. João pede que se retirem, pois na hora certa os chamaria. Pouco antes da meia noite os chama, pede para ser sepultado com o hábito que vestia, recita com eles alguns salmos, pedem que leiam alguns cânticos dos cânticos, beija, ternamente, o crucifixo que traz nas mãos e depois... só se percebe que ele está morto devido a grande luz que se espalha no quarto, e o perfume, suave, que se esparge.

#### ***4- TRAJETÓRIA ESPIRITUAL E A ASCENSÃO AO GOZO MÍSTICO***

Constata-se uma típica insatisfação nos santos, não se contentam nem com o pouco, nem com o muito, querem tudo. Estão sempre famintos, sempre inquietos, se sentido afeitos a tudo o que remete à eternidade, àquilo que os ultrapassa. Trazem na alma um vazio, desejo de espalhar as cinzas do próprio ser na imensidão daquele que designam Deus e de desaparecer completamente nos gozosos mistérios do *esposo*, do *amado*. Em sua poesia intitulada “Aspirações à Vida Eterna, Tereza escreve: Vivo sem em mim viver, e tão alta vida espero, que morro de não morrer” (ÀVILA, 2001, p. 957).

São João quer cavar o vazio para estabelecer o primado de Deus, diz mesmo que este é um imperativo absoluto para que se retome o caminho em Sua direção. Nesta via,

ele coloca a mortificação e a disciplina da renúncia, como caminho para tão desejada comunhão com a Transcendência.

É interessante notar a importância do caminho de cruz, de sofrimento para o santo. Relata ser a *noite escura da alma* indispensável para que se dê uma verdadeira comunhão com Deus, pois só aí, se encontra o amado.

Vêm-se significativas experiências místicas desde o início de sua vida religiosa, lhe agradava o silêncio e a contemplação, ao abandonar-se em Deus. Mas percebe-se uma ascensão a esse gozo, cada vez mais constante, com a vivência da *pobreza evangélica*, e com todo o período de prisão, e privação em que viveu o santo, durante seis meses (como citado anteriormente). Parece que esse vazio cavado na alma e no corpo, esse vazio permitido, consentido de fato abre novas possibilidades, João nos diz que o *novo* o introduz nas zonas inexploradas do espírito, onde entrevê o *não ainda* (CRUZ apud BERARDINO, 1993, p. 126) que se oferece quase conaturalmente a sede da alma e o vazio realizado pela dissecação e purificação da noite do espírito.

Ser pobre para ele não é uma privação, mas uma porta aberta ao caminho da liberdade, é viver sem sofisticções diluentes. Relata ter feito a escolha mais segura: o *nada*, que favorece a totalidade. Teresa compartilha desta mesma idéia: “A pobreza é um bem que traz em si todos os outros bens do mundo, é uma grande soberania” (ÁVILA, 2001, p.305).

Para os seus perseguidores e torturadores João tinha uma palavra: gratidão. Diante da falta de amor, e mesmo do ódio, ele nos diz *ame*, para assim gerar amor.

Ele relata também que só Deus pode mover a alma, mas, os movimentos “embora sejam Dele, são também dela, porque é Deus quem os produz na alma com ela, dando está sua vontade e consentimento” (DI BERARDINO, 1993, p.145). Parece que o

vazio, o acolhimento deste, possibilita essa vontade, esse desejo, que permite, que esse, designado Deus, possa apoderar-se dele.

Frei João após passar pela *noite escura* se recolhe a contínuos gestos de abstração, atraído por um imperativo irresistível, por uma solidão sonora. Ninguém ousa chamá-lo à realidade das coisas, afastado e silencioso, sempre esperando que seu amado retorne, e o tome. Torna-se penosa à atenção aos trabalhos cotidianos. A poesia é, agora, o único recurso para extravasar a alma plena de desejos.

Como Maurano (2004) nos adverte, a poesia é uma forma de contornar um vazio, ela produz um sentido e ao mesmo tempo nos remete a falta dele. Expressa bem o vazio, a dessubjetivação na qual os santos se encontram imersos.

Assim, o gozo se faz descrito por uma escrita poemática:

Oh, chama viva de amor, que feris ternamente  
De minha' alma no seu centro mais profundo  
Pois já não és esquiva, acaba agora se queres  
Ah, rompe a tela deste doce encontro  
Oh cautério suave!  
Oh, regalada chaga!  
Oh, branda mão!  
Oh, toque delicado!  
Que a vida eterna sabe e paga toda dívida  
Matando, morte em vida me tens trocado.  
Oh, lâmpadas de fogo em cujos resplendores  
As profundas cavernas do sentido  
Estava cego e escuro com estranhos primores  
Calor e luz dão junto ao seu querido  
Oh, quão manso e amoroso, despertas em meu seio  
Onde tu só secretamente moras.  
Nesse aspirar gostoso, de bens e glórias cheio  
Quão delicadamente me enamoras (CRUZ, 1960, pp. 237- 325).

A alma, nesta chama, sente tão vivamente a Deus e d'Ele goza com tanto sabor e suavidade que diz: Oh, chama viva de amor (...) A minha alma se derrete assim que o Amado fala (...) como é possível, no entanto dizer que ferir, se na alma não há o que ferir, estando já toda cauterizada pelo fogo do amor? (Cruz, 1960, pp. 239-240).

*Acaba agora se queres*, é como se ele pedisse para que a união definitiva se efetivasse, não sendo a morte uma chama que apaga por completo, mas um fogo que incendeia totalmente a alma e a arranca do corpo. É com alegria que encara a dor, a doença, pois o véu que o separa da visão tão esperada de Deus, se torna mais sutil, transparente e inconsistente, deixando entrever algo que vai além. A alma pede que se rompa *a tela*, delgada de sua vida, afim de que possa *amar desde logo com a plenitude e fartura que deseja*, e assim, para João, o amor acaba por romper *a tela* do corpo.

São João nos fala de seu caminho de cruz, Teresa prefere dizer-nos da sua trajetória de oração.

Em todo o relato que Teresa faz de sua trajetória ela coloca que cada situação foi planejada nos mínimos detalhes pelo Supremo Criador que tão bem a conhece, e que, assim arquitetou tudo inclusive as provações, de modo que ela pudesse perceber como poderia encontrar a felicidade, o que lhe seria melhor, ajudando-a inclusive a triunfar sobre si mesma, superar a própria humanidade, buscando os bens espirituais, e abnegando aos bens materiais, que embora tragam prazer, não são capazes de lhe proporcionar completude.

Ao seu itinerário espiritual, deu o nome de Caminho de Perfeição. Segundo a santa, esse (não somente em sua vida, mas na de qualquer sujeito que quer aproximar-se de Deus) não pode começar de outra forma senão pela certeza de ser amado e por isso procurado e buscado por Deus. O convite para empreender a subida vem do próprio Deus que permite ao homem antever o que há para ele guardado, O *Altíssimo* oferece a si mesmo. Oferece um amor total, quer revelar segredos, saciar a ânsia de não se sabe o quê que o humano sente, e que, conforme a compreensão de Teresa, é sede de Deus. O veículo do qual ela se utiliza nesta caminhada é a oração, via que conduz à plenitude do amor, da vida, do ser, da verdade, a plenitude de todas as plenitudes, algo que à luz da psicanálise, é impossível de ser

experimentado pelo humano, pois este é barrado. Para a santa, tal experiência é possível não ao homem sozinho, mas ao homem em comunhão com o Pai, fusão que lhe permite ser total, pleno.

Ela afirma que antes de ser mística, esta trajetória é ascética, mas o homem é impulsionado a prosseguir, pois a oração e a meditação lhe permitem vislumbrar que há algo a ser vivido, há algo em que apostar. À luz da psicanálise, podemos aferir que o sujeito é impulsionado pela angústia do seu desamparo, que a religião promete suprimir.

Em sua caminhada espiritual Teresa percebeu que o caminho da perfeição possui etapas caracterizadas por diferentes formas de oração que elevam o espírito a diferentes degraus da escada, diferentes graus de intimidade com Deus. As formas de oração são; ativa, semipassiva e passiva, como se cada vez mais fosse Deus que orasse nela. Os diferentes graus de intimidade com o criador são divididos em sete moradas. Nesse sentido, essa sua compreensão revela uma semelhança com a peculiaridade do gozo feminino de precisar ser conquistado, ou seja, implica uma dessubjetivação que não é da ordem do natural.

A oração é também meditação e contemplação, sendo a primeira um exercício de busca da verdade por meio do raciocínio e da iluminação que é dada, e a segunda, por sua vez é a admiração diante da verdade e da luz alcançadas.

As três primeiras moradas se referem à oração ativa. Nestas moradas se encontram as almas ainda empenhadas na luta contra as exigências do corpo, do humano que o afastam de Deus, pois o prendem ao semblante Dele, e nessa medida o afastam do próprio. São exigências por vezes indesejadas pelo próprio eu, mas que o perseguem, atormentam e desconcentram, exigências essas que reivindicam o prazer e o conforto (comidas saborosas, diálogos que não sejam sobre Deus, divertimentos, vaidades, etc).

Vamos adquirindo a virtude aos poucos, resistindo à nossa vontade e aos apetites, mesmo em coisas diminutas, até sujeitar inteiramente o corpo ao

espírito (...) Empenhemo-nos em contradizer por todos os meios à nossa vontade; porque se tiverdes este cuidado, sem saber como, pouco a pouco estareis no auge. Mas quão rigoroso parece dizer que não tenhamos prazer em nada. (...) No recolhimento ativo há vários graus, há mais e menos. No começo dá trabalho porque o corpo reclama seus direitos, sem compreender que ele mesmo se decapita, não se dando por vencido. Se, porém nos acostumarmos, esforçando-nos durante alguns dias, o proveito logo se manifesta. Quando começamos a oração, os sentidos se recolhem espontaneamente, como abelhas voando à colméia, para lavar o mel (ÁVILA, 2001, pp 334; 382).

Nesse sentido, podemos entender que a ascensão ao gozo místico, implica uma certa renúncia ao princípio de prazer, e uma proximidade com o princípio de nirvana, numa busca pela volta ao equilíbrio das pulsões. Diria mesmo, de uma tentativa de ascensão ao objeto *a*, ali compreendido como Deus, objeto causa de desejo e não semblante desse. Tal objeto diz de um vazio para a psicanálise, entretanto para os místicos corresponde a Deus. Talvez pudéssemos dizer que essa nomeação se constitui enquanto tentativa de contornar o vazio constituinte de todo humano. A alma adquire a facilidade de *permanecer em solidão com seu esposo, quando quer entrar em si mesma e encerrar-se com ele em seu paraíso interior, fechando a porta atrás de si a tudo o que é do mundo* (ÁVILA, 2001, p. 402).

O encontro com o sobrenatural e, portanto as primeiras experiências místicas da doçura de Deus acontecem nas quartas moradas, chegando por meio da oração de quietude ou semipassiva. *A oração de quietude é, pois, uma centelhazinha do verdadeiro amor que o Senhor começa a acender na alma (...) a quem tem a experiência é impossível não compreender imediatamente que não se trata de algo que não podemos adquirir* (ÁVILA, 2001, p. 512).

Como início da vivência mística, a oração de quietude é uma daquelas experiências para as quais a santa acha difícil explicar e descrever. Ela, a todo o momento,

reafirma o quanto gostaria de conseguir melhor exprimir o que sente nestes momentos, mas reconhece que os acontecimentos sobrenaturais só podem ser bem compreendidos por quem lhes faz a experiência.

Eles fazem a experiência, mas não sabem de onde vem, sentem, mas não podem pegar com as mãos, nem provar com a boca. É a voz que não pronuncia palavras e que se escuta sem ouvir-lhe o som. Imprime-se, como cautério, na substancia da alma e amarra todas as forças do ser em uma sinfonia de amor (DI BERARDINO, 1995, p. 21).

Tereza declara que *seria melhor nada dizer dessas coisas nem das que faltam. Não há quem saiba falar delas. O intelecto não é capaz de conhecê-las. As comparações não podem servir para explicá-las. As coisas da terra são muito baixas para tão alto fim* (ÁVILA, 2001, p. 640).

São João relata que quando parece ter conseguido esclarecer os acontecimentos que lhe são tão íntimos se alegra, mas de repente compreende que é tão grande a distância entre a imagem e a realidade, que é impossível de medi-la. Pois o que viria de Deus traria a marca da infinitude, que não pode ser expressa.

Como Lacan afere, o gozo místico escapa a toda representação, estando fora da linguagem, do domínio significante.

A especificidade da oração de quietude é a atração da vontade, a qual se sente tomada e penetrada pelo amor de Deus e repousa, encontrando todas as suas delicias no abandono total Nele. Por meio dessa oração, a santa relata perceber com clareza que só Deus é a nascente de sua satisfação e perfeita felicidade. “Tudo o que se passa é com grande consolo e com tão pouco trabalho, que a oração não cansa, ainda que dure longo tempo” (ÁVILA, 2001, p. 94). Esta experiência pode durar um ou dois dias, isso não significa que a

pessoa fique impossibilitada de agir. A alma governa este momento, mas teme perder tanto bem e por vezes procura manter-se quieta.

Encolhem-se aqui as faculdades, sem que fiquem adormecidas, não querem se mover para não colocar empecilhos ao amor. A vontade permanece livre, mas deseja ser encarcerada, tornar-se cativa. A alma reconhece de modo muito mais claro do que jamais poderiam reconhecer os sentidos exteriores, que se encontra diante de Deus, mas não entende bem como. Tereza expõe que quando Deus aproxima de si o homem, a faculdade mais solicitada por Ele é a vontade, pois Ele é amor, e respeita imensamente a vontade humana, só concedendo esta experiência se ela for efetivamente desejada. As demais faculdades (memória, intelecto, imaginação) também experimentam a suavidade do Senhor e a alma sente-se penetrada de tal reverência, que nada ousa pedir. O corpo e suas sensações experimentam uma espécie de desfalecimento. Há a impressão de que já não há mais nada a se desejar. O intelecto e a memória estão livres, “Ambos compreendem ser isto o único necessário. Tudo o mais só serve para perturbar” (ÁVILA, 2001, p.381). A vontade torna-se escrava por escolha própria. “Dir-se-ia que não vivem mais no mundo. Nada querem mais ver, nem ouvir, senão gozar de seu Deus, sente-se enorme deleite no corpo e grande satisfação na alma” (ÁVILA, 2001, p.390).

Os relatos de Teresa incitam questionamentos quanto a sua estrutura psíquica. Embora haja uma afirmação contínua da certeza de haver um contato concreto com Deus (através de visões, diálogos, sensações), podemos dizer que seu gozo não é da ordem da psicose, pois ela não é gozada por um Outro invasivo, este por sua vez convoca e respeita seu desejo. Além disso, pode-se perceber que ela admite uma falta, a qual possibilita um acolhimento de um gozo Outro. À luz da ciência e mesmo da psicanálise, (sob alguns aspectos) essa experiência mística pode parecer um delírio, uma alucinação. Porém observa-se que seu relato não é passível de ser esgotado em explicações racionais e científicas. Pelo

contrário, por diversas vezes se pode encontrar em suas palavras descrições que desafiam o saber humano e demonstram sua limitação.

Ávila alerta aquele que passa por essas experiências até então mencionadas, quanto a importância de saber que o itinerário ainda não terminou, e não deve limitar-se às alegrias de que goza, pois ainda há muito a ser vivido. A alma tende a sair desses momentos decidida a pagar o preço que for necessário para entregar-se e elevar-se ainda mais.

Aqui se verifica que embora ela relate que não se tem mais nada a desejar, há um gozo além, ainda a muito a ser vivido, e tanto há que a alma é capaz de pagar o preço que lhe for necessário, ainda que a dessubjetivação, um tocar o nada. É interessante ver pelas palavras dos místicos o paradoxo desse gozo, o preço a ser pago, o mais ainda que lhe escapa:

Porque essa dor saborosa –que não é dor- não permanece sempre no mesmo grau. Às vezes, dura muito tempo, outras se acaba depressa. È conforme o Senhor o quer comunicar, pois não é coisa que se possa procurar por nenhum meio humano. Mas, embora às vezes permaneça por um bom tempo, ela desaparece e torna a voltar. Em suma, essa dor nunca é contínua e, por isso, jamais deixa de abrasar a alma. Mal vai se acender, morre a centelha e a alma fica com o desejo de tornar a padecer aquela dor amorosa que ela lhe causa (ÁVILA, 2001, p. 513).

Mostra-me a tua presença! Mate-me a tua vista e formosura; olha que essa doença de amor jamais se cura, a não ser com a presença e com a figura. (...) Deseja a alma ver-se enfim possuída por este grande Deus cujo amor lhe roubou e feriu o coração; e, não podendo mais suportar, pede determinadamente nesta canção que lhe descubra e mostre sua formosura, isto é, lhe venha dar a morte com a sua vista, que a desprenda uma vez do corpo com o qual não pode ver nem gozar conforme deseja. Representa ao Amado a doença e a ânsia do coração, em que persevera pensando por seu amor, sem poder achar outro remédio a não ser essa gloriosa visita de sua divina essência (CRUZ, 1960, p. 63).

Notamos um certo paradoxo em São João da Cruz, ao dizer que para ele a natureza é vestígio da passagem divina, que espalha sua beleza, e só quem aprendeu a amar como Deus seria capaz de compreender o valor desta para consolar, infundir esperança e tornar *gozoso* o itinerário humano e mais vivaz o espiritual. São João ai fica em contemplação, subtraído da fluidade do tempo, de si mesmo... Mas nos adverte que:

A alma satisfaz seus desejos, mas ainda não de modo contínuo. Algumas apenas chegam a pôr os pés nesse degrau, e logo volvem a tirá-lo. Se durasse sempre a união, seria já nesta vida, uma espécie de glória para a alma; e assim, não pode permanecer neste degrau senão por breves tempos (CRUZ apud BERARDINO, 1993, p. 24).

Aqui, o encontro com as criaturas não mais rivais de Deus e causa de distrações, significavam um recurso necessário para diminuir o peso dos sentimentos que transbordavam, sem se conter em sua alma, e também aqui se inseria a contemplação a natureza, que lhe dava “um espaço mais amplo, alargava a respiração da sua alma” (DI BERARDINO, 1993, p. 124), ou seja, que lhe aliviava daquilo que ele mais buscava, e que talvez não pudesse ser contínuo, não pudesse dizer de uma ausência de desejo, mas sim de uma necessidade de haver mais a ser vivido.

Entre as quartas e quintas moradas, entre as orações de quietude e as orações passivas, Santa Teresa cita a existência de uma experiência mística por ela nomeada como *sono das potências*. Mediante a vontade e o contato cada vez mais freqüente e prolongado, da alma com o seu Criador, a inteligência recebe elevadas iluminações e chega a não mais poder raciocinar. A verdade a inunda de tal forma, que esta faculdade nada mais é capaz de fazer senão contemplá-la e vivê-la nas formas superiores da graça. A atenção se volta completamente aos favores divinos que neste momento estão sendo concedidos.

Aqui, Teresa, ao nomear este momento como *sono das potencias*, faz referencia as faculdades sensoriais e funções psíquicas ativas e voluntárias, tais como o intelecto, a imaginação, a memória, a fala, o tato. As quais podem ser associadas à ordem das sensações envolvidas no gozo fálico, como se o campo fálico estivesse ai adormecido.

Nas quintas moradas a alma vive a união por meio das orações passivas. A invasão do divino na alma é total. A busca em si termina, pois a alma encontra Deus quando quer e dentro de si, mas a vontade de tê-lo não cessa, pois como afirma São João da Cruz, a doença de amor só se cura com a presença e a figura. Nas orações passivas o Senhor atrai as almas fortemente a si, vertendo sobre o ser, toda a doçura de sua inefável presença, todo o seu amor. A criatura deixa-se emergir nas torrentes da caridade e sente-se plena. Teresa refere a esse momento como sendo o de uma união simples, plena, perfeita. A alma busca e é buscada pela própria face do Senhor e posteriormente já não busca, mas possui e é possuída. “Só cabe à vontade consentir naquelas graças que desfruta e oferecer-se a tudo quanto à verdadeira sabedoria nela quiser realizar” (ÁVILA, 2001, p.126).

Três elementos caracterizam as orações passivas: a já falada passividade, a simplicidade e a atividade. Quanto à simplicidade, refere-se ao fato de que em tais orações fica eliminada a multiplicidade dos atos (mesmo os do intelecto), reina a paz e tudo se reduz ao louvor e ao desejo de tudo fazer por Ele, esse é o principio da atividade. O senhor se doará na mesma medida em que receber, quanto mais o sujeito se oferecer, sem reservas, mas próximo estará d’Ele. “Os favores divinos são proporcionais às ofertas que o fazemos.” (ÁVILA, 2001, p.126).

A simplicidade remete a deixar cair às faculdades que tem haver com o campo fálico, deixá-las adormecidas, como já salientado, a atividade remete ao desejo, ao desejo de um mais além, a simplicidade remete a um estar ali sem reservas, toda oferecida, sem nada

pra si, sem nenhuma potência, apenas para se dar e acolher. Pode ser dito que a forma de oração da quinta morada, diz de uma efetiva ascensão ao gozo feminino, e místico.

Na sexta morada realiza-se o noivado espiritual por meio da união plena. Antes de chegar a atingir esta graça, a alma deve passar pela noite escura do espírito, para que tenha noção das provações que a esperam após o noivado e antes do matrimônio. Para que a alma do Senhor possa se unir à de um ser humano é preciso que ele tenha trilhado todo o caminho que culmina neste ponto, tornando-se uma alma muito pura, o que caracteriza este estágio é a transparência. A purificação se dá mediante o amor, por sua força e em seu nome, e tem como objetivo as virtudes teologias, a alma passa agir não mais da maneira humana, mas divina, torna-se divina sem deixar de ser humana. Isto significa que a alma passa a tudo ver e julgar com o mesmo olhar de Deus. Trata-se de um acontecimento extraordinário que prepara a alma para o matrimônio espiritual

As provações do noivado, acima citadas, são penas internas e externas chamadas por são João da Cruz de noite escura e incluem inclusive um sentir-se rejeitada por Deus. *De fato, vê-se a alma combatida por muitos sofrimentos, com uma angústia interior tão sensível e intolerável, que não sei a que se possa comparar, senão às torturas dos que padecem no inferno. Durante a tempestade, nenhum consolo dá alívio* (ÁVILA, 2001, p. 679). Porém, o Senhor, em sua infinita misericórdia em certos momentos chega aliviando tudo, ou seja, em meio a angústia se experimenta algo deste mais de gozar, o qual para a santa advém da presença divina.

