

PERSONAGENS FEMININAS DA TRILOGIA CLAUDELIANA DOS COÛFONTAINE

Profa. Olga Maria M. C de Souza
Doutora em Ciência da Literatura/Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: O artigo examina as personagens femininas da tragédia claudeliana interrogando a teoria psicanalítica da origem da tragédia, do herói trágico e da culpa trágica. Freud situa como origem da cultura o mito do assassinato do pai primordial. Seguindo dessa lógica, interrogamos o lugar das mulheres no mito da origem e, conseqüentemente, o estatuto das heroínas trágicas, tomando por base as personagens femininas da trilogia Sygne, Sichel, Lûmir e Pensée de Coûfontaine.

Palavras-chave: Tragédia; Paul Claudel; Teatro; Personagens femininas.

Resumé : On étudiera ici les personnages féminins de la tragédie claudélienne en interrogeant la théorie psychanalytique de l'origine de la tragédie, du héros et de la faute tragiques. Freud place l'origine de la culture dans le mythe du meurtre du père originaire. Selon cette logique, on posera la question de la place des femmes dans le mythe des origines et, par suite, le statut des héroïnes tragiques en prenant pour base les personnages féminins de la trilogie claudélienne: Sygne, Sichel, Lûmir et Pensée de Coûfontaine.

Mots-clés: Tragédie; Paul Claudel; Théâtre; Personnages féminins.

[...] a natureza da Coisa não está muito longe daquela da mulher – se não fosse verdade que, com relação a todas as maneiras que temos de nos aproximar dessa Coisa, a mulher se verifica ainda uma outra coisa. Digo a menor mulher, e na verdade Claudel, não mais que outro, não nos mostra ter disso a idéia conclusiva, longe disso.

J. Lacan

1. Freud: a tragédia de origem e a origem da tragédia.

Existe uma teoria psicanalítica da origem da tragédia em Freud. Ela se encontra inicialmente no texto “Totem e Tabu” (1913/1980), sustentando-se na construção mítica da

origem da cultura, “le mythe freudien” como o chama Lacan (1991, p. 143), o mito do assassinato do pai da horda primitiva onde confluem “os começos da religião, da moral, da sociedade e da arte” (FREUD, 1913, p. 185). Antes de tratarmos diretamente do nosso tema – as heroínas femininas da tragédia claudeliana – vamos apresentar de forma breve este mito que fornece a base teórica das nossas discussões.

Freud se apóia em teorias darwinianas sobre o estado primitivo da sociedade humana e em Atkinson, supondo como eles uma forma de organização social, um “estado primitivo da sociedade que nunca foi objeto de observação”, que chamou de “horda patriarcal”, na qual “encontramos um pai violento e ciumento que guarda todas as fêmeas para si próprio e expulsa os filhos na medida que crescem.” (FREUD, 1913, p. 169). Fortemente discutida e atacada, a hipótese freudiana só pode sustentar-se se for corretamente situada, isto é, no contexto da teoria psicanalítica. A hipótese fantástica de que um dia os filhos se reuniram e mataram o pai tirano não é a descrição de um acontecimento histórico mas uma construção psicanalítica feita com material advindo não apenas da clínica, mas também de diversos tipos de produção cultural. Este material manifesto, consciente, deriva do que escapa e retorna do esquecimento-recalque, guardando relações com este material inconsciente. O material consciente apresenta o inconsciente de maneira distorcida embora reconhecível ao olhar-escuta do psicanalista arguto. Após o assassinato do pai, os filhos renunciaram a ocupar seu lugar, dando início a uma primeira forma de pacto social, passagem da natureza à cultura. Para isso, a liberação da tirania do pai deve seguir-se da aceitação de outra forma de regulação baseada nas duas interdições básicas: a do assassinato e a do incesto. O assassinato, vitória sobre o pai primordial, é periodicamente comemorado com um rito: a refeição totêmica, ocasião na qual o animal totem, ordinariamente protegido, pode ser morto e comido pelos filhos. Este ritual é uma forma de repetição do assassinato em que o sacrifício do animal substitui e simboliza a morte do pai. Os sentimentos ambivalentes dos filhos fazem com que a vitória sobre o pai seja mesclada de admiração por ele. Sua força deve ser assimilada pela ingestão da carne do animal totêmico, seu representante. A tragédia, assim como a cena da refeição totêmica, são formas de repetição da cena do assassinato, nas quais reencontramos os mesmo elementos porém modificados. A

explicação freudiana estabelece também uma conexão complexa da tragédia grega com a origem mítica da cultura:

Na história da arte grega deparamo-nos com uma situação que apresenta notáveis semelhanças com a cena da refeição totêmica [...] Tenho em mente a situação da mais antiga tragédia grega. Um conjunto de indivíduos, com nomes e vestimentas iguais, cercavam uma figura isolada, todos eles dependendo de suas palavras e atos: eram o Coro e o personificador do Herói. Este era originalmente o único ator. Posteriormente, um segundo e terceiro atores foram incluídos, para atuar como contrapartes do herói, representar aspectos característicos dele; mas o caráter do próprio herói e sua relação com o Coro permaneceram inalterados. O herói da tragédia deve sofrer; até hoje isso continua sendo a essência da tragédia. Tem de conduzir o fardo daquilo que era conhecido como ‘culpa trágica’; o fundamento dessa culpa é fácil de descobrir, porque, à luz de nossa vida cotidiana, muitas vezes não há culpa alguma. Via de regra, reside na rebelião contra alguma autoridade divina ou humana e o Coro acompanhava o herói com sentimentos de comiseração, procurava retê-lo, adverti-lo e moderá-lo, pranteando-o quando encontrara o que se sentia ser a punição merecida por seu ousado empreendimento (FREUD, 1913, p. 185).

A análise da cena trágica como repetição da refeição totêmica, sustenta-se em três elementos – o herói, o coro e culpa trágica.