Santa Teresa nos diz que antes de se dar completamente, Deus utiliza meios muito delicados e bem planejados para fazer com que a pessoa em questão muito deseje esta união. “Deus, expande-se, toma toda a pessoa e a transforma em uma tocha de desejos ardentes, vivazes, indefinidos, imensos, infinitos.” (ÁVILA, 2001, p. 684). Descreve que muitas vezes em momentos de descuido, ou concentração em afazeres, sem lembrar-se de

Deus, Ele chega como um meteoro e passa repentinamente. È um chamado para a alma. Outras vezes Ele se faz ouvir, falando palavras de consolação, de encorajamento e de amor. “É como se de súbito me invadissem em perfume tão penetrante, que se espalhasse por todas os sentidos.” (ÁVILA, 2001, p. 513).

Neste estado, (o noivado) a intimidade entre a alma e o Esposo é cada vez maior, deste modo alguns *segredos dos céus* já vão sendo revelados, muitas vezes por meio de visões muito sublimes. Teresa descreve este momento:

Quando começa o rapto, ela (a alma) perde o fôlego. A tal ponto que, mesmo quando conserva por um pouquinho de tempo os outros sentidos – como acontece algumas vezes – não pode absolutamente falar. De outras vezes perde todos os sentidos de repente. Esfriam-se-lhes as mãos e o corpo, de modo que parece não ter mais vida. Nem se sabe se ainda se respira. Dura pouco tempo sem mudança. Diminuindo um pouco a suspensão, parece que o corpo vai tornando a si e cobrando o alento. Mas logo torna a morrer, para dar mais vida à alma (...) (ÁVILA, 2001, p. 515).

Finalmente na sétima morada, ocorre o matrimônio, quando se é um só com Deus, quando efetivamente de dois se faz um, pelo dizer dos santos. Trata-se da concretização das promessas do noivado de haver então um dom recíproco, uma absoluta felicidade. A alma já não busca mais ao Senhor, pois passa a estar com Ele a todo o tempo. Amado e amante se unem numa apoteose de glória inefável, e absolutamente indescritível. Recebem-se revelações sobre a essência de Deus, sobre os Seus mistérios, a Sua onipotência e atributos que qualificam a Divindade. *Equiparemos a união a duas velas de cera ligadas de tal maneira que produzem uma única chama, como se o pavio, a luz e a cera não formassem senão uma unidade (...) É como se caísse água do céu sobre um rio ou uma fonte, confundindo-se então todas as águas* (ÁVILA, 2001, p. 572).

No matrimônio espiritual, frei João nos diz de uma “muito mais segura e duradoura paz” que no noivado, porque a alma, “colocada, agora nos braços do Esposo, sente-se de ordinário, estar com Ele num estreito abraço espiritual – verdadeiro abraço por meio do qual vive a alma vida de Deus” (CRUZ, 1960, p.130). Ele nos diz esforçar-se para manter a atenção no expediente normal da casa, mas isso o esgotava enormemente, até um único instante subtraído da presença divina, pesava-lhe sobre a alma como uma falta, uma perda inútil e irreparável.

João define o matrimônio como *união transformante*, segundo ele, a alma “depois de se ter despojado e desfeito de sua antiga veste”, sente sua inteligência, seu desejo e sua memória como que tomados por Deus.

A conclusão que se pode tirar é a seguinte: como a alma tem agora o paladar da vontade efeito e deliciado neste manjar do amor de Deus, em qualquer coisa ou ocasião que se apresenta, logo incontinentemente se inclina a buscar o seu Amado, gozando-o naquilo, sem fazer caso de outros gostos ou conveniências(...) A alma traz em si a mesma ânsia de achar o Amado em todas as coisas, não o achando logo á medida de seu desejo, antes muito ao contrário, não somente lhe falta o gosto nelas, mas também lhe causam tormento, ás vezes grandíssimo. Semelhantes almas padecem muitíssimo no trato com o mundo e outros negócios, pois mais a estorvam do que ajudam na sua pretensão. É sem comparação alguma, união muito mais elevada. Trata-se de uma transformação total no Amado; nela se entregam ambas as partes por inteira posse uma da outra, com certa consumação de união de amor, em que a alma é feita toda divina, e se torna Deus por participação, tanto quanto possível nesta vida (CRUZ, 1960, pp. 61; 128).

Di Berardino (1993), relata que São João nos dá três imagens na tentativa de fazer compreender, na medida do possível, os acontecimentos do matrimônio espiritual, e os seus efeitos na alma. A primeira delas é a da *divina bebida*: assim como um licor delicioso espalha-se pelo corpo através do sangue e das veias, e Deus penetra a substância da alma, a

ponto de transformá-la totalmente em si. Os movimentos são divinos porque a causa é divina, e embebido em Deus, a memória e a vontade também lhe estarão submetidos, e aspira amor. A segunda imagem é da lenha se transformando em fogo. O fogo torna a lenha incandescente e inflamada, e a alma em matrimônio torna-se essa lenha em chamas, amando como Deus ama, sendo *tudo comum a ambos*, porque tudo é divino. A terceira, raio, sol e cristal. A alma e Deus fazem-se um como a vidraça e o raio de sol que a ilumina, o carvão inflamado e o fogo, ou ainda como a luz das estrelas e o sol. Tal união, porém não se dá de forma tão perfeita como na outra vida, a imagem do cristal é retomada na chama.

Assim, matrimônio é descrito como um estado permanente, somente pode modificar-se em intensidade, certamente que por infidelidade poderia desfazer-se, mas isto, segundo Teresa, é muito improvável que aconteça. Primeiramente porque a alma que chega a tão elevado ponto, já alcançou um grau tal de pureza, e transformação, que muito dificilmente se envolveria em algo fora da ordem do divino. O amor não cessa de queimar-lhe a alma. Além disso, chegada a estas alturas, a alma conheceu profundamente a Deus, foi inundada pela sua verdade, a partir de então nenhuma outra realidade lhe apetece, abaixo d'Ele tudo é pequeno, nada mais pode produzir encantamento e desejo.

O noivado espiritual é diferente, uma vez que os pretendentes ainda podem se afastar, sendo-o também a união. Porque, embora constitua união duas coisas se juntarem numa só, elas podem apartar-se e subsistir como individualidades. (...) Nesta última graça do Senhor, isso não acontece, ficando sempre a alma com o seu Deus naquele centro (ÁVILA, 2001, p. 572).

Passa-se a compreender aquilo em que os outros crêem pela fé. Depois que a verdade do mundo também lhe foi revelada, de modo que este já não pode mais lhe parecer nada além da miséria que é, tal conhecimento experiencial jamais se cancelará. Por fim, o

matrimônio se realiza na essência da alma, e Deus passa a agir nela a todo o momento, jamais se afastando. A vida passa a ser vivida em uma outra dimensão, até mesmo a percepção do tempo se torna delgada.

Uma alma em Deus escondida  
Que mais tem que desejar?  
Senão sempre amar e amar?  
E, no amor incendiada,  
Tornar-vos de novo a amar?  
Oh! Daí-me, Deus meu, carinho!  
Oh! Daí-me amor abrasado,  
E eu farei um doce ninho  
Onde for de vosso agrado (ÁVILA, 2001, p.968).

Para Teresa, Deus é o único sentido a dar à vida, nenhum outro ideal é capaz de dar-lhe significado, pois vivendo no amor não há monotonia nem cansaço. O amor é sempre criativo e constitui a nascente única de perene novidade e eterna juventude. A rotina, a monotonia, a mecanicidade, o viver superficial e mecânico, sem sentido último, sem origem e sem finalidade eterna, representam um movimento em direção contrária à da vida. Desta forma o homem não experimenta a vida de modo ascendente, ela não se expande, mas torna-se horizontal, entediante, repetitiva,

À noite, sendo luz de alta contemplação, e por isso de proximidade com Deus, transmite uma inflamação de amor, uma vertigem de impaciência sem alívio, onde a alma parece que “se abrasa em fogo de amor” (CRUZ apud BERARDINO, 1993, p. 24).

Frei João nos diz que “o amor nunca está ocioso, mas, em continuo movimento, e como fogo em chamas, está sempre levantando labaredas aqui e ali” (CRUZ, 1960, p. 240). Para ele, é só quem ama, e na medida que ama, que vive. Sendo o amor tensão

de todo o ser, espírito, alma e corpo, impelido para a plenitude com forte desejo de acolher o veio de uma nascente pura. Mas, não podendo nos esquecer de que,

Se a alma busca a Deus, muito mais procura o seu Amado; se ela dirige a ele seus amorosos desejos, o Esposo por sua vez, envia-lhe o perfume de seus unguentos com que atrai e faz correr para ele, os quais são as divinas inspirações e toques (...) até fazê-la chegar a tão delicada e pura disposição que mereça, enfim, a união divina, e a transformação substancial em todas as potencias (CRUZ, 1960, p. 288).

Santa Teresa descreve a existência de dois amores; Um deles é essencial e puramente espiritual, sem componente algum de paixão, parece nada ter a ver com os sentidos e nem com a ternura à natureza humana. Este amor vem de Deus e a Ele conduz, é amar o outro em Deus, e não têm outro fim senão a busca partilhada pela intimidade com o Criador, pois se deseja ardentemente que o outro alcance exatamente o que se quer alcançar a comunhão com Ele, só assim o amor pode ser durável, eterno e não apenas temporal. Este amor espiritual não se dirige direta e especificamente a uma pessoa “vai além do corpo e põem os olhos nas almas.” As pessoas capazes de sentir tal amor são almas puras, generosas e perfeitas, que, portanto,

Não se contentam em amar coisa tão ruim como os nossos corpos, por formosos que sejam, por muitos encantos que tenham. Por certo os admiram e louvam enquanto obras do criador, porém não se detém neles de modo a lhes ter amor pelos atrativos exteriores. Pareceria amar coisa sem substância e um esforço por querer bem à um espectro (ÁVILA, 2001, p.319).

Não se pode dizer que tais almas só saibam amar a Deus, mas elas consideram a diferença que há entre Criador e criatura. As pessoas capazes de amar assim sabem qual a sua medida diante de Deus e assim julgam não merecer afeição, por isso buscam muito mais dar que receber, porém deixam à Sua Majestade a tarefa de pagar, suplicando-Lhe que o faça,

pois não há quem possa presentear com melhor pagamento. Tal amor é iluminado e iluminador causando efeitos profundos *quando as almas perfeitas amam alguém, desejam ardentemente que o amigo tenha o amor de Deus, para ser também amado por ele. Sabem que de outro modo o amor não é durável* (AVILA, 2001, 322).

A outra forma de amar, apesar de também ser espiritual, vem acompanhada pela sensibilidade e fragilidade humana. É o amor que há, normalmente, entre parentes e amigos. Em geral inclui compensações, e deve ser vigiado para que não se corrompa, não perca sua essência mantendo-se apenas pelas compensações e interesses, negligenciando a essência do ser amado.

Cabe ressaltar, que no matrimônio os santos nos falam de uma união total, plena, onde se ausenta o desejo, e de dois se faz um. Pode-se dizer que de dois não se faz um, mas que uma das partes “desaparece”, ou seja, há ali uma dessubjetivação tal que o sujeito não mais se reconhece, vive num Outro. Não vive tomado por um Outro invasivo como na psicose, mas oferecido a um Outro que o toma. João nos diz que é uma união tão sublime, que é nada e tudo ao mesmo tempo, que é no corpo e fora dele.

São João da Cruz, ao mesmo tempo em que fala de uma plena união, parece nos dizer de um desaparecimento de si, num Outro:

A alma já se transformou em Deus, a quem chama aqui horto de ameno, pelo delicioso e suave repouso que encontra n'Ele. A este horto de plena transformação, que consiste no gozo, deleite e gloria do matrimônio espiritual, não se chega sem passar primeiro por um desposório, e por aquele amor leal que é comum aos desposos. (...) Assim, torna-se mais intenso o deleite e gozo da alma e do espírito, porque é Deus quem tudo opera, sem que a alma de sua parte nada faça. Porquanto a alma não pode fazer coisa alguma por si mesma, se for mediante o sentido corporal e por Ele ajudada: e como no estado em que se acha, está muito longe e muito livre dele, ocupa-se então unicamente em receber a Deus (Cruz, 1960 pp 129; 240-241).

O amor místico é da ordem do ardor. Esse amor ardente pelo qual o sujeito se vê capturado não é apenas um amor que queima a superfície do corpo, a pele, mas que atravessa o corpo, perfura-o, fragmenta-o, dilacera-o. É desse ardor e desse atravessamento que nos fala, Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz, quando buscam descrever seu encontro com o divino, indescritível por si só.

Os místicos comprovam a impotência do código lingüístico, após reivindicação de um código de desborde, reivindicam um gozo puro e não pelas bordas, um gozo que os tome, e como dito por eles, a qualquer preço, porque certamente há um preço. Há um total desapego de qualquer condição material. Já não há desejo, o ser se torna passivo na beatitude inerte deste estado da deleitação amorosa, a esperança e a apreensão desapareceram. O objeto da contemplação os torna iguais a nada. Já não há diferenças: estão absortas no instante que os eterniza. Há um desconhecimento do significante que introduz o tempo. Dá-se o desejo de viver ou de morrer, sem deixar de viver, o desejo dum estado supremo, de exasperação da vida que são João descreveu com força: “Morro porque não morro, vivo sem viver em mim”, e santa Teresa acrescenta:

Ó morte benigna,  
Põe termo aos meus males!  
Só tu, com teus golpes  
Tão doce, nos vales.  
Que aventura, ó Amado,  
Contigo viver!  
Com ânsias de ver-te  
Desejo morrer!  
Quem é que ante a morte,  
Deus meu, teme, aflito,  
Se alcança por ela  
Um gozo infinito? (ÁVILA, 2001, p. 973).

Deus parece colocado como objeto *a*, causa de desejo, o que não há. E eles O querem por inteiro, até a morte, não se contentam com o semblante, pois esse, não traz satisfação alguma, perto do tudo e nada absoluto, nada, que em si pleno, e nele gozam.

Gozo feminino, não do homem, ou da mulher, mas da alma, assim descreve os santos. São João nos diz do encontro do Amado (Deus), com a amada (sua alma). É interessante como mesmo na condição de homem ele feminiliza esse gozo, que é sim de uma outra ordem, de uma não inscrição, de um não capturável, de uma desconstrução da fronteira das identidades do masculino e do feminino Afinal, o que é essa alma, se não aquilo que o escapa, que não se sabe, que é toda enigma?

Só se pode concluir que tal gozo escapou nas entrelinhas, que está no não dito.

#### 4. BIBLIOGRAFIA:

- ÁVILA, T., *Escritos de Teresa de Ávila: Obras Completas*, São Paulo: Loyola, 2001.
- DI BERARDINO, P. P., *Itinerário Espiritual de Santa Teresa de Ávila, mística e doutora da Igreja*; São Paulo: Paulus, 1995.
- DI BERARDINO, P. P., *Itinerário Espiritual de São João da Cruz, místico e doutor da Igreja*; São Paulo: Paulus, 1993.
- CRUZ, J., *Obras de São João da Cruz: Cântico espiritual e Chama viva de amor – vol. 2*, Petrópolis, RJ: Vozes, 1960.
- LACAN, J., *Seminário XX: Mais, ainda*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MAURANO, D., *Torções do gozo: o barroco à luz da psicanálise*, 2004, (inédito).
- VALAS, P., *As dimensões do gozo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

L'ÉTENDARD SOULEVÉ SUR MOI C'EST L'AMOR

RÉSUMÉ:

La psychanalyse, spécialement avec Lacan, dit que nous sommes des êtres de désir et de jouissance. Il y a deux sortes de jouissances: une jouissance phallique, de la puissance, de l'affirmation de soi et une jouissance Autre, indicible, qui ne se représente pas, une supposée jouissance féminine s'approchant de la mystique. Les paroles de Sainte Thérèse D'Avila et de Saint Jean de la Croix font le contour de ce visage si désiré de l'Autre –le visage de Dieu- qui les dissolvent et les font jouir.

Mots-clefs: Jouissance mystique. Saint Jean de la Croix. Sainte Thérèse D'Avila.

THE BEARER ABOVE ME IS THE LOVE

ABSTRACT:

The psychoanalysis, especially with Lacan, says that we are beings of desire and enjoyment. There are two kinds of enjoyment: a phallic enjoyment, from the power, the self affirmation, and another and a Another enjoyment, indescribable, which has no representation, a supposed female enjoyment that approaches the mystical. The words of Saint "Teresa d'Avila" and Saint "João da Cruz" are the outline of this desired image of the Other - the God image - that dissolves them and makes them enjoy.

Keywords: Mystical enjoyment. Saint João da Cruz. Saint Teresa d'Avila.

© 2008 *Psicanálise & Barroco*

*Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura*

*Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos*

*Juiz de Fora, MG - Brasil*

*Tel.: (32) 2102 3117*

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)

## O HORROR, O BELO E O FEMININO EM FRIDA KAHLO

*Adriana de Castro Longo*

*Evelyne Rosa Coelho*

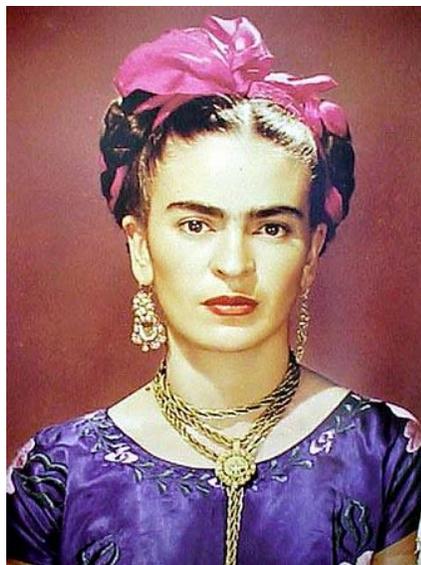
*Sílvia Alvim de Paula\**

O ser humano padece no corpo as feridas de um sofrimento existencial. Ao mesmo tempo, sofre na existência as vicissitudes próprias do fato de ter um corpo: a enfermidade, o acidente, a decadência (MARTOCCIA & GUTIÉRREZ, 2003, p.11).

### RESUMO:

Dado o enigma que a feminilidade implica e toda a dificuldade de representá-la através da palavra, este trabalho pretende expressar o feminino a partir da história de uma mulher e do o sofrimento que esta vivenciou. Frida Kahlo, consagrada pintora mexicana, acolhe o horror do vazio, aproxima-se do feminino e comprova que o desamparo pode, mesmo como fonte permanente de angústia, ganhar uma feição criativa.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Feminino. Arte. Frida Kahlo.



---

\* Graduandas do 10º. período do curso de Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Ao nascer o filhote do homem apresenta-se em total situação de desamparo, não é capaz de suprir, sozinho, suas necessidades mais primitivas, ficando assim, totalmente à mercê do Outro. É na medida em que o ser humano se depara com este desamparo fundamental, que é o real em toda sua concretude, tem um Outro, geralmente encarnado pela mãe, que irá convocá-lo a bordear este real com alguns significantes, inserindo-o na linguagem. Tal desamparo, inerente a todo ser humano, é também aquilo que nos causa mais horror devido à dimensão trágica que comporta.

Esta relação com o Outro ao mesmo tempo em que é fundamental para vida do ser humano, é também o que mata o seu desejo, se consideramos que, segundo Lacan, o desejo do sujeito, é sempre o desejo do Outro. Entre o sujeito e o Outro há sempre um abismo, entre o que o sujeito espera e o que ele realmente recebe, é aí em que se inscreve, a todo momento, a castração, encarnação da falta. Esta falta está presente, segundo Freud, desde o momento mítico em que ocorre a perda do objeto, (*das Ding*). É uma falta radical, um vazio fundamental, que é vivido como traumático (MAURANO, 1999).

Quando Freud fala do Édipo, há uma diferença radical entre o menino e a menina, o menino de certa forma, tampona esta falta fundamental com o falo, ele possui o significante fálico; já a menina se depara com a ausência de um significante que a represente, ela possui apenas uma negativa, um não-falo. “A anatomia feminina nada dá a perceber (...) se confronta com o furo, ou seja, aquilo que não pode ser pensado sem o conceito de falta” (ANDRÉ, 1998, p.173).

A mulher, por ser aquela que não possui um significante que a representa, seu significante é o da falta, o da falta do pênis. É por isto que Freud, ao longo de sua teorização, se depara com o “enigma da feminilidade” esbarrando no rochedo da castração. Porém, Lacan consegue “contornar este rochedo dizendo que a castração não é mais o obstáculo no qual a mulher deve vir esbarrar; ao contrário, assume o valor de uma via que indica por si mesma o

seu mais-além”. (ANDRÉ, 1998, p.228). Lacan também avança dizendo que não se trata de uma bissexualidade, ou do homem ser sinônimo de atividade e a mulher de passividade; o que está em jogo é uma dualidade de gozos, o gozo fálico do lado masculino e o gozo Outro do lado feminino.

(...) a mulher encarna o enigma absoluto, lugar de buraco radical, que a situa num plano Outro que não o da incidência da castração, ou seja, incidência de um limite que comandado pelo significante fálico, baliza o universo simbólico. A fecundidade de sua posição emerge da condição mesma de privação, em relação ao phallus, o que instaura uma relação ao ilimitado. A inscrição fálica articula o gozo às leis do significante, leis da linguagem, mas a noção de gozo Outro proposta por Lacan, aponta um gozo fora da linguagem, fora do sexo, fora da possibilidade de ser apreendido por representações. Entretanto, é na medida em que estamos todos dentro da referência fálica, referência à linguagem, que podemos, a partir dela sentir os efeitos de um mais além (MAURANO, Inédito, p.36).

A resistência à passividade pode representar uma resistência à feminilidade.

Porém, para que o feminino encontre uma via de expressão a mulher tem que ser ativa e buscar máscaras a fim de dar um contorno ao que é inefável. Ela deve passar pelo gozo fálico e pela sua insatisfação, para endereçar-se ao gozo Outro. É como se o feminino reivindicasse uma outra modalidade de satisfação além da fálica. Assim, a feminilidade não é algo apriori, intrínseca à anatomia do sexo feminino, ou seja, não se constitui como um “ser”, mas como um “vir-a-ser”.

Toda a dificuldade de se falar da feminilidade remete ao irrepresentável que o feminino acolhe, assim, Lacan nos fala que o feminino só pode ser apreendido pelo real, o que explica a recorrência da morte e do silêncio envolvendo este tema. Serge André coloca que:

existe (...) um tema implícito que guia Freud em todas suas primeiras elaborações a respeito da feminilidade: há alguma coisa no corpo da mulher que resiste ao adorno fálico, alguma coisa que dele se destaca como a própria morte, que é o seu sexo propriamente dito (ANDRÉ, 1998, p.56). Desta forma, (...) alguma coisa inominável surge no lugar de seu corpo, alguma coisa que faz com que seu corpo apareça como dessexualizado, desfalicizado, reduzido a um estado de carne desfigurada, de coisa (ANDRÉ, 1998, p.52).

Este autor nos diz que o recalque é uma via para que este corpo dessexualizado se sexualize, entretanto, o recalque também é falho.

(...) é pela via do recalque que se opera a sexualização do corpo e sua separação do organismo. Determinando retroativamente o lugar do trauma, ou seja, o furo pelo qual se presentifica um real dessexualizado, o processo de recalque coloca uma fronteira, um bordo, entre o erótico e o orgânico. Para sermos mais precisos: é o fracasso do recalque que deixa aberta uma hiância por onde se manifesta o trauma. Pois na medida em que nem tudo se torna lembrança ou representação, na medida, então, que nem tudo é absorvido pelo significante, nem tudo se pode dizer no retorno do recalçado, e resta um real não simbolizado. (ANDRÉ, 1998, p.99)

Assim percebe-se que o feminino mais além de operar com a castração, opera com a privação. A privação tem relação com a legítima constatação que o sujeito não tem o falo. Esta operação indica uma experiência verdadeira, a falta do objeto é vivida pelo sujeito no real, esta operação irá reger o luto. Diante da falta real resta fazer algo com isto, abrindo possibilidades outras para o sujeito. Deste modo, a experiência da feminilidade é única em cada sujeito, porque resta a cada um fazer algo com esse luto.

Serge André conclui:

o que uma mulher quer é que alguma coisa advenha ao lugar deste significante faltoso, que um ponto de apoio lhe seja fornecido precisamente de lá onde o inconsciente a deixa abandonada. Essa reivindicação pode tomar diversos caminhos (...).Uma dessas vias, a mais difícil de se definir pelos conceitos analíticos, seria a da criação. A criação, com efeito, não é nada mais que a produção de um significante novo no lugar de um significante faltoso. O significante novo criado pelo artista não procura preencher o furo deixado aberto, mas pelo contrário, revelá-lo e fazê-lo atuar como tal (ANDRÉ, 1998, pp. 283-284).

É pela via da sublimação que o desejo encontra meios de se realizar desviando do alvo imediatamente sexual, a sublimação é uma maneira do sujeito se relacionar com o objeto perdido (*das Ding*).

É na dimensão em que o vazio se apresenta, que a criação se impõem numa perspectiva de atividade, numa perspectiva pulsional de força constante, onde é o aspecto dinâmico que é enfatizado na visada da sublimação (...) se é a partir da falta-a-ser que se privilegia a questão

da criação, nesta o que se coloca em evidência, obviamente não é o ser do sujeito que cria, mas sim o ato da criação (MAURANO, 1991, p.200).

Na arte a criação deve passar pela pulsão de morte, pelo nada, pelo vazio. Seria uma forma de presentificar este vazio, criando nele alguma coisa, para que o mesmo não estanque o movimento pulsional. Na criação, o vazio não é rejeitado e nem evitado, o artista ao se deparar com o nada (não-ser), cria o belo (possibilidade de vir-a-ser). Aquilo que é impossível de ser dito em palavras, não é impossível de ser expresso na arte. A sublimação é um ato criativo que determina no momento da criação um espaço de exploração.

Segundo Botrel, “terminar uma obra de arte é terrível no sentido de que, de alguma maneira o sujeito se depara novamente com o vazio, com o que está faltando naquele objeto, naquilo que ele fez” (BOTREL,1992, p.20). Lacan afirma que na obra de arte há alguma coisa da morte, também há algo nela que nos remete ao belo. Isto é, a arte permite uma transfiguração do horror, da morte em vida, criação; do feio no belo. É através desta transfiguração que o sujeito tem acesso a um gozo de outra natureza, um gozo Outro, denominado feminino.

O ilimitado ao qual esse gozo Outro aponta extrapolando o que é circunscrito pela pulsão de vida, adentra o domínio da pulsão de morte. Em sua visada não é afirmação de si que conta, não se trata da celebração narcísica do sujeito, mas da experiência de uma entrega que revela o júbilo presente na dessubjetivação, num gozo que se realiza apesar do sujeito, e por isso mesmo escapa à sua possibilidade de representá-lo, escapa ao seu domínio . Resta, portanto, evocá-lo a partir de uma aparência de ser (MAURANO, Inédito, p.38).

Dado o enigma que a feminilidade implica e toda a dificuldade de representá-la através da palavra, tentaremos expressar o feminino a partir da história de uma mulher e do sofrimento que esta vivenciou. Freud nos fala que apenas certas pessoas podem falar do feminino: algumas mulheres, artistas e poetas. Falaremos da história de Frida Kahlo, consagrada pintora mexicana, que a nosso ver, ilustra ricamente a questão da feminilidade

e o caminho tomado por ela no sentido da criação. Essa artista ficou famosa pelo dom de se retratar e pela sua grande habilidade na pintura.

Frida Kahlo ...

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderon, mais conhecida como Frida Kahlo, nasceu em 1907, no México. Passou por muitas decepções, aos seis anos teve poliomielite, que deixou seqüelas: pernas finas, que lhe resultaram no apelido de “Frida perna de pau”. Na infância, ela esconde suas pernas e começa a praticar esportes incomuns para uma menina: futebol, boxe e natação; seu pai, ao vê-la impor-se de maneira tão decidida se aproxima mais dela, achando que ela merece sua atenção. Frida quer fazer medicina, ingressa numa escola preparatória e viaja todos os dias uma hora de bonde para ir estudar.



Disponível em:<<http://www.zoedecamaris.blogspot.com/2006/05/recuerdos-do-tarot-em-frida-kahlo.html>>



Disponível em: <<http://www.zoedecamaris.blogspot.com/2006/05/recuerdos-do-tarot-em-frida-kahlo.html>>

Aos dezoito anos sofre um grave acidente de ônibus que a obriga a passar por um grande período de recuperação na cama, no qual ninguém acreditava que ela sobreviveria. Neste acidente, teve a coluna partida em três pontos, a clavícula fraturada, a terceira e a quarta costelas quebradas, assim como a perna direita partida em onze partes distintas, o pé direito esmagado, o ombro direito deslocado e a bacia rompida. Um corrimão de ferro atravessou-lhe o abdômen; entrou pelo lado esquerdo e saiu pela vagina; “(...) só o rosto não mostra seqüelas do impacto, o resto de seu corpo é sutura, mutilação, coxeadura, debilidade, fragmentação e dor” (MARTOCCIA & GUTIÉRREZ, 2003, p. 22). Devido a essas dezenas de fraturas, foi submetida a mais de 30 cirurgias durante toda a sua vida, suportando fortemente mais de 29 anos de dor.



Disponível em: <<http://www.zoedecamaris.blogspot.com/2006/05/recuerdos-do-tarot-em-frida-kahlo.html>>

O acidente deu um outro sentido à vida de Frida, durante o período de recuperação, ganha dos pais diversas telas, pincéis e tintas. Não podendo se mexer, estava toda engessada, passa a se auto-retratar na cama. Um espelho pendurado no alto da cama a auxiliava na hora de compor as imagens. A própria Frida explica, em seu diário, o porquê de tantos auto-retratos: “Pinto-me porque estou muitas vezes sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor” (KAHLO apud SZTAJNBERG).



*A Cama de Frida*

Disponível em: <<http://www.zoedecamaris.blogspot.com/2006/05/recuerdos-do-tarot-em-frida-kahlo.html>>

Depois de uma longa recuperação, Frida leva seus quadros a Diego Rivera, um dos maiores pintores mexicanos da época, tentando conseguir vendê-los para ajudar a família. O artista apaixonou-se tanto pela obra quanto pela pintora. “Diego, vinte anos mais velho que Frida, é um velho-menino: entusiasmado, voraz, inesgotável; ela, uma menina-velha: estropiada, pedinchona e sábia” (MARTOCCIA & GUTIÉRREZ, 2003, p. 22). Tiveram um casamento conturbado, cheio de idas e vindas. Frida desde criança declarava aos quatro ventos que teria um filho com Diego Rivera; ela conseguiu que o homem que só amava a beleza a amasse. O amor à arte e a Rivera eram os pilares mestres da vida da artista. O marido

tinha amantes e ela também, dos dois sexos. Para Rivera, as relações homossexuais de Frida eram perfeitamente permitidas, o mesmo não acontecendo com as relações heterossexuais, mas ela as mantinha assim mesmo.



Disponível em: <<http://www.zoedecamaris.blogspot.com/2006/05/recuerdos-do-tarot-em-frida-kahlo.html>>

Este casamento não se sujeitava a convenção alguma, podia sobreviver às mais duras traições, de ambos as partes e renascer várias vezes. Frida, inclusive, foi capaz de suportar e perdoar a traição do marido com sua própria irmã, irmã esta, que estava sempre ao seu lado, dando-lhe as mãos nos momentos de dor. Quando soube do caso de Diego com sua irmã, Frida cortou o cabelo de que Diego tanto gostava. Após esta traição, Frida e Diego se separaram, ambos sofreram muito. Depois de um longo tempo retomam o casamento, desta vez, Frida estipula um contrato que os proíbe de ter relações sexuais. Antes, Frida escondia as pernas, agora limita o contato sexual. Mesmo com tantas tristezas, a maior amargura para a pintora era a impossibilidade de gerar um filho, teve três abortos espontâneos, seu ventre estilhaçado pelo acidente não segurava a gravidez.

Frida também teve momentos de felicidade, onde sorria com muita frequência e expressava-se com palavras ditas sonoramente com sua voz profunda. Levou uma vida sexual variada e intensa, difícil até de se imaginar por conta da média de uma cirurgia por ano. Por muitos anos Frida escreveu um diário carregado de confissões, poemas e desenhos, quase sempre alegres, mas onde também fala do seu terrível sofrimento.

As seqüelas do acidente acentuaram-se com o passar dos anos. Via o corpo como um invólucro onde habitava, representava-o na sua pintura como tal. Em seus quadros, ela usa cores fortes, cenas brutais e chocantes do seu eu. Costumava retratar através da pintura os problemas de sua vida, como a impossibilidade de ter um filho, as seguidas traições do marido, seu frágil corpo em pedaços e a dor de abandonar seu país tão amado. Frida se dizia filha da revolução, amava o México, era bastante politizada, e se envolveu com o movimento anti-capitalista da época.



Disponível em: <<http://www.zoedecamaris.blogspot.com/2006/05/recuerdos-do-tarot-em-frida-kahlo.html>>

Frida começa a encher seu vestuário de faixas e aplicações; passa horas diante do espelho, fazendo complicados penteados, com travessas que cravam no couro cabeludo, e coleciona jóias das mais diversas. Diego a mimoseia com elas, como se fossem oferendas a uma divindade. Quanto mais presente se faz a dor, quanto menos pode ignorar seu corpo, mais Frida decora e adorna. Todos os acessórios servem para dissimular esse organismo que tem uma presença autônoma, que se declara estéril, cobre-se de cicatrizes e manca (MARTOCCIA & GUTIÉRREZ, 2003, p.25-26).

Seu corpo responde com uma sabedoria, o corpo conhece razões que a vontade se nega a entender. Frida clama por uma maternidade afinal frustrada e se enche de brinquedos e mascotes; quando não ocorre o que ela diz querer, pinta. Seu organismo parece conhecer os caminhos de um talento que necessita desses coágulos perdidos, dessa dor que a atravessa e desse vazio de crianças que ela enche de cores.



Disponível em: <<http://www.zoedecamaris.blogspot.com/2006/05/requerdos-do-tarot-em-frida-kahlo.html>>

No mesmo ano de seu audacioso contrato matrimonial, a carreira de Frida como pintora adquire um grande impulso, resultando-lhe em mostras no exterior e a participação na grande exposição do surrealismo na Cidade do México; tudo isto resultou em encomendas, um posto como professora, um prêmio, uma bolsa de estudo, conferências e diversos projetos. André Breton, o “papa do surrealismo”, qualifica sua obra como: “uma faixa que envolve uma bomba”. Além disso, ela estava decidida a ganhar a vida e, portanto, trabalhava com mais empenho.

Dez anos antes de sua morte, já com sua saúde mais deteriorada, Frida dá aulas no jardim de sua casa, enquanto cozinha e prega botões da roupa de seus “fridos”, alunos que a seguiam até mesmo fora do estabelecimento educativo. Ela se orgulha em dizer que os ensina muito mais do que a pintura, os ensina a ser solidários.

Em 1953, na primeira exposição de sua obra em terra mexicana, Frida, proibida de sair da cama por ordens médicas, chega com sua cama no meio do salão do evento

surpreendendo a todos. No final de sua vida Frida já não quer ver nenhuma criança, lambuza a cara com maquiagem, com uma perna amputada, torna-se irascível, perde o bom gosto e o humor.

Frida morre em 1954, com 47 anos. Até hoje, ninguém sabe a real causa de sua morte. O laudo oficial afirma que foi por embolia pulmonar.

O próprio Diego não excluía a possibilidade de suicídio, mas há quem o negue rotundamente, “porque Frida amava a vida”. Tratando-se dela, não necessariamente seria preciso ingerir alguma coisa ou infligir-se algum dano para que a morte fosse voluntária. Pode-se acreditar que ela prendeu o ar nos pulmões quando quis, pode-se assegurar que, ao morrer, ela não deixava de amar a vida (MARTOCCIA & GUTIÉRREZ, 2003, p.33).

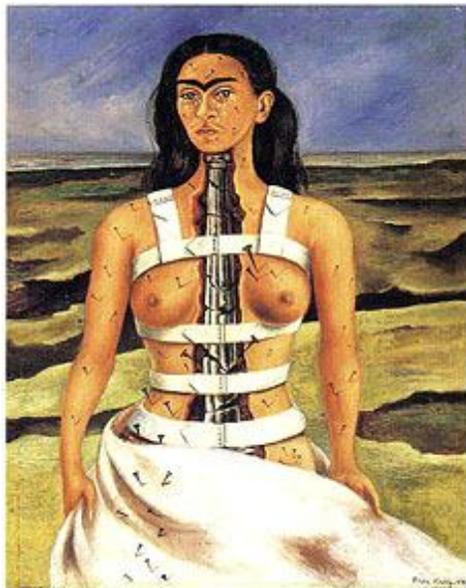
A última frase de seu diário relata bem isto: “Espero alegre a minha partida e espero não retornar nunca mais” (KAHLO apud SZTAJNBERG).

### **Frida e a Psicanálise...**

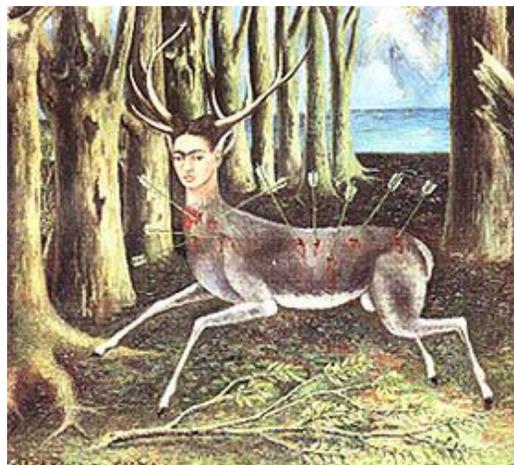
O paradoxal é que, apesar de todo o sofrimento que Frida passou, essa mulher demonstrou uma força fora do comum. Ela agüentou ser quase esquartejada num acidente, recuperou-se e renasceu para ser a personagem em que se transformou. Assim sendo, nos remetemos à teoria psicanalítica que fala sobre a criação a partir do horror, a produção de beleza diante do desamparo e do sofrimento que o real comporta.

O horror é justamente porque o que se vê ali é a castração; a falta, a dimensão da ausência à qual a mulher está remetida e o que se evita olhar é para o furo, para o buraco. Diante disso, parece-nos pertinente pensar que alguma coisa tem que ser feita a fim de amenizar esse horror (BOTREL, 1992, p. 29).

É quando o sujeito se depara com sua própria tragédia, a perda de garantias, que ele pode fazer algo com isto, abre-se possibilidades outras, e o sujeito pode se arriscar e ir além do falo, ou do ideal de completude.



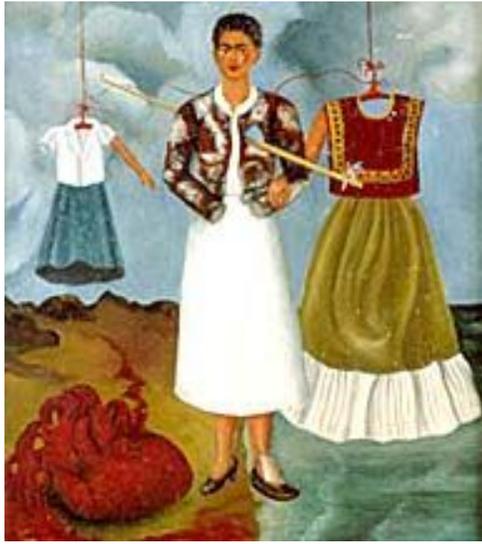
“A Coluna Partida” (1947)



“O Pequeno Cervo” (1946) Disponível em:

<<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/section.php?xSec=616&xPage=6>>

E, contudo, a pintura não nasceu em Frida de uma "vocação precoce". Surgiu sob dupla pressão: um espelho em cima de sua cabeça que a importuna, e bem no fundo de si mesma, uma dor que vem à tona. Dois elementos que se conjugam e fazem a pintura aflorar. Pintura que transbordava de seu corpo, de suas chagas abertas, de sua solidão. “Só nos deparamos conosco mesmos enquanto sujeito, na medida em que somos mutilados daquilo que nos complementaria” (no imaginário, no simbólico ou no real). “E é através dessa falta, que produzimos enquanto sujeito” (BOTREL, 1992, p.27).



“Por que você estuda tanto? Que segredos procura? A vida logo os revelará a você. Eu já sei tudo, semler nem escrever. Faz pouco, talvez alguns dias, era menina que andava por um mundo de cores, de formas precisas e tangíveis. Tudo era misterioso e algo se ocultava; a adivinhação da natureza disso constituía um jogo para mim. Se

“*Memória de um Coração*” (1937) Disponível em:

<<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/section.php?xSec=616&xPage=6>>

A frustração de não poder ter filhos foi amplamente retratada em sua obra: "Pintar completou minha vida. Perdi três filhos e uma série de outras coisas, que teriam preenchido minha vida pavorosa. Minha pintura tomou o lugar de tudo isso. Creio que trabalhar é o melhor" (KAHLO apud SZTAJNBERG). Quase sistematicamente pode-se ver o seu corpo mutilado, cortado, sofrido, carregado das cicatrizes que o retalharam. Frequentemente o coração é pintado fora do corpo, exposto, sangrando. Esse trabalho contínuo de recomposição de sua imagem, essa luta pela reestruturação interna, como num mosaico mexicano, foi traduzida assim em suas próprias palavras: "Não estou doente. Estou partida. Mas me sinto feliz por continuar viva enquanto puder pintar" (KAHLO apud SZTAJNBERG). Recusava-se veementemente incluir-se como pintora surrealista: "Não sou surrealista, pinto a minha própria realidade" (KAHLO apud SZTAJNBERG). Realidade essa que também precisou recobrir com muitos enfeites.



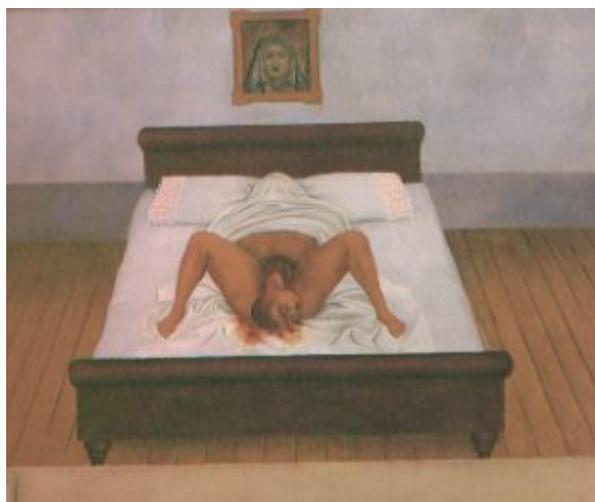
"Hospital Henry Ford" (1932)



Frida Kahlo The Museum of Modern Art, New York

"Auto-retrato com os Cabelos Cortados" (1940)

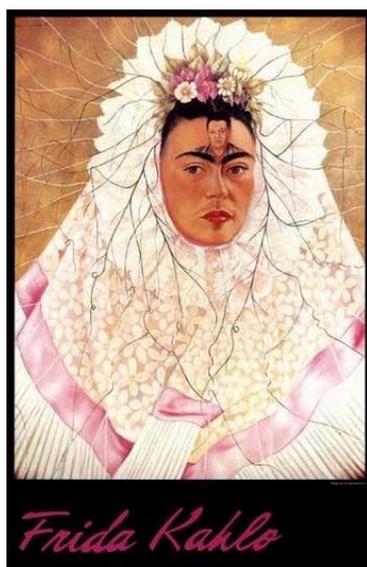
Disponível em: <<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/section.php?xSec=616&xPage=6>>



"Meu Nascimento" (1932) <<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/section.php?xSec=616&xPage=6>>

Ela, que na adolescência pertenceu a um grupo insolente e se orgulhava de apresentar em roupas masculinas, atendia às demandas fantasiosas do amado, Diego Rivera, e

esmerava-se, mesmo no leito, em vestir-se com as marcadamente femininas roupas típicas da tradição mexicana. Os adornos abundam e daí surge nessa esfolada viva em toda sua pujança os emblemas de uma indiscutível feminilidade. “O feminino (...) aponta muito mais a desconstrução da fronteira das identidades do masculino e do feminino”. (MAURANO, Inédito, p. 36). Frida tem um rosto que nele se mesclam características masculinas e femininas, a beleza e a feiúra, acolhendo ambos os contrários, assim como a arte barroca. “O poder de encantamento deste (do barroco) com o fato dele conter em si uma feminilidade fatal.(...) mas é pela via mesmo dos riscos da expansão da vida, que a morte encontra lugar de acolhimento e de exibição” (MAURANO, Inédito, p.36).

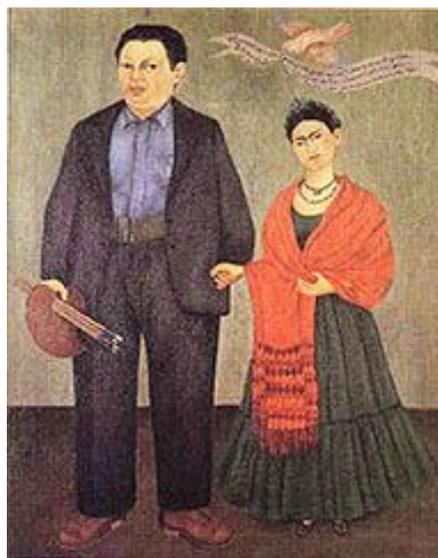


“Diego em meu Pensamento” (1943)

Disponível

em:

<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/section.php?xSec=616&xPage=6>

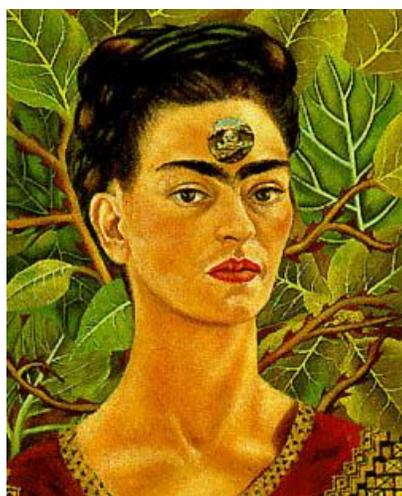


“Frida Kahlo e Diego Rivera” (1931)

<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/section.php?xSec=616&xPage=6>

A determinação de trabalhar sua dor também foi ao longo de sua existência o resultado de um duro embate onde a idéia da morte não ficava excluída, mas presente sempre,

em suas próprias palavras, como uma "saída enorme e silenciosa" (KAHLO apud SZTAJNBERG). O belo possibilita nos aproximarmos disso que nos fascina e rechaça, a morte. "(...) o belo vem indicar o encontro do mais subjetivo, que se formula como o desejo do sujeito, com a morte em seu caráter universal. O belo apontaria esta pontualidade na transição da vida à morte" (MAURANO, 1991, p. 182-183).