O herói trágico está fadado ao sofrimento. Este sofrimento é castigo por alguma falta, que Aristóteles chama de falta trágica (*ἁμαρτία* - *hamartia*). Ao longo dos tempos, a *hamartia* trágica obteve leituras distintas, tendendo a ser entendida ora como ignorância ou erro intelectual (vertente renascentista iniciada com Vettori), ora como pecado e culpa (vertente cristã). Freud entende que o sofrimento do herói não decorre necessariamente da falta cometida, mas do que chama de “culpa trágica”, que nos textos das tragédias em geral apresenta-se como “uma rebelião contra alguma autoridade divina ou humana”. A originalidade da explicação freudiana está em buscar a raiz primária da culpa trágica não na história particular do herói, onde se encontraria a falta por ele cometida, mas na “história comum” da humanidade, à semelhança da versão cristã que a chama de pecado original. Mas a raiz desta culpa trans-individual é explicada pelo mito da origem da cultura criado pelo próprio Freud que, diferentemente do mito bíblico da gênese, não faz referência a Deus. Independentemente das diferenças de enredo das várias tragédias nas quais a falta cometida pelo herói, responsável pelo seu destino trágico, mostra-se bastante diversificada,

haveria no ponto de origem uma falta comum, partilhada por todos os sujeitos humanos: o assassinato do pai. Depois de interpretadas, desfeitas as distorções devidas ao recalque, todas as tragédias se baseiam, em última instância, neste mesmo ponto. A culpa é um sentimento que se encontra no ser humano *a priori*, independentemente de suas ações, da probidade ou improbidade das suas condutas. Para explicar sua origem, a psicanálise recorre à construção mítica e para explicar a tragédia referencia-a a essa construção mítica, como uma versão renovada dela.

Quais são os diferentes tipos de versão da cena mítica original? Esta cena gera uma multiplicidade de variantes que encontramos em diversas produções culturais. A refeição totêmica é sua variação mais antiga, na qual ela se encontra sob um tipo de transformação em que o pai é substituído pelo animal totêmico; o assassinato do pai torna-se a morte do animal sagrado e a devoração canibalística de sua carne a ingestão ritual e comum da carne do animal sagrado.

Outra de suas variações, mais tardia e de cunho religioso, são os rituais de sacrifício nos quais um animal é morto e oferecido ao deus. Nesta versão o pai está duplamente representado como animal morto e como deus. Esta divisão da representação do pai corresponde à ação separada das duas correntes afetivas presentes nos filhos: o ódio ao pai (representado pelo animal) que leva ao assassinato e o amor por ele (representado e enaltecido como deus) que leva à sua homenagem.

Numa terceira variante, a tragédia, o pai morto está representado pelo próprio herói e o coro representa os filhos parricidas. A transformação maior dá-se porque os filhos (coro) não são representados matando o pai, mas lamentando a sorte do pai (herói) que se torna o culpado de seu próprio infortúnio por ter cometido alguma falta grave. Porque a falta recai sobre o herói, culpado de insurgir-se, os filhos inocentados livram-se da culpa. Com o herói surge o papel do redentor, sucedâneo do animal sacrificado: aquele que atrai sobre si a culpa de todos e que, pela morte, os redime.

Tinha de sofrer porque era o pai primevo, o Herói da grande tragédia primitiva que estava sendo reencenada com uma distorção tendenciosa, e a culpa trágica era a que tinha sobre si próprio, a fim de aliviar da sua o Coro. A cena no palco provinha da cena histórica através de um processo de deformação sistemática – um produto de refinada hipocrisia, poder-se-ia mesmo dizer. Na realidade remota, haviam sido verdadeiramente os membros do Coro que tinham causado o sofrimento do Herói; agora, entretanto, desmanchavam-se em comisseração e lamentações e era o próprio Herói o responsável por seus próprios sofrimentos. O crime que fora jogado sobre seus ombros, a presunção e a rebeldia contra uma grande autoridade era precisamente o crime pelo qual os membros do Coro, o conjunto de irmãos, eram responsáveis. E assim o Herói trágico tornou-se, ainda que talvez contra a sua vontade, o redentor do Coro (FREUD, 1913, p. 185).

Esta explicação da origem da tragédia é retomada e complementada anos mais tarde em “Moisés e o monoteísmo” (1939/1980), ligeiramente modificada em função do próprio movimento da teoria freudiana. Observamos que o mito do assassinato do pai primevo aparece sob a designação de “tragédia pré-histórica”, reforçando com esses termos o parentesco entre o palco e a “pré-história” e sublinhando o caráter ficcional da segunda. Recalcada/esquecida, a cena originária tende a retornar, transformada segundo os princípios próprios às formações do inconsciente. A nova explicação freudiana toma em consideração a “tragédia cristã”, ou seja, a paixão de Cristo, como mais uma versão da cena originária mítica do assassinato do pai da horda. As duas pedras fundamentais do cristianismo pauliniano – o “pecado original” e a “redenção pelo sacrifício” – são a ele correlacionadas. O pecado original (a desobediência a Deus), a culpa trans-individual, é uma expressão transformada da culpa pelo assassinato do pai. A “mensagem de redenção” cristã (*evangelium*) surge como uma forma de lidar com a culpa do pecado original, através de uma fantasia de expiação dessa culpa.

As diferentes versões da cena primitiva recalcada – refeição totêmica, ritual de sacrifício, tragédia grega e tragédia cristã – encenam um retorno da cena originária, em um movimento que Freud classifica como um avanço, isto é, a insistência do retorno do recalcado encontra na tragédia cristã a expressão maior no tratamento da culpa através da redenção, propondo uma reconciliação com o pai morto.

As outras partes da tragédia pré-histórica insistiam em ser reconhecidas. Não é fácil discernir o que colocou esse processo em movimento. Parece como se um crescente sentimento de culpa se tivesse apoderado do povo judeu ou, talvez, de

todo o mundo civilizado da época, como um precursor do retorno do material recalçado, até que, por fim, um desses judeus encontrou, ao justificar um agitador político, ocasião para desligar do judaísmo uma nova religião – a cristã. Paulo, um judeu romano de Tarso, apoderou-se desse sentimento de culpa e o fez remontar corretamente a sua fonte original. Chamou essa fonte de “pecado original”; fora um crime contra Deus e só podia ser expiado pela morte. Com o pecado original, a morte apareceu no mundo. Na verdade, esse crime merecedor de morte fora o assassinato do pai primevo posteriormente deificado. Mas o assassinato não era recordado; ao invés, havia uma fantasia de sua expiação e, por essa razão, essa fantasia podia ser saudada como uma mensagem de redenção (*evangelium*) (FREUD, 1939, p. 106).