*“Pensando na Morte” (1943)*



*“Sem Esperança” (1945)* Disponível

em: <<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/section.php?xSec=616&xPage=6>>



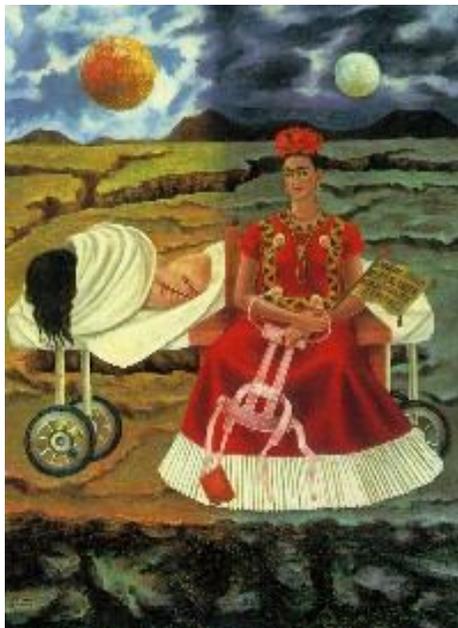
“O Sonho ou a Cama” (1940) Disponível em:

<<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/section.php?xSec=616&xPage=6>>

É na medida em que Frida pinta, se enfeita, que ela tenta sexualizar seu corpo que é puro real, dessexualizado, estrangeiro, insuportável enquanto tal. O corpo é o âmbito único onde tudo acontece.

Assim, Serge André nos esclarece:

Não compreendemos o que é um corpo senão na medida em que o recortamos e organizamos com o significante – mecanismo que a conversão histérica leva até a caricatura. Isso não quer dizer que o corpo não tenha nenhuma realidade. O corpo real subsiste, de certo, mas devemos render-nos à evidência: não estamos verdadeiramente dentro. Na maioria das vezes, pelo contrário, nós nos batemos com esse real do corpo como se fosse um muro exterior e impenetrável: chocamo-nos com um obstáculo, ferimo-nos, caímos, descobrimos, através de um exame, a existência de uma doença insuspeitada, etc. Só esses encontros pontuais nos revelam que nosso corpo é também um organismo estranho à idéia que temos dele (ANDRÉ, 1998, p.236).



“A Árvore da Esperança” (1946)

“As Duas Fridas” (1939) Disponível em:

<<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/section.php?xSec=616&xPage=6>>

Interessante pensar neste desdobramento que a vida de Frida tem quando começa a dar aula de pintura e pensar também em sua relação com os “fridos”; uma relação de doação, de transmissão, de mãe e filho. Talvez aponte para

(...) um processo sublimatório, como um trabalho constante de luto sobre as idealizações ilusórias. Nesse processo a falta é reconhecida, mas o que foi perdido gera uma outra coisa, o objeto se altera e serve de suporte para novos ideais. Assim, os fios se desdobram e uma trama pode ser tecida incluindo os buracos, os espaços vazios que fazem parte imprescindível do bordado como um todo (SZTAJNBERG).



“Auto-retrato com Colar de Espinhas e Colibri” (1940)



“O Abraço Amoroso do Universo, a Terra (México), Eu e o Senhor Xolotl” (1949) Disponível em:

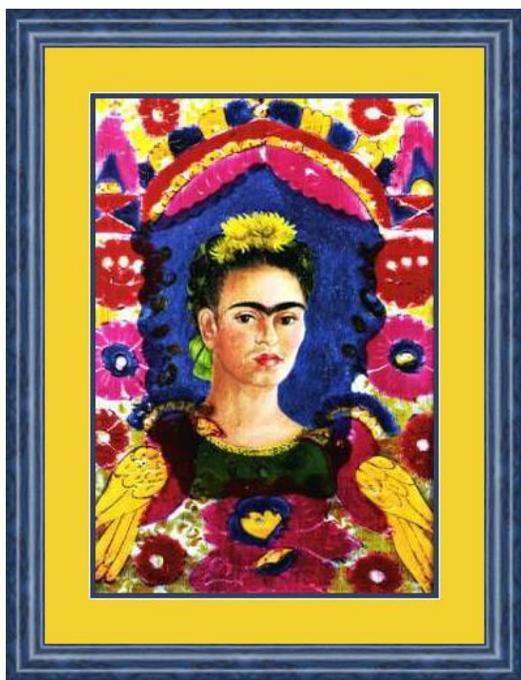
<<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/section.php?xSec=616&xPage=6>>

Frida oscilou muitas vezes entre uma proclamação eufórica como: "Para que preciso de pés quando tenho asas para voar?" (KAHLO apud SZTAJNBERG) e registros diametralmente opostos como o inscrito no diário em fevereiro de 1954: "Amputaram-me a perna há 6 meses, deram-me séculos de tortura e há momentos em que quase perco a razão. Continuo a querer me matar. O Diego é que me impede de o fazer, pois a minha vaidade faz-me pensar que sentiria a minha falta. Ele disse-me isso e eu acreditei. Mas nunca sofri tanto em toda a minha vida. Vou esperar mais um pouco..." (KAHLO apud SZTAJNBERG).

Em sua última entrada no seu diário escreveu: "Espero a partida com alegria... e espero nunca mais voltar... Frida" (KAHLO apud SZTAJNBERG). Pode se imaginar por esses áridos depoimentos o esforço de ligação de um psiquismo que tem que criar as condições biológicas do existir quando o apelo de deixar fluir na direção da morte, do alívio de um sofrimento tão intenso, se torna um convite tão sedutor.

Frida Kahlo, em suas próprias palavras essa "quase assassinada pela vida", forjou na própria carne dilacerada seu estilo de ser, sua transcendência, e talvez seja um dos modelos exemplares de que o desamparo pode, mesmo como fonte permanente de angústia, ganhar uma feição criativa. Impossível não reconhecer em sua obra a legitimação de sua dor de existir reinventada pictoricamente e confirmada, traduzida em ato, através de seu discurso, em seu diário e em suas cartas apaixonadas.

A arte é uma expressão total e libertadora, e o grande campo de experimentação é o próprio corpo. Frida Kahlo manifestou a contradição da vida numa obra transcendente e numa existência tortuosa. Expressou, em corpo e obra, o luminoso e o escuro, a incógnita do ser em plenitude vital e em sofrimento, em beleza, sabedoria e dor.



“Mentira que nasci naquele dia, mentira que me separei de Diego, mentira minha perna fina, mentiras eu lhe dizia para ficar ao seu lado, mentira que a gente entende uma fatalidade, mentira que a gente chora, mentira que foi só um mês...” Frida Kahlo.

“Mentira que a gente se dá conta do choque, mentira que a gente chora. Em mim não houve lágrimas...” Frida Kahlo.

“*The Frame*” (1938) Disponível em: <<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/section.php?xSec=616&xPage=6>>

BIBLIOGRAFIA:

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma Mulher?*, Rio de Janeiro: Ed.Jorge Zahar, 1998.

BOTREL, Rita de Cássia Ferreira. *A Mulher e o Belo*. Alfenas: Monografia de conclusão de curso da Universidade de Alfenas, 1992.

FREUD, Sigmund. Edição Standart das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1969.

\_\_\_\_\_. *Feminilidade*. Conferência XXXIII. Vol. XXII (1933 [1932]).

\_\_\_\_\_. *Sexualidade Feminina*. Vol. XXI (1931).

MAURANO, Denise. *Nau do Desejo: o Percurso da Ética: de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumará, 1999.

\_\_\_\_\_. *Torções do Gozo*, 2006 (Inédito).

MARTOCCIA, María & GUTIÉRREZ, Javiera. *Corpos Frágeis, Mulheres Poderosas*. Rio de Janeiro. Ed. Ediouro, 2003.

FRIDA KAHLO. Disponível em:

<<http://www.zoedecamaris.blogspot.com/2006/05/recuerdos-do-tarot-em-frida-kahlo.html>> Acesso em: 05 ago. 2006.

FRIDA KAHLO Disponível em:

<[http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/06/050607\\_fridakahlobg.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/06/050607_fridakahlobg.shtml)> Acesso em: 05 ago. 2006.

FRIDA KAHLO Disponível em:

<<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/section.php?xSec=616&xPage=6>> Acesso em: 05 ago. 2006.

SZTAJNBERG, Rachel. *Frida Kahlo: O Desamparo Encarnado*. Site: *ANTROPOSMODERNO*. Disponível em:

<<http://www.antroposmoderno.com/textos/FridaKahlo.shtml>>. Acesso em: 05 ago. 2006.

## **THE HORROR, THE BEAUTY AND THE FEMININE ONE IN FRIDA KAHLO**

### **ABSTRACT:**

Given the enigma that femininity implies and all the difficulty to represent it through words, this work intends to express feminine from the history of a woman and the feeling of suffering that this woman lived deeply. Frida Kahlo, consecrated Mexican painter, receives the horror of emptiness, comes close to feminine and proves exactly that the abandonment can, as permanent source of anguish, to gain a creative feature.

**KEYS-WORDS:** Psychoanalysis. Feminine. Art. Frida Kahlo.

## **L'HORREUR, LA BEAUTÉ ET LE FÉMININ DANS FRIDA KAHLO**

### **RÉSUMÉ:**

Compte tenu l'énigme que féminilidade implique et toute la difficulté de la représenter à travers le mot, ce travail prétend exprimer la féminin à partir de l'histoire d'une femme et de l'o souffrance que celle-ci a vécu intensément. Frida Kahlo, consacré peintre exicaines, accueille l'horreur du vide, s'approche du féminin et vérifie que l'abandon peut, même mange source permanente d'angoisse, gagner une façon créative.

**MOTS-CLEFS:** Psychanalyse. Feminine. art. Frida Kahlo.

© 2008 *Psicanálise & Barroco*

*Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura*

*Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos*

*Juiz de Fora, MG - Brasil*

*Tel.: (32) 2102 3117*

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)

## NO LIMIAR DA FRONTEIRA: APROXIMAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA NO ESPAÇO DA TEORIA E METODOLOGIA

*João Estevam Lima de Almeida\**

“Numa Hélade de aedos cegos as antigas histórias dançam para a musa Clio e o tempo de um novo *logos* se firma ao olhar sagaz do Historiador Antigo.”

*(Mavetse de Argos)*

### RESUMO:

O presente artigo aborda a aproximação entre História e Literatura à luz das suas origens. O nascimento da historiografia, ocorrido na Grécia antiga, se deu das aproximações e distanciamentos de Heródoto e Tucídides em relação ao mito. Esse ponto de intersecção no limiar da fronteira consiste no ponto central de nossa discussão. Revisitando o debate acerca do “tropos do discurso”, propomos uma das possíveis leituras metodológicas de uma documentação literária, a saber, a tragédia de Eurípides “As Bacantes” e sua contribuição ao trabalho do Historiador da Antigüidade, para enfim, finalizar abordando algumas reflexões acerca do profícuo diálogo entre os dois espaços disciplinares.

Palavras-chave: Mito. Historiografia. Grécia antiga. História. Literatura.

---

## 1. INTRODUÇÃO

### Antigas histórias, novas perspectivas

Quando Hefestos fendeu a cabeça de Zeus, o Senhor do Olimpo, dela saltou uma menina completamente armada, vestida como hoplita, lançando seu grito de guerra a abalar o céu e a terra. Surge Atena, deusa da razão. Conta-se que sua mãe, Métis, estava grávida e prestes a dar-lhe a luz quando o pai dos deuses a engoliu. Fê-lo a conselho de Urano e Gaia, que lhe revelaram que se Métis tivesse um filho, este arrebataria de Zeus o império do céu. Atena é fruto da inteligência de Métis e da astúcia do Senhor do Olimpo. Inventora da quadriga presidiu a construção da nau Argo e quando do concurso em Atenas para saber qual dos deuses lhe daria o seu nome, ela disputou com o deus do mar. Considerar-se-ia-se vencedor quem desce a Ática o presente mais belo. Posídon então, batendo com seu tridente, fez surgir do solo um poderoso corcel. A deusa de olhos garços com um leve gesto deu a Ática a oliveira, vencendo assim o duelo. Senhora dos sonhos, ela é capaz de dotar Odisseu de uma beleza numítica para que seduza Nausícaa e deu a Heracles castanholas de bronze para que o herói afugentasse os pássaros do lago Estínfalo, abatendo-os em seguida (GRIMAL, 1997. pp. 53-4).

Temos acima uma sucinta narração, um mito, o mito de Atena. Mudando um pouco a pergunta que os gregos faziam durante os concursos trágicos, o leitor pode indagar aqui: O que tem isso a ver com a historiografia? Tudo. A depender de quem observe o limiar da fronteira e as aproximações entre História e Literatura. O encontro acontece na Grécia antiga e chega à atualidade gerando acirrados debates entre teóricos e historiadores. Polêmicas

à parte, ou alocadas em outro ponto dessa discussão, algumas intersecções serão evocadas aqui, tendo como fio condutor o fazer historiográfico dos antigos e o debate que suscitaram entre alguns autores contemporâneos, para em seguida nos reportarmos a uma das possíveis leituras metodológicas de uma documentação literária.

Heródoto e Tucídides legaram aos historiadores seu método. A história, nascida na Grécia antiga, teve sua origem ligada ao mito. Em seu nascimento o que houve foi a nomeação de novo lugar para a apreensão dos fatos, marcando um novo espaço disciplinar que difere tanto da literatura quanto da filosofia. O ponto diacrônico está em seu método próprio, configurando à história o que ela foi e ainda o é. O que delimita o trabalho dos historiadores não são suas fontes, é o seu método, como já observou Arnaldo Momigliano. Nessa questão fundamental todos nós, historiadores da Antigüidade ou não, somos herdeiros do legado dos helenos. A ruptura se deu no limiar da fronteira, no qual a História, ao nascer já veio, em certa medida, de mãos dadas com a Literatura, tendo como ponto de intersecção desses dois espaços disciplinares o mito. Clio e Melpómene em seu encontro ainda têm muito a nos ensinar. As antigas histórias, cantadas pelos aedos da Hélade podem e devem continuar suscitando novas perspectivas ao trabalho do Historiador. Nesse sentido o encontro entre História e Literatura merece cada vez mais ser abordado.

## 2. O MITO E A SISTEMATIZAÇÃO DO PASSADO DOS GREGOS

O mito permitiu ao grego sistematizar seu passado. Porém, nele não há nem cronologia nem temporalidade definida, é a-histórico. Tanto em Hesíodo quanto em Homero

seus personagens não são personagens históricos, *são excessivamente fechados em si mesmos, rígidos e estáveis, excessivamente desvinculados de seus contextos*. Funcionando como uma colcha de retalhos o mito não se propõe a sistematizar cronologicamente seus dados. O poeta, Homero ou Hesíodo, ou aqueles que permaneceram no anonimato, não se ateve a estabelecer dados históricos, e sim ao seu caráter funcional, lançando suas questões (FINLEY, 1989, pp. 07-10).

De caráter ordenador e funcional o mito além de proporcionar aos gregos sua sistematização do passado contribuiu para o surgimento de um saber denominado mitologia. Inúmeros autores procuraram sistematizar o conhecimento mítico, abrindo o campo da mitologia-saber. Quem nos mostra muito bem isso é Marcel Detienne no seu *A Invenção da Mitologia*. Tratando de uma investigação acerca do heterogêneo campo da mitologia, ele nos permite um passeio teórico, buscando, das origens aos contemporâneos, compreender que não há um território autônomo, nem uma forma de pensar homogênea para o mito. Traçando a árvore genealógica da mitologia, indo dos gregos a Lévi-Strauss, desconstruindo a forma conceitual de um saber aparentemente legítimo, o autor vai de Xenófanos a Friedrich Max Müller, de Tucídides a Tylor, refazendo o caminho, vendo na sua invenção um saber heterogêneo, híbrido, o qual, dos antigos aos contemporâneos, ante tantas tentativas, não há um território autônomo, nem uma forma de pensar universal que a configure. Para Detienne o mito é um gênero inacessível, tanto na Grécia quanto fora dela, não sendo a ciência de Cassirer e Lévi-Strauss, capaz de definir seu objeto. Essa heterogeneidade se moldou com o passar do tempo, por gestos de exclusão e atitudes de escândalo, *alternando-se entre os caminhos da memória e os traços da escrita*. Delineando a rota que vai de Anacreonte, em suas crônicas a Hecateu, em suas genealogias, o autor recolhe testemunhos pertinentes de Homero a Heródoto, para mostrar o quanto a visão de um tecido mítico homogêneo é estranha

à realidade da Grécia Arcaica. Em Hesíodo, por exemplo, *mûthos* e *logos* são atores intercambiáveis (DETIENNE, 1998, pp. 11-3; 93-4).

Se não há uma homogeneidade no conhecimento mítico desde a Grécia antiga, como quer Marcel Detienne, Plutarco em sua obra ‘Vida de Teseu’ já avaliava a importância do mito para a história:

Pudéssemos nós levar aquilo que pertence à espécie do mito (*muthôdes*) a se submeter à razão (*logos*) para ser depurado e adquirir o aspecto de história (*historía*). Mas, quando o ‘mitoso’ desdenhar audaciosamente a credibilidade e não admitir nenhum acordo com a verossimilhança, pediremos aos ouvintes (*akroataí*) que se mostrem indulgentes e acolham com paciência, essas ‘velhas histórias’ (*arkhaiología*) (PLUTARCO apud DETIENNE, 1999, p. 104).

A indulgência de Plutarco ao se deparar com essas ‘velhas histórias’ dista não apenas de uma tolerância, mas da percepção de que o mito foi o grande sistematizador do passado dos gregos: Atena e o nome de Atenas, Édipo e o destino de Tebas, Helena, a chama que consumiu Tróia, Teseu e o surgimento do Mar Egeu. Infinitas histórias, narrativas incríveis que moldaram a cultura dos gregos. Sobre esse passado mítico a permitir o trabalho dos primeiros historiadores, M. Finley nos diz:

A atmosfera na qual os pais da História começaram a trabalhar estava impregnada de mitos. Sem o mito, na verdade, eles nunca teriam conseguido iniciar seu trabalho. O passado é uma massa desconexa e incompreensível de dados incontados e incontáveis. (...) que coisas merecem ou exigem consideração para se definir como elas foram realmente? Muito antes de alguém sequer sonhar com a História, o mito deu uma resposta. Essa era a sua função, ou melhor, uma de suas funções: tornar o passado inteligível e compreensível, selecionando e focalizando algumas partes dele, que, desse modo, adquiriram permanência, relevância e significado universal (FINLEY: 1989, p. 05).

Ante o problema da sistematização do passado e da função ordenadora que o mito traz não há como deixar de fora a poesia épica, ela está alicerçada em relatos

míticos estabelecidos com a tradição. O épico está alocado no sistema religioso dos gregos, faz parte de um processo de seleção e ordenamento de dados que configura o complexo sistema social da Grécia antiga. Nesse sentido, religião, literatura e dados históricos estão inseridos numa espécie de mapa a fornecer ao historiador da Grécia antiga indícios do funcionamento dessa sociedade. Ao poeta épico coube, em determinado momento da história, a função de ordenar o mundo dos heróis e dos deuses, estabelecendo uma nomenclatura tão rigorosa quanto possível. Para Jean-Pierre Vernant esse esforço de ordenamento está associado ao esforço em determinar as “origens”. Aqui o passado, revelado ao poeta pelas musas, filhas de Zeus e *mnemosyne*<sup>1</sup>, por meio da rememoração não está com seus acontecimentos situados num quadro temporal (VERNANT, 2003, p.141).

Afastando-se de um passado lendário e tentando sistematizar os fatos o “Pai da História” lançou a hipótese de que o poeta Homero vivera quatrocentos anos antes de sua era, em aproximadamente 850 a .C., também é sua a tentativa de datar a Guerra de Tróia em 1250 a .C., aproximadamente. Outros eventos se viram fora de sua sistematização, a saber, a volta dos Heráclidas, ou os feitos de Teseu, dentre outros, devido ao seu caráter a-histórico, atemporal (FINLEY, 1989, p. 10). Houve na postura dos gregos antigos um duplo movimento em relação ao mito. Num primeiro momento surgiu a consciência para o abominável da narrativa mítica, num segundo movimento os ‘profetas do saber’ ou filósofos da Jônia, instituíram a interpretação que inaugurou o discurso da racionalidade. De um primeiro escândalo surge a crítica (DETIENNE, 1998, p. 88) e foi nesse contexto que surgiu a historiografia.

---

<sup>1</sup> Sobre *mnemosyne* e seus aspectos míticos: Cf. VERNANT, J.-P. Aspectos míticos da memória. In: *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2003. pp. 135-166.

As intersecções ao longo do caminho nos mostram que se há uma heterogeneidade no surgimento de uma mitologia-saber, fundada no mito, esse movimento inaugurador do discurso da racionalidade influenciou sobremaneira o trabalho de Heródoto e Tucídides, cada um no seu aspecto singular de fazer história. Um investigando, viajando, o outro presenciando, analisando o presente. Na história semântica do mito, não há uma ruptura total, no máximo uma inflexão, o princípio de uma curva. Por isso: “(...) o ‘expressador’ de opiniões, é literalmente o ‘orador de mitos (*mûthon... rhetor*) (...) *mûthos* é e continuará a ser um sinônimo de *logos*, ao longo de todo o século IV a.C. e ainda na primeira metade do séc. V a.C”. (DETIENNE, 1998, p. 91).

Os pais da História aproveitaram o surgimento da curva inaugurada pelos filósofos da Jônia e a criaram. No redimensionamento desse *logos* está a originalidade de seu trabalho e a primeira aproximação entre História e Literatura. O uso e abuso do mito, usando uma expressão de M. Finley, fez nascer a história no limiar da fronteira com a literatura. A tradição terá um papel primordial nisso, e esse é o próximo ponto de nossa discussão.

### 3. ENTRE O LEMBRAR E O ESQUECER: A TRADIÇÃO

Havia na Grécia antiga um sistema cultural funcionando como uma enciclopédia do saber coletivo, transmitido pela boca e pelo ouvido. Homero é filho dessa tradição, Heródoto e Tucídides também. Com posições metodológicas distintas, tanto Heródoto quanto Tucídides estiveram, no seu fazer historiográfico, no limiar da fronteira onde a história para romper com a literatura teve que avaliar o mito inserido numa tradição de há séculos.

Os gregos foram os grandes mestres do mito. Por muito tempo satisfazia-os olhar seu passado por meio de mitos e lendas. Não havia, em determinado período da Grécia primitiva, um interesse histórico. O que realmente interessava era uma consciência e orgulho helênicos (FINLEY, 1963, p. 13). Se até então, os gregos se preocuparam com seu passado tendo como alicerce o mito, isso se deve à tradição, que como vimos acima, sistematizou o passado dos helenos.

Para entendermos porque é tão difícil separar o mítico do histórico na Grécia primitiva e avaliar o peso da tradição no surgimento da historiografia, é preciso estar a par de como os gregos antigos dividiam seu passado: em dois blocos, era heróica e era pós-heróica, ou tempo dos deuses, tempo dos homens. Houve um amálgama entre o mítico e o histórico, no qual os criadores do mito, alicerçados por uma tradição, são seus maiores responsáveis; *eles criavam e transmitiam os mitos oralmente, reunindo material puramente religioso, eventos históricos genuínos e muito material puramente imaginário*. Eis o voltar-se para o passado, seja mais recente ou remoto. *Todavia, o interesse não era histórico no sentido de uma investigação objetiva dos fatos*. Entre o lembrar e o esquecer a tradição tem uma função primordial a um determinado grupo social que escolhe coletivamente o que será lembrado ou esquecido (FINLEY, 1989, pp. 19-20). O mito, parte de uma tradição firmada exerce a função de preservar uma memória seletiva de um determinado grupo social:

(...) A memória de grupo, afinal nada mais é do que a transmissão para muitas pessoas das lembranças de um homem ou de alguns homens, repetida muitas e muitas vezes; e o ato da transmissão da comunicação e, portanto da preservação da lembrança, não é espontâneo e inconsciente, e sim deliberado, com a intenção de servir a um fim conhecido pelo homem que o executa (...) (FINLEY, 1989, p. 21).

Tal deliberação em se preservar a memória, apontada por M. Finley, é vista por Marcel Detienne como um controle a permitir que algo seja lembrado ou caia no esquecimento. Assim o mito, relegado à tradição está sujeito às escolhas de um grupo. Vejamos o que nos diz Detienne sobre este aspecto: “Para poder penetrar e tomar seu lugar na tradição aural, uma narrativa, uma história ou qualquer obra falada deve ser entendida pela comunidade ou pelo auditório a que se destina.” (DETIENNE, 1998, p. 81) O que é lembrado ou relegado ao esquecimento passa por um processo de aceitação ou exclusão dentro de determinado grupo social.

Para períodos anteriores ao séc. VIII a.C. fica difícil separarmos o histórico do mítico. Isso porque num primeiro momento a tradição oral, criada e mantida viva, gerou um passado mítico sem precisão factual, remontando a períodos de tempos dispersos. *A tradição não transmitia meramente o passado, ela o criava* (FINLEY, 1989, p. 18). O processo de criação mítica não terminou no século VIII a.C., ele prosseguiu, permitindo um delineamento de um mapa-mítico, que por sua conservação e repetição permitiu que um passado heróico se firmasse

pois o passado heróico precisava tão-somente de uma atenção passiva que assegurasse que todos lembrassem dele, na versão aceita, em todas as ocasiões adequadas, e que cada geração futura mantivesse esse conhecimento e o usasse dos mesmos modos (FINLEY, 1989, p. 19).

Ante o que era lembrado e esquecido, falado e escrito, a tradição foi capaz de sistematizar o passado e o mito teve primordial função neste aspecto. Até que então surgisse a história, vinda pelo olhar de um habitante de Halicarnasso e outro de Atenas. Para Finley, a resposta à pergunta: “porque alguém se afastou tão radicalmente das atitudes habituais e

‘inventou’ a idéia de história?” Ele nos responde que acreditar que tudo começou com o ceticismo dos filósofos Jônios é uma meia-verdade, pois estes nos levaram à metafísica, não à historiografia. O novo impulso para se criar a historiografia esteve na *pólis* clássica:

(...) A novidade introduzida por Heródoto é tanto a investigação sistemática que ele segue ao buscar respostas, que resultou na narrativa histórica, quanto até que ponto suas explicações são humanas e seculares e, em particular, políticas. Na geração seguinte, Tucídides levou essas novidades muito mais longe, insistindo numa narrativa contínua com uma cronologia rigorosa, numa análise estritamente secular e numa ênfase igualmente rigorosa com relação ao comportamento político. *O novo impulso veio da polis clássica, e em particular da polis ateniense*, que, pela primeira vez – ao menos na história ocidental –, apresentou a política como uma atividade humana, elevando-a em seguida à mais fundamental das atividades sociais. Um novo enfoque do passado era imprescindível. Ou seja, um outro ímpeto talvez pudesse ter produzido a idéia de história, mas entre os gregos essa foi a condição decisiva (...) (FINLEY, 1989, pp. 23-4). (Grifo nosso)

Usando uma expressão de Marcel Detienne, *pela boca e pelo ouvido* os gregos sistematizaram seu passado através do mito, fornecendo aos primeiros historiadores, devido ao seu novo enfoque, a possibilidade de passar de uma narrativa mítica para uma narrativa histórica. Há um ponto de intersecção que interliga o mito e a historiografia. Para entendermos como surgiu a história, o passeio pelo mito, conseqüentemente pela poesia grega e pelo gênero épico, se faz imprescindível. Dos cantos épicos de Homero às Histórias de Heródoto as intersecções surgem por todo caminho e esse será o próximo passo da nossa discussão

#### 4. MITO E HISTORIOGRAFIA NA GRÉCIA ANTIGA

Abordando as intersecções entre História e Literatura deparamo-nos com as aproximações e os distanciamentos ocorridos ao longo do caminho. No limiar dessa fronteira o mito tem um papel primordial quanto ao nascimento da historiografia, ele está presente nos discursos dos logógrafos, bem como no fazer historiográfico dos helenos, ou seja, no espaço da narrativa histórica. As origens dessas ‘velhas histórias’ se encontram nas primeiras sistematizações da literatura ocidental. Ao nos reportarmos ao mito e sua presença no surgimento da historiografia, precisamos nos reportar, ainda que sumariamente, à epopéia e ao maior de todos os aedos da Grécia antiga, Homero.

##### 4.1. Literatura grega

“No princípio havia os gregos” e com eles vieram suas fábulas, suas lendas, seus mitos. No surgimento da historiografia, se quisermos elucidá-la melhor devemos avaliar seu proêmio, ele se chama poesia. Lá se aloca o épico, o lírico e o trágico que teceram o belo manto da literatura, dando corpo e forma à cultura grega, permitindo o encontro entre duas musas, Clio e Melpómene, a História e a Literatura.

A literatura grega está interligada diretamente aos mitos, esses configuram um discurso aberto, tendo como principal característica a aceitação de inúmeras e diferentes versões, às quais estamos a par apenas de uma sucinta parte. Para Jacintho Lins Brandão, talvez fosse mais adequado falar em mitografias ao invés de mitos. (BRANDÃO, 2004, p. 11). Mito e religião são indissociáveis na Grécia antiga, havendo uma interligação direta entre

a experiência religiosa grega e o surgimento da poesia épica: “a intervenção da poesia épica (...) é acima de tudo uma operação de seleção e ordenamento, imprimindo uma forma orgânica e visível à esfera do divino” (VEGETTI, 1991, p. 237). O gesto fundador da poesia épica está na configuração de um universo divino como narração antropomórfica de uma aristocracia colonizadora da Ásia Menor. Interligada à religião a literatura grega consiste numa atividade que prolonga e modifica, por meio da escrita, uma tradição muito antiga dos poetas, ocupando na vida social e espiritual da Grécia antiga um lugar central (VERNANT, 1990, p. 23).

Segundo André Malta Campos, as seis principais características da literatura grega são: oralidade, tradição, inversão social, distinção não muito clara entre gêneros, diversidade dialetal e formulação mítica (CAMPOS, 2005, p. 20). Os poemas homéricos e hesiódicos fazem parte de uma literatura que tem por finalidade o “prazer” provocado por descrições pormenorizadas e por uma elaboração ornamental dos acontecimentos (SEGAL, 1991, p. 182). Alicerçada essencialmente na poesia épica e lírica, a literatura grega surgiu por volta dos séculos VIII e VII a.C. *com a reintrodução da escrita alfabética e apta à notação complexa de sons* (CAMPOS, 2005, p. 19). O gênero épico apresenta nuances bem peculiares na forma, a saber:

O épico “se caracteriza, em linhas gerais, pela narrativa extensa e em tom elevado, cuja ação se situa num tempo passado e indeterminado, que tem valor de princípio. O elemento dramático recebe em geral grande destaque e à figura do narrador onisciente se juntam as inúmeras falas dos personagens, humanos e divinos. O metro adotado é o de seis pés, intitulado hexâmetro, longo e solene, e a articulação das frases é paratática, sem grandes torneios sintáticos (CAMPOS, 2004, p. 19).

Homero, juntamente com Hesíodo, é o principal representante desse gênero e o seu legado permitiu que houvesse uma intersecção entre os cantos épicos e a narrativa histórica; o ponto de convergência para que tal encontro ocorresse se deu com o mito e sua função ordenadora do passado. Esse profícuo encontro entre um “aedo cego” e um “rapsodo viajante” foi primordial para que cada um descesse forma e nome à epopéia e à historiografia.

#### 4.2. O aedo e o hístor

Analisando os cantos épicos de Homero e as Histórias de Heródoto alguns helenistas descobriram aproximações fundamentais entre o aedo e o hístor. Tal aproximação delimitou semelhanças estruturais entre a epopéia e a narrativa histórica, delineando o que François Hartog chamou de “nomeação de um novo lugar, tendo esse novo lugar por nome História, como veremos a seguir.

Há na abertura das Histórias e nos prólogos da Epopéia homérica semelhanças de estrutura, de vocabulário e até mesmo de cadência. Tanto para o aedo<sup>2</sup> quanto para o *hístor*<sup>3</sup>, o *kléos*<sup>4</sup> é fundamental. No primeiro o que importava era preservar uma glória (kléos)

---

<sup>2</sup> **Aedo:** “O aedo é um recitante, e toda a sua linguagem poética recamada de fórmulas por vezes muito antigas pode ser considerada, do mesmo modo que o próprio metro, como uma técnica da memória (ROBERT apud VERNANT: 1990, p. 139). O aedo é o poeta que recebe inspiração divina para cantar aquilo que será lembrado, que não cairá no esquecimento. Sobre este aspecto J.-P. Vernant nos diz: “(...) É um lugar-comum da tradição poética opor o tipo de conhecimento próprio ao homem simples ao do aedo entregue à inspiração e que é, como o dos deuses, uma visão pessoal direta (...)”. Inspirado pelas musas o poeta, detentor de um dom divino teria a revelação direta do passado (VERNANT: 1990, pp.138-9). O aedo é um mnémon, um homem-memória.

<sup>3</sup> **Hístor:** Na origem etimológica dessa palavra há o sentido de testemunha ocular, aquele que viu. No entanto, François Hartog aponta em seu ‘Espelho de Heródoto’, análises mais consistentes, como a de Benveniste, a questionar o que o autor chama de *primado do olho* na primeira definição de *hístor*. “Numa cena

imortal dos heróis que tinham aceitado morrer por ela em combate. Já no segundo caso, o *hístor* produz sua narrativa com o objetivo de impedir que a atividade humana caísse no esquecimento. Nos dois casos, para François Hartog, trata-se da memória, do esquecimento, da morte. Assim, na passagem da Epopéia para história é preservada não mais a memória de um herói, como Aquiles o maior guerreiro da Hélade, mas a memória dos homens. A *areté* agora em vez de ser individual é coletiva (HARTOG, 1999, pp. 17-19). Se antes buscava-se guardar o *kléos* imortal, essa glória sai de cena para que entre no palco o seu duplo, uma glória mortal. Se na *Iliada* o aedo, inspirado pela musa, canta a Ira de Aquiles, nas *Histórias*, o *hístor* narra a memória do homem comum, grego cidadão, hoplita, escravo, meteco, o homem comum com sua memória humana. Há entre o aedo e o *hístor* um movimento de distanciamento, de ruptura, embora alguns pesquisadores como Hartog e Sauge, tenham percebido uma homologia na matriz dos cantos épicos e da narrativa histórica. Esta matriz está no *kléos*, que deve ser lembrado tanto pelo aedo quanto pelo *hístor*. Mesmo havendo tal homologia houve uma mudança no universo do discurso, de regime de verdade e de escala cronológica, a saber:

Heródoto, *hístor*, não visa retomar, nem a corrigir as informações a que acaba de referir-se, nem mesmo a comprometer-se com uma nova narrativa sobre as origens – mas visa antes, em

---

representada sobre o escudo de Aquiles, forjado por Hefesto, dois homens que disputam a propósito do resgate pago por um assassinato resolvem apelar a um *hístor*. A uma testemunha? Sem dúvida não, senão o litígio já estaria decidido. A um “juiz”, já que, no termo do processo, se trata de dar uma “sentença”(HARTOG: 1999, pp. 22-24). Do sentido inicial de testemunha para o de juiz, HARTOG citando BENVENISTE, coloca que a questão do processo na mudança de sentido foi assim resolvida: “Para nós, o juiz não é testemunha. Mas é precisamente porque *hístor* é a testemunha ocular, o único que resolve o debate, que se pode atribuir a *hístor* o sentido de *aquele que decide, através de um julgamento sem apelação, sobre uma questão de boa fé* (BENVENISTE apud HARTOG: 1999, p. 22). Esse sentido também está presente numa passagem da *Iliada*, na qual há uma disputa entre Idomeneu e Ajax nos funerais de Pátrocolo. Na contenda para saber qual corpo está na frente é solicitado à Agamêmnon, um *hístor*, que decida. Ele não viu, portanto não é testemunha, e sim, um árbitro, um juiz (HARTOG: 1999, p. 23).

<sup>4</sup> **Kléos:** Fama, vem de *Klúein*. “Aquilo que torna-se memorável torna-se *kléos*, isto é, capaz de resistir ao tempo de ter sido ouvido. Em Homero, a pior desventura para um homem é morrer *akleès*, sem deixar uma história, que possa perpetuar a sua memória numa comunidade” (SEGAL: 1991, 176).

função do que sabe ele próprio, a estabelecer um ponto de partida, permanecendo nele (...). O historiador muda as regras do jogo. Tradução dessa pequena decisão inicial, a operação historiográfica, mesmo quando parece ou crê retomar a epopéia, rompe com ela, recortando um novo espaço de palavras que tem por nome *historie* (HARTOG, 1999, pp. 19-20).

Essa pequena decisão inicial de Heródoto nos legou o nascimento da História e nos faz também refletir sobre nossa postura metodológica. M. I. Finley, analisando o “mundo de Ulisses” nos legou uma pertinente reflexão sobre como analisar uma documentação literária para fins de uma pesquisa histórica: o verdadeiro problema que se põe ao historiador consiste em determinar se e em que medida a obra poética comporta uma conexão com a realidade social e histórica (...) (FINLEY, 1988, p. 28). Entendemos portanto, que a documentação literária não está dissociada de seu contexto histórico, social, político e cultural. Há no surgimento da narrativa histórica uma lição perene ao trabalho do historiador: ao analisar o mito, não com olhos de aedo, mas com a percepção de um hístor, de um investigador o espaço pode ser o mesmo, a literatura, mas a visão é outra. Ela é historiadora, humana e não divina ou incrível. Na aproximação entre os campos o que é substancial ao pesquisador ante sua documentação, seja esta literária ou não, é a sua postura metodológica avaliando, como quer Finley, a conexão entre o social e o histórico.

#### 4.3. A gênese do conceito de História

Entraremos numa questão pertinente acerca da historiografia antiga e a contribuição dos gregos, visualizando mais uma vez a convergência entre História e Literatura na Antigüidade. Quando nos remetemos ao projeto historiográfico dos helenos e à genealogia do conceito de História, nos deparamos com um vínculo existente entre a História e uma

tradição contínua da escrita que primou por escolhas e esquecimentos, deslocamentos e formulações. Originária da epopéia, a História tem a pré-história de seu conceito alocada no épico, tem seu embrião formado num espaço em que a poesia estava a servir ao aedo, este homem-memória inspirado pela musa, que preservava os feitos dos heróis. Para François Hartog a cena do encontro entre Ulisses e o aedo Demódoco tem um valor emblemático: há nela um ponto chave para entendermos os antecedentes do fazer historiográfico. Ulisses aqui é, na voz do aedo, objeto da narrativa e testemunha, havendo assim:

Dai a espantosa (falsa) questão dirigida por Ulisses ao aedo. A visão humana (historiadora avant la lettre: ver com seus próprios olhos ou ouvir alguém que viu). (*Grifo nosso*) Torna-se por um instante, o padrão da visão divina. Nesse episódio há uma sobreposição de dois demódocos: um (ainda) aedo e outro já “Historiador” (HARTOG: 2001, pp. 36-7).

Nesse episódio há, para François Hartog, o estabelecimento de uma outra possível configuração do saber, não mais retida a uma origem divina, mas aquela a tornar a história possível, na qual Heródoto dará forma e nome (HARTOG, 2001, p. 37). Assim, entendemos que a literatura esteve sempre muito próxima dos historiadores antigos. Avaliando a pré-história do conceito de história e sua correlação entre a figura do historiador e a do aedo, François Hartog dá uma substancial contribuição ao trabalho dos helenistas. Os campos em que se encontram as fontes do historiador da Antigüidade não são estruturas estanques e delimitadas em seu próprio corpus documental, podendo o mesmo, bem como historiadores de outras áreas no atributo de sua função, se valer da literatura enquanto espaço a congregar uma fonte primária capaz de lhe fornecer indícios que o leve à confirmação de sua hipótese.

#### 4.4. Heródoto e Tucídides: aproximações e distanciamentos do *mythos*

*Um historiador antigo não coloca notas de rodapé*, observou Paul Veyne, ao discutir a história como tradição e vulgata. O que sedimentou o trabalho do historiador na antiguidade foi a crítica interna e não suas fontes. Para Veyne o trabalho de um historiador antigo é bem semelhante ao trabalho de um jornalista, ambos utilizam seu julgamento de valor a partir de critérios internos (VEYNE, 1988, pp. 15; 21). De domínio público a história nasce como crônica. Vejamos o que nos diz a esse respeito Collingwood:

O historiador grego não podia, como Gibbon, começar desejando escrever uma grande obra histórica e então perguntar-se a si mesmo sobre o que deveria escrever (...). Em vez do historiador escolher o assunto, é o assunto que escolhia o historiador. Penso que a História é escrita só porque aconteceram coisas memoráveis que demandam um cronista entre os contemporâneos do povo que as viu. Alguém poderia dizer que, na Grécia antiga, não havia historiadores, no sentido em que havia artistas e filósofos; não havia pessoas que dedicavam a vida ao estudo da história. O historiador era somente o autobiógrafo da sua geração – e a autobiografia não é uma profissão (COLLINGWOOD apud FINLEY, 1989, pp. 24-5).

Se até então, os gregos se preocuparam com sua própria história, tendo como alicerce o mito, tal postura começou a mudar na Ásia Menor, por volta dos finais do séc. VI a.C. O ponto fulcral a possibilitar essa viragem, permitindo posteriormente o surgimento da historiografia foi, dentre outras razões, a proximidade dos gregos com os bárbaros da Lídia e da Pérsia. Surgiram assim, escritores conhecidos como ‘*logógraphos*’, produzindo livros “para responder à necessidade, dando todo gênero de informação (e com frequência, informação errada), geográfica, descritiva dos costumes sociais e religiosos e, parcelarmente histórica” (FINLEY, 1989, pp. 95-6). O importante ao historiador não é conhecer o número exato desses escritos, mas atentar que aqui surge algo novo e original. *Nada se tentara assim anteriormente, nem entre os gregos, nem em outras nações*. Houve um rompimento do etnocentrismo e um questionamento das próprias tradições. A Hecateu de Mileto é conferido o primeiro passo na tentativa em se deixar o mito de lado e partir para a investigação histórica. Mas é a um outro habitante da Ásia Menor que cabe a façanha, como diz M. Finley,

de *alargar o escopo da logografia*. Indo da Cítia ao Egito, da Lídia à Pérsia, Heródoto de Halicarnasso tentou sistematizar e controlar o extenso número de dados existentes, por meio de suas viagens, recolhendo-os na tradição oral, bem como nos anais reais da Assíria, Pérsia e Egito (FINLEY, 1989, pp. 95-6).

O mito em Heródoto ganha um novo sentido, no qual há a primeira tentativa em separar o lendário do histórico, “quando evoca tradições particularmente santas, ele as chama de *lógoi hirói*” (DETIENNE, 1998, p. 97). Nessa mesma linha estão as observações de François Hartog, segundo ele, quando Heródoto evoca o *mythos*, o faz na disposição de aloca-lo num outro *logos*, colocando-o à distância de sua narrativa (*es ephanés*). Ao designar a narrativa do outro como ficção, o “Pai da História” quer validar sua própria narrativa, pondo à prova a narrativa do outro e colocando a sua na categoria do crível (*eikòs*) (HARTOG, 1999, p. 304). Nesse sentido, Marcel Detienne nos esclarece:

(...) Heródoto condena às trevas do mito, de certo modo para apaga-lo da tradição. Assinalado como incrível, o mito é consignado no quadrante oposto ao memorável, mas sem muito alarde, apenas censurado de passagem (DETIENNE, 1999, pp.12-3)

Para Francisco Marshall Heródoto se além há uma ficção plenamente histórica, buscando a verdade, a verossimilhança, usando o bom senso na apuração do real, chegando a ele por meio da utilização de diversas estratégias retóricas, a transmitir ao leitor/ouvinte a impressão de um processo de apuração crítica dos eventos narrados (...) (MARSHALL, 2005, p. 55).

O estatuto mítico no sistema de Heródoto consiste numa imagem do maravilhoso, sendo o mito apenas um gesto por ele denunciado em suas ‘investigações’. No entanto, Heródoto não oculta o mito, ele o desvela, designando a narrativa do outro como ficção. Como *philomythos* ele estabelece um jogo de oposição, de persuasão, alocando o *mythos* na categoria do crível (*pithanós*). Já Tucídides usa a categoria do verossimilhante (*eikòs*) (HARTOG, 1999, pp. 302-3).