A origem do herói e da culpa trágica recebe, então, uma nova leitura. Já na explicação da tragédia antiga em “Totem e Tabu”, a função redentora do herói fora indicada no fato de que ele assume sozinho a culpa de todos. Mas ali o herói-redentor é o próprio pai, transformado de vítima em culpado: o herói é uma personagem composta, resultante da condensação do pai morto e dos filhos que o mataram.

Em “Moisés e o monoteísmo” o herói redentor não é o pai, mas o filho. A condensação das figuras do pai e do filho se modifica no mito cristão da redenção. A figura do pai não é mais representada na cena trágica – Deus-pai não é representável. Apenas os filhos são representados na cena da paixão, em que um dos irmãos é oferecido em sacrifício e redime os demais. Aquele que é oferecido em sacrifício, morto em nome dos demais é também um filho. Freud discute se este filho-deus teria uma participação especial como líder no ato anterior de rebeldia dos irmãos, ou se esse lugar especial é apenas a expressão da fantasia de desejo de ocupar o lugar do pai. Cristo é, pois, como herói da tragédia cristã, o filho que se destaca no motim contra o pai.

Que o redentor se sacrificara sem culpa era evidentemente uma deformação tendenciosa, que oferecia dificuldades para a compreensão lógica, pois como podia alguém sem culpa do ato do assassinato tomar sobre si a culpa dos assassinos, permitindo-se ser morto? Na realidade histórica, não havia tal contradição. O ‘redentor’ não podia ser outro senão a pessoa mais culpada, o cabeça da reunião de irmãos que havia derrotado o pai. A meu juízo, temos de deixar indecيدido se houve esse rebelde principal e cabeça. É possível, mas temos também de manter em mente que cada um do grupo de irmãos certamente tinha desejo de cometer o feito por si próprio, sozinho, e criar assim uma posição excepcional para si e encontrar um substituto para sua identificação com o pai, que estava tendo de ser abandonada e se estava fundindo na comunidade. Se não houve tal cabeça, então Cristo foi o herdeiro de uma fantasia de desejo que

permaneceu irrealizada; se houve, então ele foi seu sucessor e sua reencarnação. Mas não importa que aquilo que temos aqui seja uma fantasia ou o retorno de uma realidade esquecida; seja como for, a origem do conceito de um herói deve ser encontrada neste ponto; o herói que sempre se rebela contra o pai e o mata sob a uma forma outra. Aqui também está a verdadeira base para a ‘culpa trágica’ do herói do teatro, que, de outra maneira, é difícil de explicar. Mal se pode duvidar de que o herói e o coro do teatro grego representem o mesmo herói rebelde e o grupo de irmãos, e não é sem significância que, na Idade Média, aquilo com que o teatro se iniciou de novo foi a representação da história da Paixão (FREUD, 1939, p.107).

O “núcleo de verdade histórica” para o qual “confluem os começos da religião, da moral, da sociedade e da arte”, explica tanto a origem quanto a recepção da tragédia: a potência dos seus efeitos sobre os espectadores, os sentimentos muito especiais que é capaz de despertar e a força da convicção que partilha com tudo aquilo que retorna do inconsciente. O que retorna do recalque, ainda que de forma irreconhecível porque distorcida, possui uma especial capacidade de mobilização de afetos e convicções. O material inconsciente que retorna nessas produções culturais não se limita aos acidentes “esquecidos” da história, mas abarca, no caso da tragédia pode-se dizer que abarca principalmente, a “pré-história” comum, dotando-a de uma capacidade de mobilização intensa, resistindo às mudanças dos tempos e do espaço.

Vale a pena acentuar especialmente o fato de que cada parte que retorna do olvido afirma-se com força peculiar, exerce uma influência incomparavelmente poderosa sobre as pessoas na massa e ergue uma reivindicação irresistível à verdade, contra a qual objeções lógicas permanecem impotentes: uma espécie de *‘credo quia absurdum’*. Essa característica fora do comum só pode ser compreendida segundo o modelo dos delírios dos psicóticos. Há muito tempo compreendemos que uma parte esquecida jaz oculta nas idéias delirantes, que quando aquela retorna tem de se apresentar com deformações e más compreensões, e que a convicção compulsiva que se liga ao delírio surge desse cerne de verdade e se espalha para os erros que a envolvem (FREUD, 1939, p. 104).

Resumindo a teoria freudiana, podemos dizer que a tragédia tem sua raiz na cena originária do assassinato do pai primevo, da qual é uma representação transformada por efeito do recalque. A pressão no sentido do retorno do recalado produz mais e mais versões desta cena em diferentes representações: a refeição totêmica, o sacrifício ritual, a tragédia grega, a tragédia cristã, correspondendo cada uma delas a uma determinada época.

2. E as mulheres?

As explicações freudianas da tragédia e do papel do herói trágico não consideram de maneira diferenciada a posição feminina, tanto na tragédia originária (ou mito) do assassinato do pai primevo quanto nas suas repetições teatrais. Deixa com isso em aberto as questões a respeito das heroínas trágicas e da analogia ou disparidade de sua posição em relação aos heróis varões.

Na história da psicanálise foi uma mulher quem percebeu o problema e procurou esclarecer as posições distintas de filhas e filhos no mito pré-histórico freudiano. Lou Andréas-Salomé (1982) no artigo de nome “Sobre as conseqüências de que não foram as mulheres que mataram o pai” analisa as posições feminina e masculina no mito freudiano e desenvolve suas conseqüências psíquicas em cada um dos sexos. Acontece que essas diferenças interessam também à teoria freudiana da tragédia e, incidindo sobre as características dos heróis e das heroínas trágicas, tocam também o objeto do presente estudo, razão pela qual torna-se útil mencioná-las aqui.

A autora aponta a diversidade da incidência da culpa como a conseqüência central das posições dos filhos e filhas na cena da tragédia original. Aqueles que realizam o assassinato, isto é, os homens, é que carregam a culpa, cujos efeitos se fazem notar sobre o narcisismo:

[...] só esta (a culpa) abre no narcisismo a brecha afetiva necessária que corresponde à evolução efetiva da consciência [...] a culpa é uma interiorização do fato que ninguém é “todo”, [...] a amplitude do ser-todo se fraciona na linha vertical da valorização [...] o anseio infantil de ser todo se transforma no convite a esforçar-se, o desejo infantil torna-se ação viril na vida (ANDREAS-SALOMÉ, 1982, p. , nossa tradução).