O mito encontra o seu teórico mais intransigente no finalzinho do séc. V a.C. Tucídides, o Historiador das Razões, rompe radicalmente em relação ao mito no seu projeto historiográfico. Se o projeto de Heródoto é dar à cidade grega um novo memorial, o autor da Guerra do Peloponeso não se porta nem como cronista ou memorialista. Tucídides, na visão de Marcell Detienne, constrói uma teoria da ação centrada nos conceitos de poder e de guerra, conceitos estes aplicados à uma história do tempo presente, divergindo radicalmente do projeto historiográfico de Heródoto, centrado no passado e na tradição. Segundo Detienne, “A Guerra do Peloponeso” está ‘além do mito, iniciando onde acaba por decreto, a atividade da memória antiga. Relegando o Investigador de Halicarnasso ao grupo dos mitólogos, o ‘Historiador das Razões’ estabelece uma fissura a separar definitivamente sua historiografia a do seu antecessor. Tal posição influenciou sobremaneira o trabalho dos historiadores do séc. XIX e nos legou o desenvolvimento da historiografia atual (DETIENNE, 1989, pp. 101-3; 112-3).

Por muito tempo Heródoto foi considerado um ‘mentiroso’, devido à sua *philomythía*. Ao se aproximar do mito, colocando-o como incrível para validar sua própria narrativa, o ‘Rapsodo Viajante’ cai no laço da armadilha que armara para os seus opositores, e por muitos outros autores receberá também o tratamento de ‘contador de *lógoi*’, ‘mentiroso’ ou ‘contador de *mythoi*’. O primeiro a situar a narrativa herodotiana do lado do *mythos* é o

seu continuador Tucídides, sendo assim visto por François Hartog, como uma espécie de parricida. (HARTOG, 1999, p. 304). Esse corte é visível, como salientamos acima, quando Tucídides compara sua concepção de historiografia com a de seus antecessores. Denominando-se um “escritor”, ele opõe a sua insistência na “exatidão” e no “trabalho” exigindo pela investigação à fácil popularidade do fabuloso” (SEGAL, 1991, p. 182). Essa postura se dá porque, ao contrário de Heródoto, ele está engajado na escrita conceitual, aquela que lhe permite ver com clareza o que é adquirido para sempre (*ktema es aiei*). Nesse sentido:

Em vez dos ouvintes do momento, Tucídides exige um leitor que escaparia ao tempo e à suas surpresas; um leitor no espelho do livro perfeito, definitivo, imutável. A verdade do discurso eficaz, da história útil é uma verdade escrita (DETIENNE, 1989, pp. 112-3).

Entretanto, mesmo com todo esse rigor e a precisa delimitação do espaço da historiografia, a aproximação com a literatura ainda ocorre em Tucídides. Na sua estrutura estilística a História da Guerra do Peloponeso sofre uma influência da mimesis da tragédia. Dessa feita

a descrição historiográfica é um tipo de mimese que procura perpetuar circunstâncias relevantes por meio da memória e da narrativa, expressando a ação em imagens com o uso de um conjunto de sinais que permitem sua interpretação (MARSHALL, 2005, p. 59).

Por esse ângulo a descrição historiográfica de Tucídides se enquadra no conceito aristotélico de mimese. Um outro dado dessa influência seria o próprio contexto em

que vivera Tucídides. Contemporâneo dos espetáculos trágicos e próximo aos grandes tragediógrafos, isso teria de certa maneira influenciado o seu estilo de escrita. Para Francisco Marshall, Tucídides além de historiador pode ser considerado trágico, poeta e retórico, não invalidando seu projeto historiográfico. (MARSHALL, 2005, p. 59).

Concluindo esse ponto da nossa discussão, verificamos que a aproximação entre História e Literatura está muito além das estruturas narrativas presentes na obra de Heródoto e Tucídides, ela perpassa todo o seu “fazer historiográfico”. O *mythos* utilizado como um instrumento metodológico torna-se importante ao historiador na medida em que ele o auxilia a entender inúmeros aspectos da sociedade antiga ou não. No que se refere à questão do método, vale lembrar que os historiadores, antigos ou contemporâneos, não estão desvinculados de seu contexto, seus objetos, problemas e questões abordadas dão forma à sua interpretação dos fatos. Nesse sentido o legado dos helenos está não só no método, esse sedimenta o trabalho do historiador, mas também na percepção de que um jogo diacrônico e sincrônico é necessário ao pesquisador que prime por esta aproximação para que a interpretação histórica ganhe forma. Sem o *mythos*, sem as antigas histórias da Hélade, talvez não fosse possível se ter a História como a temos hoje. A Literatura, esse lugar onde mora o mito, ainda tem muito a revelar ao historiador, ela não compromete o seu trabalho, ao contrário o enriquece.

## 5. DOS CONTEMPORÂNEOS AOS ANTIGOS: O DEBATE SOBRE HISTÓRIA E LITERATURA

Faremos uma inversão na ordem da discussão colocando algumas considerações acerca da história e da literatura e o *tropos* do discurso. Partindo da ordem inversa, dos contemporâneos aos antigos, avaliaremos um ponto parcelar do debate entre historiadores e teóricos, que se vêem impelidos a refutar proposições de autores como Hayden White e Dominick La Capra.

Respondendo a uma radical posição em considerar a história meramente um discurso Carlo Ginzburg analisou as “relações de forças” existentes no fazer historiográfico, percebendo uma distância entre a reflexão metodológica e a prática historiográfica. Nesse sentido propõe transferir para o âmago da pesquisa as tensões entre narração e documentação, refletindo acerca da discussão sobre história, retórica e prova. O relativismo céptico que predominou na proposição de alguns teóricos tem sua origem em Nietzsche que, devedor de uma leitura dos clássicos, auxiliou a disseminar, na leitura que fizeram de seus textos, mais especificamente seus textos sobre retórica antiga e o seu “Acerca da verdade e da mentira”, uma idéia de retórica não apenas estranha, mas contraposta à prova. O ponto central desta análise deixa de fora um texto fundamental: a Retórica de Aristóteles. Ao voltar na tradição o objetivo de Ginzburg é vencer os cépticos em seu próprio terreno, refutando a idéia de que os modelos narrativos intervêm no final do trabalho historiográfico, mas ao contrário eles agem durante todas as etapas da pesquisa, criando o que o autor denomina de interdições e possibilidades. A retórica está condicionada à prova, sendo esta noção de retórica divergente da dos sofistas ou de Platão no Górgias, estando identificada por Aristóteles enquanto possuidora de um núcleo racional que norteia o nexa entre a historiografia e ela mesma. Analisando o conceito de retórica deixado por Aristóteles e aproximando-o do trabalho do historiador Tucídides, ‘o pesquisador dos andarilhos do bem’ descobre aproximações consistentes entre um ‘Aristóteles antiquário’ e um ‘Tucídides arqueólogo’, ambos

alicerçados em argumentos baseados nos entimemas, privilegiando o núcleo central da prova. Nesse ínterim na Grécia antiga do séc. IV a.C retórica, história e prova estavam estritamente ligadas (GINZBURG, 2002, pp.13-62).

A pertinente análise do autor de *O Queijo e os Vermes* cabe aqui como gancho para o nosso eixo temático e sustenta um fio que interliga o que propomos com a posição de *Ciro Flamarion Cardoso* ao se debruçar sobre o mesmo problema. Colocando em anteposição os “Paradigmas Rivais” ele também critica a visão de Paul Ricoeur e Hayden White que “a partir da problemática da representação da realidade, postulam que há uma descontinuidade radical entre a narrativa e o mundo real físico ou humano” (CARDOSO, 1997, p. 21). Concordando com David Carr e saindo desta perspectiva considera um equívoco avaliar as estruturas narrativas enquanto distorções da realidade por meio de sua própria estrutura discursiva. Tanto para *Ciro Flamarion* quanto para David Carr

(...) a função narrativa é prática antes de ser cognitiva ou estética. Razão pela qual, longe de poder negar-se qualquer relação entre o discurso narrativo e a realidade, a narrativa histórica mantém relações necessárias e estéticas com o seu objeto social real (CARDOSO, 1997, p. 21).

Nesse sentido o método utilizado por Marcel Detienne em seu estudo da Grécia Antiga expressa bem o ponto abordado na perspectiva da crítica feita por *Ciro*, pois para Marcel Detienne os contos, histórias e poemas são práticas a dizer exatamente o que fazem, são os gestos que significam. Historiador e antropólogo este autor cuida em delimitar um espaço de práticas textuais e

(...) traça os movimentos dos gregos executando ele mesmo os seus relatos à sua maneira no cenário atual. Protege-os contra a alteração museográfica por uma que a historiografia perde após

ter achado muito tempo que era essencial e cuja importância o antropólogo descobre (...) a arte de contar história (CERTEAU, 2002, p. 156).

Para Certeau, Detienne transita num terreno intermediário tecendo um jogo entre a prática historiográfica antiga e a restauração antropológica atual de um objeto estranho. Nessas idas e vindas do relato, “como o cavalo, no jogo de xadrez, atravessa o imenso tabuleiro da literatura” (DE CERTEAU, 2002, pp. 155-6). Entendemos assim que o fazer historiográfico de Detienne amalgama-se a um olhar de antropólogo, extraindo do texto seu caráter histórico, não apenas semiótico. Há nesse sentido, inúmeros aspectos que podem ser trabalhados na perspectiva da Nova História, fornecendo-nos uma gama de objetos e estratégias de pesquisa que abarcam o subjetivo e o simbólico enquanto possibilidades em se alcançar as dimensões necessárias e legítimas da análise histórica (CARDOSO, 1997, pp. 22-3). O uso de uma fonte literária não pode ser definida, na perspectiva do historiador, como literatura em si, mas sim com uma noção historicamente definida. “Do que se trata, em cada sociedade ou época que se estude, é de constituir para os fins da pesquisa o ‘corpus’ de textos literários, discutindo em cada caso os critérios de inclusão e exclusão” (CARDOSO, 1997, pp. 09-47). Nesse sentido adotamos uma postura a primar pela transdisciplinaridade analisando, em nosso caso específico a tragédia “As Bacantes”, do ângulo dos historiadores utilizando os instrumentos analíticos de outros campos, que por ventura viermos a utilizar como “um meio para um fim, que é o de auxiliar o trabalho de pesquisa em história nos termos que este costuma ser formulado pelos historiadores” (CARDOSO, 1997, p. 18). Entendemos assim que o caráter transdisciplinar de uma pesquisa não deve excluir as possibilidades de um debate rico entre a História e a Literatura. Primamos sim, pela exclusão de qualquer sectarismo e valorizamos o encontro salutar entre estes dois campos do saber.

Pesquisando sobre o Dionisismo e o universo mítico das mênades percebemos que mito, religião e literatura estão interligados. Paul Veyne, analisando o mito grego, seu sistema de verdade e sua inter-relação com a literatura nos deixou a par de seu caráter ilocutivo: “a literatura não se reduz a uma relação de causa e efeito com a sociedade e a linguagem não se reduz a um código e a uma informação. Comporta também uma ilocução, isto é, o estabelecimento de diversas relações com o interlocutor. Mais adiante ele salienta: a literatura é um tapete mítico que nos transporta de uma verdade a outra” (VEYNE, 1984, p. 30-3). Este valor ilocutivo nos é caro por tornar o diálogo entre História e Literatura viável. Isto não é uma novidade, nem entre historiadores nem entre arqueólogos. M. Finley aponta que no início de sua obra sobre a Guerra do Peloponeso Tucídides, antes de entrar na questão a envolver a história do tempo presente, se vale de exemplos advindos da mitologia para falar das origens dos helenos. Por esse motivo e também por não se ter, quando se pesquisa o período que remonta à Grécia Primitiva, indícios escritos consistentes, mas apenas fragmentos e vestígios arqueológicos, é apenas possível a Tucídides, quando muito, escrever no início de sua obra uma sociologia da Grécia antiga (FINLEY, 1989, pp. 3-29).

Como salientamos acima, mito, literatura e religião andam interligados. Os mitos, enquanto narrativas tradicionais conferem à mitologia um domínio parcelar de investigação geral acerca da narrativa (BURKERT, s/d). Diante desta perspectiva primamos em nossa pesquisa por um método que esteja centrado nos indícios sobre determinados dados que se encontram à margem, numa primeira perspectiva, mas que se tornam reveladores no decorrer de nosso exercício de historiador (GINZBURG, 1989, p. 149). Avaliando nossa postura e a utilização de uma tragédia grega como fonte primária concordamos com Ginzburg e sua alusão ao historiador comparável ao de um médico: “Nesse sentido, o historiador é comparável ao médico, que utiliza os quadros nosográficos para analisar o mal específico de

cada doente. E, como o do médico, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural” (GINZBURG, 1989, p. 157).

Aqui revisitamos a historiografia, avaliando o percurso inverso: dos contemporâneos aos antigos. Trabalhamos importantes questões que perfazem desde os tropos do discurso, a função narrativa, bem como o ofício do historiador. Visitamos, nesse ponto da discussão olhares contemporâneos acerca da história aproximada à literatura. Eis que nos deparamos com o olhar crítico, seja do teórico, historiador ou antropólogo. A crítica como propiciadora de novos problemas ou revisora dos antigos é o que, de certa maneira, proporciona ao historiador exercer sua função. Nesse sentido finalizaremos o presente debate com a definição de M. Finley, ao discutir a Constituição ancestral, sobre a historiografia:

(...) Por historiografia entendo uma pesquisa crítica, sistemática de alguma parte ou aspecto do passado, crítica não só no sentido de avaliação crítica da evidência como também no sentido mais amplo de um exame racional e consciencioso de determinado assunto, suas dimensões e implicações, libertando-nos tanto quanto possível da aceitação automática de opiniões, abordagens e hábitos de pensamentos herdados (FINLEY, 1989, p. 51).

Muitas vezes ao longo do caminho não avaliamos de forma conscienciosa e crítica a fronteira muito tênue que há entre a história e a literatura. No limite da nossa parcialidade, a definição de M. Finley sobre a historiografia é pertinente por nos levar também à reflexão de que o historiador ao olhar o passado, perante os dados de que dispõe, tentando ao máximo resgata-lo, não deve se fechar no seu ofício. Que a crítica exógena seja matéria-prima para reavivar a crítica endógena. Dando-se no limiar da fronteira uma enriquecedora aproximação disciplinar.

## 6. NO LIMIAR DA FRONTEIRA – TRAGÉDIA GREGA E HISTÓRIA

Diôniso e Atenas foram responsáveis pelo nascimento da tragédia. O deus e a cidade criaram o original gênero trágico. Em seus antecedentes o teatro grego conheceu o ditirambo, uma declamação lírica apresentada a um público por um coro, munido de acompanhamento musical a evocar os feitos de Diôniso, de outros deuses e dos heróis (ROMILLY, 1998, p.13; GRIMAL, 1978). A associação da poesia lírica com o ritual dionisíaco forneceu os antecedentes da tragédia. Concomitante a esse surgimento a religião dionisíaca ascendeu ao status de religião oficial do estado (FINLEY, 1963, p. 86).

Alocada no centro da vida cívica a tragédia teve um importante papel a desempenhar ante essa conjuntura. É preciso salientar aqui que ao nos debruçarmos sobre as questões de história Antiga, mais especificamente história da Grécia antiga, nos deparamos com um universo social no qual mito, religião e política estão amalgamados no seio da esfera social. Nesse momento o mito era tido como verdadeiro e havia uma ligação direta entre o universo dos poetas trágicos e a religião grega, pois:

As tragédias e odes corais apresentadas anualmente nas grandes festividades religiosas faziam ressurgir os heróis míticos, e estes, recuando pelas gerações de homens até chegarem aos deuses, recriavam a trama contínua da vida para o público, pois os heróis do passado, e mesmo muitos heróis do presente tinham ascendência divina. Tudo isso era sério e verdadeiro. Era a base da religião deles (FINLEY, 1989, p. 06).

Neste contexto o mito era uma verdade e por isso a história fora discutida, julgada e avaliada tendo como parâmetro a poesia. Havia na Hélade o reconhecimento de que a tradição épica era baseada em fatos concretos. Nem mesmo Tucídides deixara de estabelecer

esta relação, pois existem passagens em que os personagens históricos estão associados aos personagens míticos, como Heleno, filho de Deucalião (FINLEY, 1989, pp. 06-7).

O momento histórico da tragédia na Grécia antiga remete a condições sociais específicas; eis o aparecimento de um gênero literário original que instaura no sistema das festas públicas um novo espetáculo e uma nova forma de expressão a evidenciar o homem trágico ante suas novas implicações e dilemas (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999, p. 23).

Para Jacqueline de Romilly a verdadeira tragédia nasce de tentativas hesitantes em diversos pontos do Peloponeso havendo provavelmente alguns primeiros ensaios anteriores, mas seu surgimento se deu entre 536 e 533 a.C quando o poeta Téspis encenara sua tragédia para a Grande Dionísia Urbana. O gênero trágico está delimitado pela comunicação entre o poeta e seu público, ancorado numa referência comum, uma espécie de pano de fundo a tornar inteligível sua estrutura (ROMILLY, 1998, p. 15-6). A tragédia nasce e tem seu fim num espaço de quase um século. O seu surgimento se dá quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão. O herói trágico não é mais o herói da epopéia homérica. Desse modo entendemos que:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e jurídicos. O teatro instaurou-se no mesmo espaço urbano, segundo as mesmas normas institucionais. A cidade se faz teatro; ela se torna de certo modo como objeto de representação e desempenha a si própria diante do público (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999, p. 10).

Esse novo tipo de espetáculo inaugurado em Atenas se firma quando, nas palavras de Jean-Pierre Vernant, “a cidade se faz teatro”, estando associado a um caráter

social, político e religioso. É sob a tirania de Pisístrato que conhecemos a data do nascimento da tragédia como espetáculo e como instituição.

Os últimos trinta anos do séc. V a.C. delinearam um período extremamente rico na História do pensamento ateniense. Existem inúmeros testemunhos, dentre estes, poetas e filósofos, e um narrador oficial: o historiador Tucídides (MOSSÉ, 1997, p. 53). Em sua única obra este historiador narrou a Guerra do Peloponeso, uma luta ideológica que colocara no palco da disputa as duas maiores cidades da Grécia: Atenas e Esparta. A Guerra do Peloponeso desestruturou o equilíbrio do mundo grego. Ao seu término, após longo período de hegemonia, Atenas se vê dilacerada. Esparta vencera, tendo como exigência primordial a destruição dos longos muros e do Pireu. Xenofonte narra assim o fim da guerra: “(...) Então Lisandro entrou no Porto do Pireu com sua frota, os exilados voltaram, e começou-se a demolir as muralhas, ao ritmo dos tocadores de flauta, com grande entusiasmo, todos pensando que esse dia marcava, para a Grécia, o começo da liberdade” (MOSSÉ, 1997, p. 73).

Contemporâneo a estes acontecimentos está o poeta Eurípides. Quinze anos mais novo que o dramaturgo Sófocles, pertencia a uma outra época intelectual. Alcançou o tempo dos primeiros sofistas, esteve aberto a todas as influências e em seu teatro pode-se visualizar novas idéias e novos problemas. Eurípides não conhecera a era gloriosa das Guerras Greco-Pérsicas. Sua experiência mais marcante, já no final de sua vida, foi presenciar uma guerra que durou 27 anos de lutas estéreis. A desordem que se debatem suas personagens, deve-se em grande parte a essa atmosfera de desencanto (ROMILLY, 1998, p. 101-2). Segundo Albin Lesky a significação dos acontecimentos do seu tempo não é a mesma que em Ésquilo e Sófocles, há em sua obra uma preocupação com temas históricos do seu tempo. Nos infaustos anos da Guerra foi capaz de levantar a voz contra Esparta (LESKY, 1992, p. 161). As três últimas décadas do séc. V a.C foram convulsionadas pela Guerra do Peloponeso e

Eurípides reagiu-lhe violentamente (ROMILLY, 1998, p. 13). A análise destes acontecimentos: nascimento da tragédia e instituição do dionisismo enquanto religião oficial, nos faz refletir acerca da tragédia grega como uma forma de discurso, podendo ser utilizado pelo poeta Eurípides para expressar uma mensagem aos helenos daqueles frágeis tempos pósteros à Guerra do Peloponeso.

Entre Diônisos e a tragédia há um elo que ainda não foi totalmente esclarecido pelos helenistas. Sabe-se, como salientamos acima, que a tragédia ou *tragodia* nasce da religião e continua vinculada ao culto dionisíaco, perfazendo uma evolução do cântico ditirambo para o canto do corifeu, sendo um ponto de partida para a poesia dramática (JARDÉ, p. 71). Mesmo não conseguindo encontrar o fio condutor sabe-se, por meio da documentação, que as peças eram encenadas nas Dionísias urbanas, festas instituídas como oficiais em Atenas em honra a Diônisos. Carl Kerény aponta que para os camponeses áticos havia o mês de *Posideion*, um mês cheio de atividades dionisíacas, no qual havia ritos conhecidos como Dionísia Rural que surgira por oposição à Dionísia Urbana. Segundo este autor esta oposição só se tornou possível após a instituição da grande procissão dionisíaca e das encenações dramáticas para o chamado Diônisos *Eleutereu* no *Elaphebolión*, que consistia num complexo período festivo, uma suntuosa manifestação do Estado (KERÉNY, 2002, pp. 254-5). No período por nós abordado Dioniso está alocado no centro do dispositivo social, sendo considerado um estranho estrangeiro. Vernant assim o define:

No panteão grego é um deus à parte. É um deus errante, vagabundo, um deus de lugar nenhum e de todo lugar. Ao mesmo tempo exige ser plenamente reconhecido ali onde está de passagem, ocupar seu lugar, sua preeminência, e, sobretudo, assegurar-se de seu culto em Tebas, pois foi lá que nasceu. Entra na cidade como um personagem que vem de longe, um estrangeiro excêntrico (VERNANT: 2000, p. 144).

Jean-Pierre Vernant aponta-o como a figura do outro, do que é diferente, desnorteante, desconcertante. Para Vernant o mito do surgimento de Tebas, que está ligado à origem do culto ao deus traz intrínseco uma noção de errância, mais do que de passagem de um mundo para o outro (VERNANT, 2000, pp. 145-7). Associado ao culto deste deus estão as mênades, mulheres que

(...) são levadas, nos montes e nos bosques, a brincar com as serpente, a aleitar os filhotes dos animais como se fossem seus e também a persegui-los, atacá-los, despedaçá-los vivos (*dias paragmos*), devora-los totalmente crus (omofagia), comparando-se assim, na sua conduta alimentar, a esses animais selvagens que, contrariamente aos homens, comedores de pão e da carne cozida de animais domésticos ritualmente sacrificados aos deuses, entredevoram-se, sem regra nem lei, sem conhecer a fome que os impulsiona (VERNANT, 1992, pp. 84-5).