Salomé extrai uma série de traços particulares decorrentes da posição feminina no mito freudiano. As mulheres não eram expulsas da horda quando cresciam e continuavam protegidas junto ao pai depois de adultas. Faltava-lhes o motivo e, então, não mataram o pai. As conseqüências são importantes: a culpa não incide nelas como nos homens; o

narcisismo severamente afetado nos homens pela expulsão mantém-se nas mulheres; elas podem manter-se no desejo incestuoso, pois não são expulsas do amor paterno como os homens; as mulheres não estão sob ameaça de castração como os homens:

[...] o sexo feminino só se vê pouco afetado por essa renúncia à inflação narcisista como incentivo à ascensão devedora dos valores. De certo modo, não cai completamente fora do amor paterno, com o que o sexo masculino tem que se adaptar; expresso em terminologia freudiana equivaleria a: na mulher o desejo incestuoso não deve estar totalmente superado como no homem, assim como a ameaça de castração carece de sentido na mulher (ANDREAS-SALOMÉ, 1982, p. 171, nossa tradução).

Quando e como, então, as mulheres entram no circuito da cultura inaugurado pelo assassinato do pai? Responde Salomé: as conseqüências do ato dos filhos homens, incidem também sobre as mulheres que entram nesta nova ordem numa posição que contém algo de ofensivo para elas. À passagem do serviço do pai divino (morto) ao esposo humano, as mulheres reagiram com uma reivindicação de igualdade. “Com a possibilidade de escravização por parte do ser humano, surgiu uma mania de igualdade (a inveja de pênis), uma luta pelos direitos. A mulher começará também a matar o pai, tomada pela mesma ambição dos rebeldes, e alienar-se-á de si mesma.” (ANDREAS-SALOMÉ, 1982, p. 173, nossa tradução).

Essa situação de luta e de confronto não favorece a formação do casal. É preciso que tanto o homem quanto a mulher se re-situem para que se faça o laço entre o par. Este laço passa pelo pai, depende de um re-posicionamento com respeito ao terceiro mediador. Em resumo, ambas as posições necessitam da mediação do pai. As mulheres precisam ser amadas na posição de “viúva do pai” e, por sua vez, devem tomar o homem como o “filho do Pai, o filho daquele em cujo seio ela descansa como a causa primeira da comunhão de ambos, a única que não apenas casa, mas verdadeiramente irmana [...] Com isso, ambos experimentam a verdadeira sanção e união no terceiro, o Pai [...]” (ANDREAS-SALOMÉ, 1982, p. 174, nossa tradução).

Na visão masculina que permite ao homem o acesso à mulher, ela se transforma de uma igual combativa (um irmão) em “viúvas do pai”. Do lado feminino, o homem deve tornar-se “filho do pai”, o herdeiro do pai, de modo que o laço com o pai morto fornece a matéria para o laço entre o casal.

3. Lacan: a tragédia do desejo.

Em suas análises da tragédia, Lacan (1992) marca três tempos: a tragédia antiga, a moderna e a contemporânea – *Antígona*, *Hamlet* e a trilogia claudeliana dos Coûfontaine, respectivamente. Diferentemente de Freud, que as referencia ao complexo de Édipo, focaliza-as em relação ao tema do desejo, o que o leva a privilegiar *Antígona* a *Édipo-Rei* e a procurar no campo do teatro seu terceiro tempo, trabalhando, em vez de Dostoiévski (como Freud), Paul Claudel.

Dramaturgo francês de grande sucesso, reconhecido ainda durante a sua vida, Paul Claudel (1868-1955) desenvolveu uma carreira diplomática de sucesso paralelamente à de escritor. Era um católico fervoroso cujas posições pessoais se alinham numa perspectiva conservadora que deixa, sem dúvidas, marcas nas suas obras, repletas de referências bíblicas e de posições morais tradicionalistas.

Mas não são esses os aspectos a que se atém nossa leitura que, seguindo a via aberta por Lacan, atravessa o manifesto do texto e/ou da biografia do autor subvertendo-os e apontando em direção à “outra coisa”. Com esta leitura, encontramos na obra claudeliana elementos importantes para pensar a questão do desejo na contemporaneidade freudiana.

Embora em nível manifesto o discurso de Claudel esteja comprometido com a defesa da religião, em nível latente, muito ao contrário, a trilogia indica uma “superação, [...] a passagem feita para além de todo o valor da fé.” (LACAN, 1992, p. 297) Lacan, leitor, produz uma reviravolta e percebe nas entrelinhas, no “coração daquilo que é apresentado por Claudel” a morte de Deus, um eco da sua época, muito “distante da pregação que

poderíamos esperar de homem de fé.” (LACAN, 1992, p. 297). Entretanto, o psicanalista não é o único a perceber este traço que escapa da pena do dramaturgo à revelia das suas intenções conscientes. Antes dele, a recepção de leitores crentes como o escritor Bernanos já o apontava, mas naquilo que eles consideravam uma espécie de blasfêmia, Lacan encontra um sentido novo dado ao trágico humano.

O exame atento que realiza da trilogia, para ele uma versão contemporânea da tragédia cristã, leva-o a ver nela uma tragédia típica da época que se segue à “a morte de Deus”, mostrando que a dimensão trágica da condição do homem contemporâneo é ainda aprofundada pela ausência do recurso aos deuses e a Deus.

O trágico tem sido tradicionalmente uma via privilegiada para os estudos psicanalíticos dos impasses do desejo e a obra de Claudel, sob este ângulo, tem o privilégio suplementar de ser contemporânea a Freud. Ao trabalhá-la, temos acesso ao exame do estatuto do desejo da mesma época que assistiu o nascimento da psicanálise, porém interrogando-o por outra via. Embora este aspecto não seja muito evidente numa leitura superficial dessa obra, uma leitura atenta e acompanhada do estudo dos comentários do próprio dramaturgo abre perspectivas. Certamente não encontramos a questão do desejo sob esta explícita designação, nem sob a designação de “destino”, como na tragédia antiga. Claudel chama de “vocação” o que vem ocupar, a nosso ver, um lugar semelhante ao que o destino ocupa na tragédia clássica, ao qual a psicanálise liga a sua própria noção de desejo. O parentesco entre o destino e o desejo foi muito observado pelos psicanalistas: o inconsciente se apresenta como o constrangimento de uma outra intenção atravessando a palavra ou as ações, aparentemente à revelia das decisões do sujeito. Quando se trata da vocação, o constrangimento do inconsciente é menos explícito do que na idéia do destino, pois uma escolha é colocada diante do sujeito. Só que o sujeito desconhece seu desejo, está indeciso quanto ao caminho que deve seguir e vai interrogar a vontade de Deus, sua vocação mais profunda, para orientar corretamente a sua escolha, buscando assegurar-se por algum meio de reconhecer a vontade divina. O desejo inconsciente para Claudel se apresentará, numa primeira leitura, como vocação, expressão da vontade de Deus.