Em certa medida “As Bacantes” é uma fonte direta acerca do Dionisismo, mas é também uma fonte indireta. Há nela a leitura que Eurípides fez do Dionisismo. Ler o texto de Eurípides implica estarmos cientes de suas convicções filosóficas, de sua postura ante os acontecimentos políticos que vigorava na Atenas das últimas três décadas do séc. V a.C. Dessa feita, ao utilizarmos uma tragédia grega como as Bacantes como uma fonte primária a fim de entendermos como se deu a experiência religiosa das mênades não estamos pretendendo fazer uma associação direta entre a peça de Eurípides e esta experiência, tendo no seu cerne a figura de Diônisos.

Composta durante a estada de Eurípides junto ao rei Arquelau na Macedônia, para onde o poeta fora em 408, já setuagenário e onde falecera em 406, “As Bacantes” foi apresentada pela primeira vez em 405 a .C. sob a direção de Eurípides, o jovem, seu filho ou sobrinho, numa trilogia composta também pelo drama intitulado Ifigênia em Áulis. Tal drama figura entre os testemunhos concernentes a Diônisos na Atenas do séc. V a.C, como uma obra rica, complexa e densa, a ocupar um lugar à parte, podendo ser considerada como um documento incomparável para aclarar o que deve ter sido a experiência religiosa dos fiéis do

deus (VERNANT, 1999, pp. 335-6). A peça de Eurípides é detentora de uma beleza poética que a coloca numa categoria própria entre as tragédias deste autor. O tema é impetuosamente iniciado precisamente no princípio do prólogo. Os primeiros cinquenta versos definem o escopo da peça, como também inicia seu ritmo dramático e seu estilo incisivo. O enredo é movimentado com rapidez e linearidade desusada, sendo bem construído e equilibrado. Há uma unidade orgânica que perpassa o drama, ou seja, “As Bacantes” têm uma unidade formal e um impulso dramático que impele a uma ação dramática sem diminuir a intensidade ou provocar desvios. Ainda tratando dos aspectos formais H.D.F. Kitto esclarece-nos que há uma reminiscência de Ésquilo nas primeiras cenas entre Penteu e Diônisos, não havendo, como em outras tragédias do autor, o predomínio da retórica e da dialética (KITTO, 1999, pp. 325-333).

Se quisermos estar a par de uma documentação é preciso que a conheçamos, assim o uso de uma fonte literária deve ser analisada atentamente pelo historiador, desde os aspectos mais formais até a utilização de termos mais específicos que delimitam o uso da linguagem. Assim o contributo de uma tragédia grega como As Bacantes ao ofício do historiador não está em ler nas entrelinhas o que se deu na Atenas do V séc. a.C, mas sim ter a noção de que se tem diante de si um documento que expressou a visão de autor contemporâneo ao período que estamos estudando, a abarcar uma dimensão religiosa, social e política.

A tragédia instituiu algo novo e de proeminente significação para a sociedade ateniense do V séc. a.C. Para Vernant ela instituiu o que ele denomina de “consciência da ficção” que é parte do espetáculo dramático e surge ao mesmo tempo como sua condição e seu produto. É algo que se assemelha a Diônisos que costuma misturar as fronteiras entre o ilusório e o real (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999, p. 162). Ante esta perspectiva podemos perpassar um longo caminho que vai desde o aedo até a uma postura metodológica bem sedimentada, tirando das fontes o que elas são capazes de nos fornecer. Acreditamos que

podemos ampliar o debate e aproximar os campos, desde que estes sejam respeitados justamente por suas especificidades. O encontro entre a História e a Literatura pode e deve trazer resultados profícuos para ambas as áreas, cabendo ao historiador da Antigüidade, ao avaliar os *tropos* do discurso, uma postura que priorize como nexos centrais, como salienta Carlo Ginzburg, uma noção de prova fiel ao Sábio de Estagira. Ante esta postura a aproximação tem se revelado rica e profícua e o encontro tem sido festejado.

## 7. CONCLUSÃO

### *História e ficção*

Hora de concluir. A discussão aqui levantada acerca de algumas aproximações entre História e Literatura é fruto de reflexões advindas de uma outra pesquisa ainda por concluir. Nosso objeto central são as mênades, mulheres relacionadas ao culto ao deus Diôniso na Grécia antiga. Estamos estudando as mênades contrapostas ao modelo méliissai, utilizando como uma de nossas fontes, uma documentação literária: a peça de Eurípides “As Bacantes”. Ao analisarmos esse tipo de documentação nos veio a vontade de tecer algumas considerações acerca de tais aproximações entre História e Literatura, abordando aspectos relacionados à Teoria e à metodologia da História. Não reivindicamos originalidade nas reflexões tecidas aqui. Revisitamos os autores com o intuito de destacar aspectos que consideramos relevantes. Nesse sentido, uma parte do debate acerca do *Tropos* do discurso foi aqui evocado com o fito de abordar questões referentes à História Antiga e à metodologia do historiador da Antigüidade.

De caráter revisor e não conclusivo, aludimos a alguns autores que nos legaram importantes contribuições sobre a profícua aproximação entre História e Literatura. Um

experiente historiador nos deixou uma singular reflexão em sua obra “A História como Paixão”, sobre a condição mimética da história:

(...) a mimesis do novo historiador não é mais (ou somente) uma representação reflexa, descritiva do real. Frente às tendências fragmentárias e desestruturadoras da sociedade contemporânea, o historiador lança mão de uma mirada alegórica sobre o horizonte da história, para desentranhar as significações latentes no texto histórico, excamoteadas pelo processo de transmissão (...) (FILHO, 1990, p. 39).

A leitura alegórica, frisada pelo autor, se entende como algo essencialmente inacabado, inconcluso e passível de múltiplas leituras e interpretações. O sentido de um texto histórico não é unívoco, há nele mesmo uma plurivocidade que não afeta em nada o trabalho do Historiador (FILHO, 1990, p. 39). Não estamos querendo apregoar aqui, nem foi essa a intenção de Michel Zaidan, que o historiador deva relativizar o real. Ao contrário, acreditamos que se ele possui um método e o segue com rigor, sua aproximação com a literatura será rica de possibilidades de leitura do real. Foi o que tentamos mostrar ao longo da discussão. Ficção e História tiveram um encontro, no qual o ponto de intersecção foi o mito, gerando o movimento de ruptura que configurou o nascimento da historiografia e nos legou a história enquanto um espaço de investigação que vai em direção oposta à literatura e numa outra vertente ao caminho seguido pela filosofia. Usando uma expressão de Michel Zaidan, houve por parte de Heródoto uma primeira *mirada alegórica*, permitindo que a História seguisse seu caminho se aproximando e se distanciando da literatura. François Hartog reflete sobre um Heródoto Bifronte, *lógoi/mythoi*, no qual, em seu percurso de apreensão do real, não há *ponto de chegada* nem *ponto de partida* (HARTOG, 1999, pp.374-5). O caráter dúplice da posição do real é lembrada por Michel de Certeau:

O real enquanto conhecido (aquilo que, de uma sociedade passada, o historiador estuda, compreende ou ‘ressuscita’), e o real enquanto o implicado pela operação científica (a sociedade presente, à qual se referem a problemática do historiador, seus procedimentos, seus modos de compreensão e, finalmente, uma prática do sentido). De um lado, o real é o resultado da análise; do outro, é seu postulado (DE CERTEAU apud HARTOG, 1999, p. 375).

À pertinente reflexão de Michel de Certeau podemos interligar a consideração de Michel Zaidan no que concerne à metodologia do Historiador, tendo a percepção dessa dimensão dupla do real, na qual se alocam seus procedimentos, modos de compreensão e prática do sentido, bem como dos diversos sentidos que uma mesma documentação pode suscitar ao historiador.

Para finalizar, e não abusar mais da paciência do leitor que por ventura tenha se aventurado a ir até o final dessas considerações, queremos deixar aqui uma última consideração. Ao analisarmos uma tragédia grega como documentação histórica, e tantos outros o fizeram e ainda o farão, nos vêm talvez a maior lição que os helenos nos legaram: que o limiar da fronteira é tênue, invisível, se ele existe aqui ou alhures é só para mostrar ao historiador que para atravessá-lo ele tem que conhecer os dois lados. Assim o fez Heródoto: para saber quem foram os gregos, o ‘rapsodo viajante’ teve que conhecer os bárbaros, o outro. Do mesmo modo, a História tem muito a saber sobre si mesma convivendo com a Literatura.

## 7. BIBLIOGRAFIA

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *No Princípio havia os gregos*. Grécia em cena – primeiras letras em verso e prosa. Revista Biblioteca Entre Livros. São Paulo: Duetto. n.º. 1. 2005. pp.10-15.

BURKERT, Walter. *Mito e mitologia*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70. S/D.

\_\_\_\_\_. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. José Simões Loureiro. Lisboa: Fund. Calouste Goulbenkian. 1993. pp. 319-320

CAMPOS, André Malta. *Poesia se alia à música e à dança*. Grécia em cena – primeiras letras em verso e prosa. Revista Biblioteca Entre Livros. São Paulo: Duetto. n.º. 1. 2005. pp.19-20.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *História e Paradigmas Rivais*. In: *Domínios da História – ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. pp. 22-3.

\_\_\_\_\_. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas/SP: Papirus, 1997. pp. 09-47.

DETIENNE, M. *Dioniso a céu aberto*. Trad. Maurice Olender. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1999. pp. 20-1

\_\_\_\_\_. *A invenção da mitologia*. Trad. André Telles. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1998.

FILHO, Michel Zaidan. *Mimesis e História*. In: *A História como paixão*. Pernambuco: Editora Pindorama/UFPE. 1990. p. 39.

FINLEY, M. I. *O Progresso na Historiografia*. In: *História Antiga: Testemunhos e modelos*. Trad. Valter Leles Siqueira. São Paulo: Martins Fontes. 1984. p. 10

\_\_\_\_\_. *Os Gregos Antigos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70. 1963. p. 39.

\_\_\_\_\_. *Uso e abuso da História*. Trad. Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 1989. pp. 3-29.

GINZBURG, Carlo. *Sinais, Raízes de um paradigma indiciário*. In: *Mitos, emblemas e Sinas – Morfologia e História*. Trad. Federico Carotti, 2ª impressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 149.

GRIMAL, Pierre. *O Teatro Antigo*. Lisboa: Ed. 70. 1978.

\_\_\_\_\_. *Dicionário da mitologia grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1997. pp. 53-4.

HARTOG, François. (org.). *A História de Homero a Santo Agostinho*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. *O espelho de Heródoto – Ensaio sobre a representação do outro*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Minas Gerais: Editora da UFMG, 1999.

KERÉNY, Carl. *Imagem Arquetípica da vida indestrutível*. Trad. Ordep Tintade Serra. São Paulo: Odysseus. 2002. pp. 113-120.

KITTO, H.D.F. *A Tragédia Grega – Estudo Literário*. Trad. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado Ed. 1990. v. 2. p. 6.

LESSA, Fábio de Souza. *Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu a Agorá*. Rio de Janeiro: LHIA/IFCS/UF RJ. 2000. p. 111.

LESKY, Albin. *A Tragédia grega*. Trad. José Góes Franco. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 161.

LIMA, Alexandre C.C. O sympósion e o Kômos além do Oikos, In: *Cultura popular em Atenas no V Século a.C.* Rio de Janeiro: 7 Letras/Hélade. Supl. I/2000. p. 98.

MARSHALL, Francisco. *A história por Heródoto e Tucídides*. In: *Grécia em cena – primeiras letras em verso e prosa*. Revista Biblioteca Entre Livros. São Paulo: Duetto. nº. 1. 2005. pp.55-9.

MOSSÉ, Claude. *Atenas: história de uma democracia*. Trad. João B. Costa. Brasília: Universidade de Brasília. 1997. p. 53.

MOSSÉ, Claude. *A Grécia Arcaica de Homero a Êsquilo*. Trad. Emanuel L. Goudinho. Lisboa: Edições 70. 1984.

ROMILLY, Jacqueline. *A Tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Universidade Federal de Brasília. 1998. p. 13.

SARIAN, Haiganuch. *Mito e imagística nos vasos gregos*. In: *Phoénix*. Rio de Janeiro: Sete Letras. 1999. pp. 163-175.

- SEGAL, Charles. *O ouvinte e o espectador*. In: O Homem Grego. Trad. Maria Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença. 1994.
- SISSA, Giulia & DETIENNE, M. *Um Falo para Dioniso*. In: Os deuses gregos. Trad. Rosa M. Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras. 1990. p. 275.
- TRABULSI, José A. Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Trad. José A. D. Trabulsi. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2004. p. 22.
- TRABULSI, J. A. Dabdab. *Crise Social, Tirania e difusão do dionisismo na Grécia arcaica*. In: Revista de História. USP: São Paulo. V. 116. 1984. pp. 75-104.
- VEGETTI, Mário. *O homem e os deuses*. In: O Homem Grego. Trad. Maria Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença. 1994.
- VERNANT, J.-P. *Mito e Religião na Grécia antiga*. Trad. Constança M. Cesa. Campinas: Papirus. 1992. pp. 10-11.
- VERNANT, J-P. & NAQUET. P.-V. *Mito e Tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva. 1999. p. 23.
- VERNANT, J-P. *O universo, os deuses, os homens*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. 1ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras. 2000. p. 144.
- \_\_\_\_\_. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990. pp.
- VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos? – Ensaio sobre a imaginação constituinte*. Trad. Horácio González. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 30-33.

---

**AROUND THE EDGE: APPROACHS BETWEEN HISTORY AND LITERATURE AT THEORY AND METODOLOGY FIELDS**

**ABSTRACT:**

This article approaches the similarities between history and literature under its origins' focus.

The appearing of historygraphy, happened in Old Greece, up to the similarities and differences of Heródoto and Tucídides in account to the myth. This intersection point upon the edge is the main concern of our assay. Reviewing the discussion about the “tropos of speech” we propose one of the feasibles metodologics readings of a literary documentation – Euripides Tragedy “

**João Estevam Lima de Almeida**

The Baccantes” – and its tribute to the work of the historian of ancient times, to finally approach some reflexions around the proficable discussion about two disciplines.

Key-words: Myth. Historygrafy. Old Greece. History. Literature.

© 2008 *Psicanálise & Barroco*

*Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura*

*Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos*

*Juiz de Fora, MG - Brasil*

*Tel.: (32) 2102 3117*

[revista@psicanalisebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanalisebarroco.pro.br)

[www.psicanalisebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista)

## **Memória: temporalidade do rastro e confissão**

Adriana Helena de O. Albano\*

### **RESUMO:**

Este trabalho discute e articula o pensamento de Jacques Derrida, Sigmund Freud e Samuel Beckett a respeito constituição não linear, heterogênea, dinâmica e subjetiva da memória e sua representação escrita. Num segundo momento analisa o discurso de memória como confissão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória. Traço. Confession. Derrida.

---

\* doutoranda em Letras pela Unesp

## 1. Introdução:

O estudo das memórias e seus desdobramentos vêm ocupando um espaço cada vez maior nas análises críticas, principalmente devido ao fato de a memória ser um lugar não só de leitura de identidades, mas também da cultura, do tempo, do além do homem.

Esclarecemos que não tomamos aqui nenhuma distinção entre autobiografia e memória. Entretanto, Silviano Santiago (SANTIAGO, 1989, pp. 25-27) tenta estabelecer essa diferença: uma sendo a vida individual, a formação da personalidade e a segunda sendo considerada como representação de acontecimentos exteriores, aqueles vividos ou presenciados. Consideramos que a formação de uma identidade de uma personalidade, sempre vai se construir sobre as vivências cotidianas, pelas influências externas e ainda por tudo que se constitui para o além do homem.

Todavia, tal discussão passa para um outro campo, um campo mais restrito, adquirindo menos relevância quando levamos em conta os estudos de Derrida sobre a autobiografia como confissão, que considera toda escrita como sendo autobiográfica.

Seguindo esse caminho, desenvolveremos aqui, inicialmente, um pensamento ligado ao conceito de memória principalmente influenciada pelos estudos que Derrida (2002a) faz sobre o pensamento de Freud a respeito da constituição da psique humana. A partir dessa pesquisa pudemos observar que outro autor, Beckett, analisando Proust, aproxima-se de tais conceitos ao descrever a temporalidade não linear da obra proustiana e a formação constante do sujeito através das vivências negociadas pela memória. Negociação que compreende ainda todo o inexorável da existência do homem sobre a terra.

Dessa forma, articularemos, num segundo momento, a relação da escrita autobiográfica com a confissão, com a capacidade do texto em negociar o além do texto e o além do homem. A autobiografia será considerada como testemunho auto-imunitário, como a possibilidade de leitura da incomensurabilidade do ser por meio da escritura da vida.

Esse acontecimento da escritura vem como proposta de se analisar, num próximo artigo, obras autobiográficas de escritores brasileiros. Deseja-se demonstrar como a desconstrução proposta por Jacques Derrida proporciona a leitura de parte do ser, daquilo que existe entre a vida e a morte.

## 2. Derrida, Freud e Beckett:

Freud é quem primeiramente apresenta a memória de uma forma não fisiológica. Ele a descreve psiquicamente e determina sua formação a partir do rastro mnésico proveniente da repetição de experiências. É um processo complexo que consiste na atuação de um conjunto de forças diferenciais produzidas por meio da percepção e de acordo com a excitação. Desse processo a resultante será o rastro minésico. Cada uma das forças, sozinha, não significa nada, mas em relação a outras produz o sentido que formará o rastro. Este consiste na marca provisória, que também estará em relação a outras marcas, para a inscrição de um novo rastro na memória, e assim sucessivamente (FREUD, 1976, pp. 17-85).

A representação psíquica de Freud para a memória é descrita por Derrida como a resistência que provocaria a abertura ao arrombamento do rastro. Tal acontecimento se daria da seguinte forma: um conjunto de forças diferenciais provenientes de experiências vividas provocaria o arrombamento, a abertura de um caminho por onde o rastro se inscreveria, rastro como resultante da relação diferencial. Qualquer inscrição na psique já supõe um rastro, que poderá ser apagado. Sua condição de existência é ser negociador de forças diferenciais sempre, para que outro rastro possa existir. Aquilo que está sendo inscrito passa a ser então o próprio rastro, fazendo-se e refazendo-se sempre, a cada nova experiência. Por isso é impossível nos remetermos a uma origem, pois esta é renovada a cada negociação do rastro (DERRIDA, 2002a).

A consciência do indivíduo, antes tida como principal parte do psíquico, é então observada como um de seus constituintes e não mais seu universo total. Ela passa a ser vista como parte do conjunto, como uma de suas galáxias, perdendo o *status* anterior e inovando a conceituabilidade temporal. Os conceitos de temporalidade determinavam que a consciência era dada a partir da noção do presente. Toda a percepção era entendida como formada apenas por aquilo que acontece no presente, e dele se estenderia, à frente, o futuro e, atrás, o passado, ambos ausentes porque seus acontecimentos não estariam presentificados ao ser na forma de presença. Entretanto, não há como garantir uma forma de consciência que possua a realidade do vivido no presente, que possa apreendê-la em sua originalidade. Só podemos, ao contrário, questionar tal fato na medida em que só conseguimos perceber aquilo que nos faculta significar, o que torna o presente e a sua realidade fatores simbólicos. Além disso, como já percebemos no tocante à formação do rastro, há uma série de elementos agindo nessa empresa, elementos que não se separam e só têm importância em relação a outros.

Poderíamos citar, na ordem do psíquico, agentes como a memória, o inconsciente, a consciência e o pré-consciente, assim como a formação do sentido e do rastro, como resultante da organização desses elementos. Tudo estaria ainda se relacionando, em diferença, com o social e o meio natural (DERRIDA, 2002Aa).

Não podemos esquecer que as pulsões de vida e de morte, inerentes a todo processo psíquico, também exercem sua força. O que acontece na medida em que as pulsões direcionam a intensidade, deslocando vetores do campo da psique no qual os sentidos e os rastros são produzidos. Pulsão de vida e pulsão de morte <sup>1</sup> como formas de proteção à vida, como constituintes do ser e da forma de negociar os significantes. A problemática do psiquismo, desse formador e formação do ser, deve se direcionar para o estudo da memória, ela própria sendo o psiquismo e não uma de suas particularidades. Através da lembrança há a preservação da vida na forma de repetição e de pulsão de morte. Essas duas na verdade estão intimamente ligadas, pois o que acontece no processo de rememoração é a repetição de um estágio anterior experimentado e articulado com os conhecimentos adquiridos *a posteriori*, diferindo-se. Pelo processo de diferenciação e complementaridade, a morte surge como o horizonte incomensurável, mas que está sempre presente (não como presença) à vida, se não é a própria vida acontecendo (DERRIDA, 2002b). A descoberta de Freud que Derrida persegue é então direcionada para além do psiquismo do sujeito.

A memória se daria como rastro, fruto de explorações marcadas pela diferença, caminho aberto em que não se poderia fazer o caminho de volta à origem. É como o caminhar por um deserto em que os passos seriam apagados pelo “vento oeste” <sup>2</sup>. Não haveria a possibilidade de traçar a mesma trajetória, no máximo uma aproximação. Graças ao fato de não podermos voltar a um estágio anterior puro, é que conseguimos elaborar novas formulações a respeito da vida, sempre renovada. Caminho aberto como o resultado provisório de forças atuando infinitamente e de forma diferencial. A repetição em diferença provocada pela excitação causada pelo contato com o meio é a responsável pelo acontecimento do rastro. O rastro só se transforma em marca mnésica por meio da repetição em diferença e da forma da excitação. A inscrição do rastro é proporcionada pela diversidade

---

<sup>1</sup> Para Freud os organismos tenderiam à manutenção de seu estado anterior, o estágio de não evolução, aquele anterior à vida. Todas as transformações ocorridas buscando a evolução foram provocadas pelos estímulos exteriores que obrigaram os seres a se preparem para os acontecimentos exteriores e com isso se tornarem mais complexos. Mas nunca a compulsão à vida anterior (morte, inanimação) cessou, estando, ao contrário, se organizando junto a esses novos impulsos exteriores, desenvolvendo-se rumo ao estado inicial, ao de inanimação, de morte, de pulsão à morte. Seria a vida desenvolvendo-se rumo à morte.

<sup>2</sup> Na mitologia, Eros pede ao Vento Oeste que salve Psique da morte retirando-a do penhasco.

de forças. Freud afirma ainda que é um meio de preservação da vida pela economia de morte, pois a repetição se dá como forma de diferença em relação à situação de perigo, em que o indivíduo difere a experiência para a autopreservação. Acontece à forma originária ser inaugurada pela repetição em diferença: “É certo que a vida se protege pela repetição” (DERRIDA, 2002a, p. 188), mas ao mesmo tempo não há uma vida primeiramente que viria a ser preservada. Esse processo da economia de morte seria o próprio acontecer da vida, seria a vida se fazendo, já que ela não existe sem a economia de morte, sem repetição em diferença, sem rastro.

Assim, a memória, a recordação, a tentativa de repetição de uma experiência, não pode nunca retomar um ponto passado na linha do tempo, pois nem a linha nem o ponto estarão lá. Devemos então pensar de outra forma, pensar a constituição temporal não como uma sucessão de tempos, mas como a irrupção de um feixe. Um acontecimento único e imprevisível que constitui-se por uma mecânica em que não há origem nem centro organizador e em que cada constituinte influencia o outro, cada um sendo responsável pela formação do outro, garantindo a própria existência graças a um movimento renegociador e revivificante. É a reatualização como um *devir-sendo*, que compõe a contemporaneidade das experiências e do *se-fazer*, como forma de auto-constituição pela repetição na diversidade. Uma agoridade sempre dada como a ser constituída e a ser inaugurada como originária, ao mesmo tempo em que nega tal condição. Um acontecimento que ao invés do *ser ou não ser*, formaria um ser não sendo a partir de si, do sendo em si, diferindo-se por uma ausência de semelhança que sempre poderá comportar (DERRIDA, 2002b).

Dessa forma, podemos dizer que não existe um texto na folha de papel como transcrição de outro texto interior ou inconsciente. A própria existência de um texto autobiográfico já implica em modificação no ser, de sua existência a si. Uma existência mutante que provoca a criação do sentido, do sentido como um vir-a-ser. Segundo Freud, a parte psíquica que recebe os estímulos exteriores não forma marca duradoura, o que nos faz pensar que a escrita pode registrar o acontecimento antes mesmo de esse aparecer à própria consciência, “o percebido só se dá a ler no passado, abaixo da percepção e depois dela” (DERRIDA, 2002b, p. 219).

É importante lembrar que não há como separar o mundo exterior daquele do psiquismo, uma vez que todo o exterior nos é apresentado sob nosso ponto de vista, como interpretação. O material psíquico é formado pela percepção do externo, assim como este o influencia, numa via de mão dupla: “A soma de todas trilhagens, os

acontecimentos, os incidentes que sobrevieram no desenvolvimento do indivíduo constituem um modelo que fornece a medida do real” (LACAN, 1954-1955, p. 140).

A constituição do ser, da psique e portanto da memória, tudo de forma imbricada, funciona como uma máquina e forma aquilo que chamamos traço. Entendemos por traço aquilo que deixa a marca no indivíduo, mas que pode ser apagada, e rastro como um vestígio, um caminho aberto que traça sua via para necessariamente se apagar, o que é a condição de sua existência. O rastro nunca será sentido como presente à consciência, mas na condição de dar abertura para um acontecimento que ainda está se fazendo, que ainda está por vir, o traço.

Percebemos que a escrita, assim como o sujeito, não possui uma forma fixa e imutável e que o autor também perde o seu *status* de limite e dono da obra. O escritor vai apenas comportar um de seus sentidos, e o “comportar” na verdade quer dizer que em um momento ele deixou-se não-ser através da escritura para se refazer apenas depois dela, depois de ter se descoberto mais de um e principalmente um não mesmo. O processo da escrita parece ser um eterno redescobrir, um redefinir a si e à dinâmica da existência a partir da experiência e da formação do sentido futuro no texto. Uma tarefa não muito fácil a partir do momento em que a tendência do homem, muitas vezes, é se paralisar diante de redefinições de seus valores.

Beckett, ao analisar Proust, se aproxima bastante das considerações derridianas de tempo. Afirma que o tempo é um monstro de duas cabeças: danação e salvação. Explica que o ontem nos deformou ou nós a ele, num caminho de morte constante, morte na/da vida para que esta se fizesse presente. Sobre o funcionamento da psique também diz que não podemos controlar a memória ou os fatos evocados, tanto porque o que obtemos do real é apenas uma caricatura, quanto porque não há possibilidade de identificação do sujeito com o objeto desejado. No caso da autobiografia, a identificação do autor com o narrador. Para Beckett a personalidade constantemente modificada é fruto mais uma vez da passagem do tempo no interior do indivíduo. O estudioso da obra de Proust discorda de uma temporalidade medida pela forma tradicional. Ele utiliza a metáfora do diamante para apresentar a relação não excludente, mas sim articulada das temporalidades: o diamante em uma estrada batida deforma e é deformado, ao mesmo tempo em que resiste e mantém seu trabalho. Em seu fim está uma ameaça e uma promessa:

Não há como fugir do ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado. (...) Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigos (BECKETT, 2003, p. 11).

Para o sujeito, a transformação de si através do processo de reformulação e re-significação é dolorosa e não acontece tranqüilamente. O “antigo” *eu*, no trabalho de formação, de modificação de seus anseios, medos e culpas, resiste até o último momento antes de ceder. Tem-se então uma relação que se estabelece como um lugar de diferença que acrescenta. A ameaça do estranho e do diferente provoca um movimento da psique para que ela possa se defender, reorganizando-se para tornar familiar aquela nova experiência: “Esfoliação perpétua da personalidade” (BECKETT, 2003, p.25). Beckett descreve algo parecido com o processo psíquico do bloco mágico freudiano, na medida em que se refere ao “pacto renovado”, uma forma de se preparar para os acontecimentos vindouros, mas que também representa a morte, uma eterna morte daquilo que havia antes para o nascimento de uma nova forma de negociação da percepção (BECKETT, 2003). Notamos, ao relacionar as análises de Beckett com as de Derrida e Freud, que a reviravolta das sensações e formulações habituais para que o “novo” tome lugar, corresponderia ao arrombamento para a inscrição do rastro.

Para Beckett, a verdadeira essência de toda forma de experiência está no intruso, no objeto estranho a nossa percepção. Algo misterioso à racionalidade até então erigida e baseada em conhecimentos devidamente apreendidos. O misterioso não parece encaixar-se em nossa estrutura de imediato e é preciso que haja uma rearticulação para que seja apreendido, o que nos remete novamente à pulsão de morte, ou à vida à morte.

O tempo para Proust não segue uma linearidade tradicional, mas é extra-temporal, está ausente da noção da cronologia habitual.

Na morte há uma perda de si mesmo e talvez através da autobiografia se possa apreender a si, esse outro em mim, e acolhê-lo, deixá-lo o mais próximo possível na tentativa ilusória de deixá-lo preso, adiando o último instante, o da separação final. Para pensarmos a memória e seu funcionamento é necessário que a enxerguemos como construção da lógica do suplemento, pois: “O indivíduo é uma sucessão de indivíduos” (BECKETT, 2003, p. 17). O sujeito faz um eterno retorno em forma de repetição, mas repetição em diferença, como se sempre algo estivesse a se acrescentar, em momentos distintos, a cada camada psíquica, mas

sob a condição de estas estarem sempre em relação de diferença e espaçamento. Cada uma em relação a todas as outras.

O tempo da memória e do ser é um tempo presente. Presente como presença de um passado ausente, a se fazer em forma de promessa.

### **3. A escrita de memória como confissão**

Para tratarmos do assunto expresso pelo título acima precisamos fazer um retorno às origens, referirmos previamente a um período muito anterior, a um tempo mítico que corresponde ao relato da Gênese. Esse caminho, necessário para nossas considerações, na verdade segue um outro caminho já aberto e também traçado por Jacques Derrida. Via a qual orienta muitas outras considerações acerca da relação entre a escrita autobiográfica e o gesto confessional em seu sentido eclesiástico.

Recuemos então ao momento do pecado, do erro cometido pelo homem no paraíso após ter comido o fruto da árvore da vida. O erro consistia, ao mesmo tempo, em desobedecer a uma ordem divina, no conhecimento do bem e do mal e da nudez, assim como na vergonha por estar nu. O que vai nos interessar aqui é o rompimento da condição de um não-saber sobre si e tudo o que se seguiu a isso. Quando o homem passa a conhecer e a reconhecer sua condição de estar nu, com seu sexo exposto, ele se envergonha, perde sua pureza original, cobre-se e em seguida, quando tal fato é dado a conhecer a Deus, é severamente punido. Punido inclusive com a futura morte, pois perde sua condição de imortalidade e passa a ser mortal. Segue-se então a esse fato que todos os homens passam a ser punidos pelo pecado de um só, mas tornado de todos.

Na natureza o homem é o único animal que se cobre, que tem vergonha de seu sexo. É, portanto, o único que se sente nu, que se sente impuro e necessita cobrir-se. Os animais, segundo Derrida (2002a), não se sentem nus porque são nus, para eles não existe a condição de nudez. Assim, podemos concluir que não há um pensamento do bem e do mal sem o sentimento da nudez, sem sentir-se impuro, já que foi a partir desse acontecimento que fomos expulsos do paraíso. Os três fatores, o conhecimento do bem e do mal, o conhecimento da própria nudez e a punição, estão intimamente ligados. O saber sobre si mesmo que implica

o conhecimento de estar nu envolve todo o comportamento humano, toda sua forma de representação, pois não há como pensar separadamente o saber e a técnica e tudo que está relacionado a esse vivente depois do erro inaugural:

o vestuário responde a uma técnica. Nós teríamos então que pensar juntos, como um mesmo “tema”, o pudor e a técnica. E o mal e a história, e o trabalho, e tantas outras coisas que o acompanham. O homem seria o único [animal] a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. (DERRIDA, 2002a, p. 18)

O conhecimento do bem e do mal e da situação em que se encontrava no mundo deram ao homem o poder de ser igual aos deuses, mas o conhecimento também lhes garantiu o sentimento de impureza, de culpa. Após o pecado original o homem passa a se constituir em uma rede de relações calcadas pelo “erro” cometido na origem e pela necessidade de redenção.

Pensemos então da seguinte forma: se o homem se sente envergonhado, se sente necessidade de cobrir-se, é porque se sente impuro, mas necessita sentir-se puro e por isso cobre-se. Esse sentimento acontece mesmo quando estamos sós, ou no exemplo de Derrida, quando estamos diante de um animal que está nu e que não tem conhecimento de sua nudez e nem da nossa. O pensamento aqui se direciona então para a hipótese de que o sentimento de vergonha e impudor, desde a Gênese, está presente na constituição do homem ocidental, em seu comportamento, em sua forma de ver o mundo e principalmente de ver a si mesmo.

Todavia, se só podemos sentir vergonha diante de um outro, quando estamos sós ou diante de um animal que não possui o conhecimento da nudez e sentimos necessidade de nos cobrir, a vergonha é diante de quem? Diante do outro, do outro em mim. Percebemos que antes de nos dirigirmos ao outro externo, nos dirigimos primeiramente a nós, a um outro em nós, e é diante dele que precisamos, primeiramente, confessar.

É importante lembrar que o homem é o único animal que conta a sua própria história, que está sempre se lembrando dos atos passados, recordando, passando em revista a história do homem. Segundo Derrida (2002b), o homem é um “animal autobiográfico”, e esta autobiografia, a história de si, depois do pecado original torna-se confissão, testemunho de um erro inaugural, uma dívida estabelecida entre criador e criatura.

O testemunho, antes do discurso, antes de sua passagem ao ato vai sempre se dirigir ao outro, sempre vamos narrar primeiramente a um outro em nós, um trabalho de abertura para o *post-scriptum*. O testemunho então não deixa de fazer com que haja uma reflexão sobre si, uma reflexão autobiográfica antes de se relacionar com o nome de Deus. A religião é uma resposta diante de si e diante de Deus. A literalidade e a escrita são componentes fundamentais de toda crença e de toda forma de revelação, de resposta à revelação. É uma via de mão dupla: se toda forma de religião já supõe uma resposta, uma resposta primeiramente provocadora de uma reflexão interior, ou seja, de um movimento autobiográfico, toda autobiografia também é uma forma de confissão, de testemunho, um testemunho auto-imunitário. Percebemos a partir dessa argumentação que a escrita é um lugar sagrado na medida em se constitui também como sepultura, lugar de morte para o renascimento de um outro, agora rearticulado através do texto.

Santo Agostinho inaugurou um pensamento filosófico cristão no qual a confissão consistia num movimento da alma como intimidade, como um poder de atingir o interior de si, pois aí é que se encontra a verdade. Constrói-se assim uma forma de individualização num mundo em que era valorizado o coletivo em detrimento do particular. Para o cristão é necessário o conhecimento individual, intra-pessoal, para que o homem tenha condições de atingir a Divindade, o que inaugura um pensamento individual, uma preocupação com o sujeito. No mundo antigo, o íntimo, o particular não eram tão valorizados. Houve o oráculo de Delfos, o “conhece-te a ti mesmo”. Presente também em Sócrates, Platão e Aristóteles. Mas os gregos dificilmente diziam *eu*. Diziam na maioria das vezes *nós* (?).

Derrida (1995) escreve que quando Santo Agostinho se perguntava porque deveria se confessar a Deus, já que Ele tudo sabe e tudo vê, a resposta era que o ato de confissão não busca informar a Deus os pecados, mas sim em dar graças à vida, em aumentar o conhecimento sobre si mesmo, aproximando-se do Criador.

A escrita autobiográfica carrega a memória de um tempo muito remoto, aquele que vai além da própria escrita, e que não só se remete ao Testamento, mas é a própria Escritura do homem, de sua existência na Terra. É a formação de um tecido que carrega o *post-scriptum* que não é dito, nem previsto, mas sempre uma promessa, um dever, uma dívida, a possibilidade do (ainda) impossível. A escrita comporta um desejo de confissão e por isso sua capacidade de obter o perdão é infinita. Todo desejo de confissão carrega em si a absolvição inerente porque confessar é saber-se perdoado (DERRIDA, 2002b).

Através da narrativa de uma vida, tenta-se nomear aquilo que vai além do nome (a experiência, a paixão), o inominável. A confissão atravessa toda a escrita autobiográfica e tenta salvar o ser que vai além de si e que existe através do nome, que comporta o nome ou o caminho aberto por ele. Tenta-se salvar tudo aquilo que é trazido pelo nome, exceto o nome, e pode-se pensar que o ato da escrita é injusto. Porém, tal fato significa sim respeitá-lo em sua condição de nome, perceber sua economia de existência, seu trabalho, que é o de anunciar a chegada do outro, a lembrança do outro e estacionar-se em sua nudez, para abrir possibilidades futuras.

Existe no texto, ao mesmo tempo, um sentimento de pecado e de restituição marcado por uma espécie de eterno reconhecimento e gratidão pela vida, pela dádiva divina da vida, pela existência do homem sobre a Terra. Podemos dizer que se vive um tempo calcado pela tentativa de redenção e de gratificação, um pela falta cometida no início e outro pelo dom da vida, da vida inteira. Isso porque diferentemente do pensamento grego, o cristão acredita que o mundo foi criado, que Deus o criou a partir do nada, antes havia nada, e “ele criou o céu e a terra”, e criou por amor. Assim estaremos sempre em dívida por termos recebido a vida, por ela ter sido dada a nós, sem nada em troca. Mas o homem está ameaçado pelo nada, pela condenação à morte devido à passagem da serpente (DERRIDA, 2002b).

Rousseau afirma que um roubo cometido em sua adolescência o levou a escrever suas memórias: “Esse peso continuou, pois, até hoje sem o alívio da consciência, e posso dizer que o desejo de me livrar dele de alguma maneira muito contribuiu para a resolução de escrever minhas confissões” (ROUSSEAU *apud* DERRIDA, 2004, p. 59). A escritura da vida realizada pela autobiografia — a escuta das vivências de um *eu* que não consegue reconhecer-se, mas que tenta representar esse outro metonímico e metafórico — torna-se assim um gesto de restituição e de reconhecimento. Restituição porque é através do discurso de contar-se a si primeiramente a sua vida que o homem estará buscando a “salvação”. A obra é seu testemunho, é a revelação, é a verdade, uma verdade sobre a vida, uma confissão que por si só já pressupõe o perdão, já o liberta do mal cometido, da culpa. A necessidade de voltar-se para as ações passadas afeta o *eu* e retraça o caminho a seguir e o caminho seguido, através da reconstituição de si, e em busca da salvação. Em toda forma de confissão, de testemunho, está subentendido um “eu digo a verdade” e digo a alguém, e toda forma de promessa de dizer a verdade, todo juramento, já envolve instantaneamente Deus. Não há juramento nem testemunho sem Deus (DERRIDA, 2004).

A memória, o voltar-se para os fatos passados da própria história individual, exerce um papel de libertação em relação ao tempo e à imagem racionalista do mundo quando acontece nas manifestações religiosas. É assim no Cristianismo e no Budismo: o primeiro remete sempre a existência a um tempo mítico, e o segundo, de acordo com Mircea Eliade (1972), garante aos mais evoluídos uma *memória absoluta*, porque pode recordar toda a vida, o que garante um poder de Cosmocrata. Isso ocorre porque o poder, o trabalho de recordar é considerado maior do que o poder de conhecer a origem, já que na recordação há um movimento de redescoberta e re-significação.

É a abertura de registro de um ser como confissão, num movimento de rememoração, de lembranças muitas vezes difíceis, que traz à tona os erros cometidos, os maus comportamentos, mas também a necessidade de ser perdoado, redimido, purificado. A confissão e a necessidade de perdão nascem naquele tempo mítico e marcam a busca de crédito com o doador-credor que é Deus, aquele que dá, mas quer receber a dívida em forma de um determinado comportamento humano.

O contar sobre si como forma de reconhecimento pela vida acontece como uma operação em que reviso e re-visito minha existência para contá-la, para reconhecê-la como valorosa. Uma gratidão infinita por estar vivo, por ter vivido e poder contar-se a sua vida.

O sacrifício realizado pela escrita, a experiência de poder e de autoridade sobre o sujeito e sobre as leis da vida provocam uma perda de si por vontade própria. Perda para não estar sujeito a nenhuma dualidade opositiva, nem acima, nem abaixo, nem servo, nem senhor. Um ato de fé, de crença no poder da palavra, de sua promessa, a promessa de que realizará seu trabalho por si mesma, na ausência de seu autor.

A autobiografia carrega a tensão entre a vida-e-morte, estas inseparáveis, para tentar dar conta da incomensurável organização da existência humana que é a de sobrevivência e desaparecimento. A escritura das memórias trabalha e metaforiza tempo e indivíduo e, por isso, realiza um movimento de morte e ressurreição, confissão e renovação.

No processo de reconhecimento, acontece um trabalho de autoconhecimento voltado para a restituição, que abarca o ser em sua complexidade. Fato que ao mesmo tempo aproxima e afasta o sujeito de si mesmo, numa relação de estranhamento e familiaridade. Há um deslizamento das personalidades desencadeado pelo desejo de continuidade infinita da conciliação dos *eus*.

A delimitação de uma vida através da sua narrativa coloca um espaço em que o contar sobre si pode ou não ser resultado de uma invenção, mas carrega uma relação com a

vida e com as necessidades presentes. Carrega uma tensão e um desejo de pagar uma dívida através da revisão dos atos passados, de um desvelamento de si. Escreve-se a vida porque ela é digna de ser escrita, porque ela é agradecimento ao valor que lhe é devido.

O retorno a um tempo ausente, mítico, num movimento que carrega o rastro arcaico no momento de busca do “passado” (em passado como *presença*), da escrita da vida, pode ser considerado um gesto “imunitário (e pois um movimento de salvação, de salvamento e de salvação do salvo, do santo, do imune, do indemne, da nudez virginal e intacta)” (DERRIDA. 2002, p. 87).

A dignidade do ser vivente é algo que extrapola a própria vida e o vivente, indo além deles, e é nesse espaço que pode habitar a religiosidade, a paixão, no além do texto que o texto comporta. A vida do vivente vale mais do que ela própria, está além dela, e é no excesso, na suplementaridade que acontece a necessidade de perpetuação e sua relação com a finitude, a relação com a morte, o gesto auto-imunitário. Só o texto pode abrigar tamanha complexidade, só através dele pode-se negociar a incomensurabilidade da existência.

Aquilo que mantém uma comunidade humana auto-imune em vida é sua capacidade de estar sempre aberta a algo além dela, uma *sobre-vivência*, algo que poderá ser o outro, a liberdade, a morte, Deus. Algo que possibilitará a tentativa do retorno à pureza. Assim, toda forma de testemunho possui já um interlocutor que o excede, que vai além, e que tenta resgatar um tempo antes da queda, para que possa unir-se a Deus, tornando-se igual a Ele. A transitoriedade das coisas mundanas, a mudança das etapas de vida do homem, ou mesmo da natureza — o nascer, crescer, envelhecer e morrer — garantem ao ser a certeza da morte, sua inevitabilidade e diante disso ele tenta sobreviver a ela, perpetuando-se através da obra.

A escrita de memória possui a força de libertar a obra do tempo, libertando autor e obra de qualquer tentativa de fixidez, já que o escritor, num processo de deslizamento, percorre um caminho traçado por si mesmo. Movimento que consiste em deslocar-se rumo ao desconhecido, rumo ao impossível, como afirma Derrida: “Ir aonde é possível ir não seria um deslocamento ou uma decisão; seria o desenvolvimento irresponsável de um programa. A única decisão possível passa pela loucura do indecível e do impossível: ir aonde (*wo*, *Ort*, *Wort*) é impossível ir” (DERRIDA, 1995, p. 42), pois nada em tal processo pode ser controlado.

A intenção do sujeito antes de iniciar a escrita autobiográfica é apenas uma das forças que interagem num processo maior de iterabilidade, que vai inscrever a marca, o rastro. Mas essa determinação será provisória, podendo ser transformada, já que se trata de uma cadeia de signos na qual nunca poderemos obter “o nome exato que uma em definitivo um nome a uma única coisa” (NASCIMENTO, 1999, p.160). Dessa forma, a incomensurabilidade da existência humana, a confissão, o pecado e o perdão, se farão presentes como devir, negociando o além do homem.

### Referências Bibliográficas:

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3ª ed. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002b.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus, 1995.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: \_\_\_\_\_. Edição standard brasileira das *Obras psicológicas completas* de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 18, p. 17-85.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

**Adriana Helena de O. Albano**

LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise, 1954-1955*. Trad: Marie Christine Lasnik Penot, Antônio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: ed. UFF, 1999.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: \_\_\_\_ *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 25-37.

### **MEMORY: TEMPORALITY OF THE TRACE AND CONFESSION**

#### **ABSTRACT:**

This work discuss and articulate the ideas of Jacques Derrida, Sigmund Freud and Samuel Beckett about the no linear, heterogeneous, and subjective constitution of memory and its writing representation. Then it presents, This work analyses the memory' discours as a confession.

KEYS-WORDS: Memory. Trace. Confession. Derrida.

### **MÉMOIRE : TEMPORALITÉ DE LA VOIE ET CONFESSION**

#### **RÉSUMÈ:**

Ce travail discute et articule le pensée de Jacques Derrida Sigmund Freud et Samuel Beckett sur la constitution non-linéaire hétérogène dynamique et subjective de la mémoire et de sa représentation écrite. Dans un autre plan, on analyse le discours de mémoire en tant qu'aveu.

MOTS-CLEFS: Mémoire. Trace. Aveu. Derrida.

© 2008 *Psicanálise & Barroco*  
*Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura*  
*Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos*  
*Juiz de Fora, MG - Brasil*  
*Tel.: (32) 2102 3117*

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)