Em suas reflexões, o dramaturgo situa no núcleo do nosso ser um ponto de opacidade, algo inatingível pela via do autoconhecimento. Haverá sempre uma barreira ao olhar do homem na busca do conhecimento de si, mantendo um desconhecimento irreduzível. Não é, pois, por meio da introspecção e ou do mergulho no narcisismo que o homem encontraria a verdade sobre si mesmo, pois esse desconhecimento só pode ser contornado utilizando meios indiretos. A direção para isso, o caminho, é o Outro, que para Claudel é palavra divina, o apelo da vocação que se trata de discernir, escutar, interpretar e seguir.

Contemporâneo de Claudel, Freud formulou nesta mesma época a concepção psicanalítica deste ponto de opacidade do sujeito como “o inconsciente”, um conceito tributário do discurso da ciência, cujas leis de funcionamento, cuja racionalidade Freud trouxe à luz sem necessitar da referência a um ser supremo.

O que permite falar de um novo sentido do trágico em Claudel é que o campo da fé dentro do qual se situa o manifesto do discurso claudeliano será ultrapassado na sua personagem Sygne, pelas características do sacrifício desta personagem. Ele vai além do sacrifício por uma causa que encontramos nos heróis e heroínas até então e toca o extremo de um sacrifício sem sentido, em consonância com a idéia da morte de Deus própria do discurso da ciência e própria da época de Freud e de Claudel.

Lacan refere-se ao ponto opaco do sujeito como o lugar de *Das Ding*, a Coisa. Na busca de situá-lo na estrutura despojando-o da referência ao divino com que aparece como destino (versão grega) ou como vocação (versão cristã), cujos rastros ainda permanecem na noção freudiana de complexo de Édipo, Lacan veio a propor uma construção teórica baseada na topologia das superfícies, uma estrutura do falante que abarca um “interior excluído” onde se situa *Das Ding*, a dimensão do si mesmo mais remota e inacessível e também “ponto de visada que define o desejo” (LACAN, 1986, p. 290). Esta proposta lacaniana está conforme à concepção científica do *logos*, isto é, uma inteligibilidade que se articula na literalidade, sem recurso ao sentido fornecido pelas religiões, uma inteligibilidade que caracteriza o pensamento, correlativa à morte de Deus.

Reconhecemos nas formações culturais o campo definido como o da *Coisa* sob diferentes vestimentas. O amor cortês é um exemplo em que a Dama, objeto do amor do poeta, está colocada neste lugar. É também o lugar da imagem resplandecente da heroína Antígona. A mulher, parceira comum ou heroína trágica freqüentemente está colocada neste lugar. Mas isto não diz tudo sobre a posição feminina, uma vez que é apenas a visão dela “enquanto objeto do desejo”, isto é, corresponde à visão que o homem tem da mulher. De resto, a mulher partilha com o homem problemas “de uma ordem homogênea aos nossos”, observa Lacan. (LACAN, 1986, p. 254) Mesmo assim, a mulher colocada no lugar de *Das Ding* mostra-se uma proposição fecunda para o desenvolvimento das pesquisas na interface entre a literatura e a psicanálise, pois abre um campo de estudos sobre as diversas “mitologias” femininas encontradas nas obras literárias, em duas vertentes: mitologias femininas produzidas por autores homens e produzidas por autoras mulheres.

Vamos a seguir examinar a “mitologia feminina” claudeliana, tomando como objeto de análise as personagens femininas da Trilogia. Usamos aqui a designação “mito” e “mitologia” na acepção extensa com que a encontramos entre psicanalistas, que inclui, além das produções coletivas e anônimas dos mitos propriamente ditos, algumas produções de autoria conhecida, como é o caso da obra de Claudel.

4. Sygne de Coûfontaine.

A história da primeira peça da Trilogia, chamada de “O refém” (CLAUDEL, 1965), passa-se após a Revolução francesa. A heroína, Sygne de Coûfontaine, é convocada a renunciar ao que sustenta sua própria identidade, a tudo o que conta de fato para ela para salvar o Papa disputado por nobres e revolucionários em luta pelo poder. O Papa fora seqüestrado e quando passa às mãos do revolucionário Toussaint Turelure este a chantageia exigindo a mão de Sygne em casamento como condição para libertar o Sumo Pontífice. Esta aliança, à qual ela deve consentir, acrescenta a Turelure além do poder, que ele já possui, a distinção de uma linhagem que, homem do povo, ambiciona.

Uma série de circunstâncias introduzida no enredo torna o sofrimento da heroína mais pungente e seu consentimento mais penoso. Turelure não é apenas um simples homem do povo, mas uma personagem abjeta, inescrupulosa e violenta, responsável direto pela morte da família de Sygne. Casar-se com ele implica para a heroína aceitar como esposo o assassino de sua linhagem e implica também em renunciar ao casamento com o primo e grande amor, George de Coûfontaine, derradeira esperança de sobrevivência da linhagem, causa maior a que Sygne dedicou toda a sua vida.

O confessor de Sygne, Badilon, é o intermediário da transação com a qual ela concorda para sua própria infelicidade. A peça termina com a morte de Sygne, num gesto ambíguo que é, ao mesmo tempo, um suicídio e o cumprimento do dever de esposa decorrente do casamento. Ela morre no lugar do marido, pois se coloca voluntariamente na frente dele para receber em seu lugar o tiro que lhe fora dirigido.

No princípio, poderíamos pensar que estamos diante de uma tragédia cristã, não apenas pela sua temática envolvendo o Sumo Pontífice, mas também pela sua posição na escala organizada por Freud das diferentes etapas do retorno do recaiado em relação ao mito originário.

As três personagens centrais da cena trágica grega são, segundo Freud, o herói (que pode multiplicar-se) e que representa o filho, o coro que representa os demais irmãos e o pai assassinado. O herói assume a culpa pelo assassinato e por isso deve sofrer e morrer.

Em “O refém” temos uma heroína, não um herói e como não se trata de uma tragédia antiga, não temos o jogo entre o coro e o herói/heroína, como em *Antígona*. Mas encontramos um correspondente silencioso do coro, não representado, mas mencionado como os beneficiários do gesto de Sygne: a humanidade, ou nos termos do confessor Badilon, “todos os irmãos”, pelos quais a heroína é chamada a sacrificar seu destino individual. Ao contrário da heroína antiga a quem o sofrimento é imposto como castigo, Sygne tem que escolher ir ao encontro de seu sofrimento. Ela deve consentir no sacrifício e nisso sua posição é semelhante à de Cristo.

Só têm voz na peça os múltiplos representantes do pai. Dois dele estão em disputa – Turelure (o revolucionário representante do povo) e George de Coûfontaine (o representante da nobreza) – e o terceiro, que está como refém entre os dois primeiros, é o Papa (representante de Deus) o pai de todos, cujo porta-voz é o confessor Badilon. Sygne é convocada pelo último a salvar, com seu sacrifício, o terceiro dos representantes paternos. Na peça, a semelhança entre a posição de Sygne e de Cristo é explícita nas palavras do confessor Badilon. Qual é a culpa da heroína em “O refém”? Por que erros paga Sygne com seu sofrimento? Como diz Freud, “o fundamento dessa culpa é fácil de descobrir, porque, à luz de nossa vida cotidiana, muitas vezes não há culpa alguma”. Não há falta familiar da qual Sygne possa ser culpada. Do começo ao fim, ela aparece como uma vítima das mudanças históricas, que a destituíram e lhe retiraram os privilégios da posição de nascimento. A menos que se considere que pertencer à nobreza constitui em si uma posição culpável, não há no enredo da peça um erro cometido pela heroína ou por um ancestral marcando o destino dos Coûfontaine, como acontece, por exemplo, com os Labdácidas na Trilogia Tebana. Tais considerações remetem ainda mais fortemente do que na tragédia grega à explicação freudiana da culpa trágica: ela é ancestral mas indefinível e deve-se a um ato cuja lembrança foi recalcada – o assassinato do pai primevo. A culpa retorna e é localizável, no enredo das tragédias gregas, deslocada para outros motivos, pois o assassinato foi esquecido, mas guarda neste retorno as marcas do deslocamento.

Entretanto, entre a tragédia pré-histórica, a tragédia grega e a tragédia claudeliana, interpõe-se a Paixão de Cristo, o modelo da tragédia cristã. O Papa que Sygne vai salvar é um representante do Deus-pai, e Sygne, a heroína, está na linhagem do filho Redentor, aquele que morre em sacrifício para libertar os demais. Sygne é defensora do Pai.

É o representante de Deus-Pai que está ameaçado novamente, numa repetição que vai exigir da heroína uma espécie de renovação da Paixão. O lugar do pai encontra-se desdobrado na peça em secular e religioso. Na ocasião em que se passa a história encenada, havia uma disputa do lugar do pai na vertente secular, entre Imperador e o Monarca. Eles disputam entre si o apoio do poder religioso, um e outro capturando sucessivamente o Papa. A peça

propõe a separação dos “reinos” divinos e humanos e a supremacia do primeiro: é essa a posição aberta e manifesta do autor e é também a posição que o Papa tenta sustentar no diálogo com George de Coûfontaine. Ele almeja manter-se numa posição neutra frente aos embates do poder secular, como o “pai de todos”. Sua impotência em manter-se nesse lugar, a impossibilidade de sustentar a posição almejada de harmonia e intermediação torna-o refém de ambos, sucessivamente, e torna necessário o sacrifício de Sygne que deverá renunciar à sua felicidade em nome dessa causa perdida, dando o ganho ao campo dos próprios inimigos. É aí que tem seu papel a nova figura do destino chamada “vocaçãõ”, que pede dela um sacrificio maior do que das heroínas gregas, que se sacrificavam pela sua linhagem. Nas palavras de Badilon no Ato II, cena II:

Badilon: Que uma mulher abandone seu bem, isto acontece, seu pai, sua mãe, seu país, seu noivo
[...] Para retirar-se no deserto aos pés de uma cruz, para curar os enfermos, para alimentar os pobres,
Para querer e preferir acima do sentido e da razão essas pessoas que não são nada, Ela o faz na abundância de seu coração e a sua salvação não está em jogo nisto.
E você que, para salvar o Pai de todos os homens, segundo a vocaçãõ que você recebeu,
Renuncia a seu amor e a seu nome e à sua causa e à sua honra neste mundo,
Abraçando seu carrasco e aceitando-o como esposo como Cristo deixou-se comer por Judas – a justiça não lhe pede (CLAUDEL, 1965, p. 271).

O sacrificio de Sygne não é castigo, penitência imposta por uma falta por ela própria cometida: é um sacrificio que ela deve buscar por vontade própria. A heroína não está marcada por uma falta familiar que lhe foi transmitida no destino ancestral como Antígona, que a ele se curva. O gesto a que é convocada de salvar “o Pai de todos os homens”, seu representante o Papa, exige-lhe abandonar até mesmo o seu engajamento familiar (ao contrário de Antígona). Ela deve não apenas aceitar a destituição da sua própria linhagem, mas também deve renunciar a tudo o que havia amado até então, desinvestir completamente os objetos do mundo em nome do pai supremo. Assim, preserva na dimensão abstrata do pai celeste o pai perdido no mundo, tornando-se ao mesmo tempo a viúva inconsolável do pai terreno e a salvadora do representante do pai celeste. O seu sacrificio é mais radical do que o sacrificio dos heróis da tragédia antiga cujo infortúnio vinha de uma falta a reparar (Édipo) ou era aceito em nome de uma causa familiar importante para eles (Antígona). É o

sacrifício da Paixão de Cristo levado a um ponto mais extremo, porque é um sacrifício inútil, pois ela não obtém nada dele. A sua posição no momento de sua morte mostra uma heroína dilacerada, não reconciliada com sua própria opção onde podemos ver que a idéia de redenção, de uma grande conciliação que eliminaria a dimensão trágica da vida humana, sublime pretensão do cristianismo, não acontece.

5. Lumîr-Sichel.

A segunda peça da Trilogia, “O pão duro” (CLAUDEL, 1965), continua a história da família, desta vez em um esquema abertamente edipiano. As personagens principais são o pai, Toussaint Turelure, e seu filho com Sygne, Louis de Coûfontanie. Louis mata o pai e casa-se com Sichel, a amante do pai. Mas, à diferença de Édipo, Louis sabe que mata o pai e Sichel, embora seja a mulher do pai, não é a sua mãe.

Há duas heroínas nesta peça: Lumîr e Sichel. A primeira é, no início, a amante do herói parricida, mas é com a segunda que Louis se casará. Morto o pai, levado pelas circunstâncias preparadas pelo próprio Turelure na disposição da herança, é Sichel, a amante do pai morto, que o herói desposa, numa espécie de “aliança refletida” ou “pacto político”, como explicará mais tarde a própria Sichel à sua filha.

Logo, na segunda peça são duas as personagens femininas: aquela que é a viúva do pai e a esposa do filho – Sichel – e a outra, Lumîr, ex-amante do filho, que renuncia ao amor em nome de uma causa política: salvar a sua pátria. Sichel não é uma heroína trágica. A posição trágica é a de Lumîr, posição de renúncia em favor de uma causa, a serviço de um ideal. Lumîr renuncia ao amor, abandonando Louis porque ele se recusa a segui-la, e parte para salvar a sua Polônia onde acaba morrendo em combate. Na verdade, está na mesma posição que o herói Louis, que também tem a sua causa, mas como suas causas são distintas, são levados a necessariamente a seguir caminhos separados. A ruptura é inevitável, já que para permanecerem juntos um dos dois teria que renunciar, coisa que não fazem. A posição de Lumîr não difere daquela do herói trágico masculino no modelo desenvolvido por Freud: aquele que na tragédia primeva matou o pai, ou o seu

representante na cena teatral, aquele que suporta a culpa trágica e que tem que morrer pelos seus. Também ela morre pelos outros, seus compatriotas, em nome da causa comum. Mas Louis de Coûfontaine sobrevive e passa a ocupar o lugar deixado vago pela morte do pai.

Claudiel refere-se a sua personagem Lumîr nestes termos: “essa personificação da alma exilada que se encontra em todas as minhas personagens femininas e desta vez nesse hussardo desenfreado, a polonesa Lumîr.” (CLAUDEL, 1965, p. 1433). Sua posição é semelhante à da heroína antiga, fixada pela história de sua pátria, da mesma forma que Antígona pela da família dos Labdácidas. “Só em Lumîr apreende-se outra coisa e uma outra causa que não ela mesma, à qual ela se dedica à sua maneira, como uma nova Antígona.” (CLAUDEL, 1965, p. 1444).

O desejo de Lumîr é um desejo de “natureza extrema” que a conduz em direção à morte, ao sacrifício supremo pela Pátria, ao qual se considera destinada e, ao armar Louis para o parricídio, empurra-o também a um fim mortífero. Suas ações sempre empurram em direção à morte, a ela mesma e ao amado, ilustrando a temática não incomum do amor destrutivo, do amor ligado à morte, um amor cujo alvo final só é atingido num instante supremo.

A peça central da trilogia encerra-se com a cena do parricídio. Assim como a primeira encena um excesso (*hybris*) na conduta sacrificial de Sygne, nas exigências de Badilon, na abjeção de Turelure, na segunda peça o excesso permanece e se encena na conduta das personagens de outras maneiras, exposto nas palavras de Claudiel como conduta sem controle e sem governo, impulso irresistível que nada detém:

Eu supus seres em quem faltava o contrapeso, quero dizer, a inteligência de uma regra geral e exterior a eles diante da qual seus gestos teriam que se desenvolver, segundo o sentido dessa música superior da qual fala o texto de Eclesiastes [...]. Só há personagens incapazes de controlar, de governar, de qualificar, como que por referência a uma partitura, o impulso essencial e surdo que faz o fundo de suas naturezas e que os manobra um por um para reuni-los, no fim, em um tipo de quadro sinistro e de parábola às avessas. A cupidez pela qual movimentava-se Toussaint Turelure, a esperança enraivecida que é Ali Habenichts e sua filha, o sentimento de honra militar e de dever para com os companheiros que é tudo que

Louis-Napoléon Turelure manteve de sua raça feudal, a paixão exclusiva e fanática pela pátria que anima Lumír [...] (CLAUDEL, 1965, p. 1441).

Claudiel chama suas personagens de “esses filhos sem pai”, mostrando nessa peça o que em linguagem lacaniana poderíamos chamar de falha na função paterna. Esta função mediadora é metaforicamente indicada por Claudel na imagem bíblica da música superior capaz de mediar as dissonâncias. Turelure é “uma figura a mais degradada, a mais degenerada do pai”, “um pai obscuro” e “do qual só o assassinato [...] abre a possibilidade de ver continuar aquilo que se transmite a Louis de Coûfontaine [...]” (LACAN, 1992, p. 297).

Este pai, em vez de funcionar como interditor-mediador, em vez de favorecer a transmissão, vai, ao contrário, armar para seu filho uma situação sem alternativa, forçando-o a casar-se com a amante do pai para ter acesso à herança.

6. Pensée de Coûfontaine.

Na última parte da Trilogia, “O pai humilhado” (CLAUDEL, 1965), prossegue a história de mais uma geração dos Coûfontaine. Louis é embaixador da França em Roma no ano de 1869. Pensée, a heroína, sua filha com Sichel, é já uma adulta no início da peça. O enredo se desenvolve em torno do seu amor por Orian de Homodarmes, sobrinho do Papa Pio, o mesmo da primeira peça. Orian tem um irmão, Orso de Homodarmes, que também irá desempenhar um papel importante na peça.

Pensée, que é cega de nascimento, vai trazer à luz um protesto diante do sacrifício da vida que sua avó Sygne apenas esboçara sem jamais consumir. Lutando por seu amor por Orian, a heroína da terceira peça tentará demovê-lo de sua posição de obediência ao Papa, que o afasta dela. No Ato I, cena III, nas palavras que lhe dirige Pensée, percebemos que a posição de Orian é análoga à que fora um dia a de Sygne – renunciar ao amor terreno em nome do Pai. Ao questioná-lo neste diálogo, Pensée questiona ao mesmo tempo a opção da ancestral:

ORIAN. – Não posso ficar contra meu pai.
PENSÉE. – Então, entre a vida e você, entre você e eu,
sempre este velho absurdo para quem o tempo não anda!
[...]
ORIAN. – E eu, não preciso de outra coisa além da alegria.
PENSÉE. – Onde está a alegria a não ser na vida?
ORIAN. – Acima da vida, e quem mais no-la dá?
A origem e o Pai, que não erra (CLAUDEL, 1965, p. 518).

A personagem feminina do terceiro tempo da trilogia equilibra e compensa, com sua posição simétrica, a da personagem feminina do primeiro tempo, o que leva Lacan a dizer que com Pensée renasce o desejo a que renunciou sua avó. “O drama, tal como prossegue através dos três tempos da tragédia, é saber como, dessa posição radical (a de Sygne), pode renascer um desejo e qual.” [...] (LACAN, 1992, p. 296).

Qual é este desejo que renasce e que enfim se realiza em Pensée? Não se deve reduzi-lo ou simplificá-lo considerando que se trata de casar-se com o homem que ama, e nem mesmo é este o desfecho da trilogia. Pensée permanecerá, apesar da sua posição diferente da avó, uma heroína trágica e não vamos encontrar um *happy end*. Enquanto heroína trágica, ela é ainda “uma figura de mulher divinizada para ser ainda aqui a mulher crucificada [...] Estamos em presença do objeto de um desejo [...] que é um desejo que não tem mais, neste nível de despojamento, que a castração para separá-lo, mas separá-lo radicalmente, de qualquer desejo natural.” (LACAN, 1992, p. 302).

O desejo que se consuma na terceira parte encontra-se no final simbolicamente representado na cena do abraço à cesta de flores onde está o coração do amado morto, trazido pelo irmão Orso. Neste momento, a heroína sente a alma dele penetrar na sua, realizando a almejada fusão com o amado. A visada máxima do amor, ao qual havia renunciado Sygne em vida, é anunciada por Pensée desde o primeiro ato:

ORIAN. - O que você espera de mim, Pensée?
PENSÉE.- Uma coisa que você não pode fazer, uma única palavra que você não pode dizer.
ORIAN. – O que, então, eu não posso fazer, menina?
PENSÉE. – Que eu veja minha alma inteira na sua (CLAUDEL, 1985, 519).

Amor e morte. Amar e perder-se no outro, eis o que o texto mostra como o desejo feminino realizado. Eis a visada das heroínas. Um pouco diferente da dos heróis em lutas, desafios e proezas.

Pensée, como Sygne, como as heroínas da tragédia clássica, insere-se na cadeia geracional suportando sobre seus ombros as conseqüências da história, mas seus gestos e palavras vão num sentido oposto, de ruptura com a tradição. No entanto, Pensée, como as outras heroínas, permanece objeto sublime como substituto da Coisa em posição de atrair, captar o desejo.

7. Claudel e as mulheres.

Nas *Mémoires improvisés*, Jean Amrouche (2001) menciona três momentos marcantes da vida de Claudel, que chama de três “conversões”: ao catolicismo, na noite de Natal de 1886 na Catedral de Notre Dame de Paris; “ao outro feminino, à carne e ao Eros total” na aventura com Ysé na China, entre 1900 e 1905; e à língua portadora da harmonia interior, com Rimbaud, no Jardim do Luxemburgo, em 1886.

Não é nosso objetivo neste estudo aprofundarmo-nos na biografia do autor, mas ressaltar nela apenas um ponto esclarecedor para nossa análise das personagens da trilogia, considerando alguns de seus comentários sobre as mulheres e sobre as fontes de sua inspiração para a criação das suas personagens femininas:

A mulher é antes de tudo alguém sobre quem pesa a exigência prática. Mas ela é também alguém em cuja frente está inscrita a palavra: Mistério. Ela é a possibilidade de alguma coisa desconhecida. Um ser secreto e cheio de significações. Um ser secreto e ignorado por si mesma que postula, para sua realização, uma intervenção exterior.

[...]

Para arrancar um homem de si mesmo até as raízes, para dar-lhe o gosto do outro, este avarento, esse duro, esse egoísta, para fazê-lo preferir esse Outro que a si mesmo até a perdição do corpo e da alma, só há um instrumento apropriado: a mulher (CLAUDEL, 1967, p. 1340-1).

Claudel em sua velhice reflete na entrevista dada a Amrouche sobre o lugar da mulher. Virgem até a idade de trinta anos, ele se apaixonou perdidamente por Rosalie Vetch, a esposa de Francis Vetch, casal que ele conheceu a bordo de um navio a caminho da China. Essa aventura amorosa durou muitos anos e deu-lhe sua primeira filha, Louise Vetch, fornecendo-lhe a base autobiográfica a partir da qual escreveu a peça “Partage du Midi” (CLAUDEL, 1967).

Uma fala de Ysé, personagem de “Partage du Midi” baseada em Rosalie Vetch, também descreve de maneira semelhante a posição da mulher, como presentificadora da alteridade radical, da alma, do mistério, para o homem:

MESA. - O que Deus não pode obter você graciosamente conseguiu.

YSÉ. - É verdade que eu consegui? É verdade que eu lhe ensinei de fato o que é ser um outro? É verdade que lhe ensinei de fato sobre este alguém que lhe arranca das raízes? O âmago (medula, tutano), meu pequeno Mesa, a alma como se diz, a raiz, é a isso que me ligo! Era preciso alguém para isso! A cruz, meu padeco? A gente resiste a essa espécie de cruz quando ela se põe a fazer seu serviço? Assim mesmo, se foi Deus que fez a mulher, é preciso que ela sirva para alguma coisa, a chata (sale bête)! Uma cruz como uma outra. É algo famoso! Você só me pede meu corpo e eu, lhe pedia uma outra coisa muito diferente!

MESA. - Eu não tinha meios de lhe dar a minha alma, Ysé.” (CLAUDEL, 1967, p. 1341-2).

Claudel encontrou no capítulo VIII de Provérbios, onde a Sabedoria aparece sob a forma de uma mulher, a fonte de inspiração de todas as suas figuras femininas. “Para mim a mulher representa sempre quatro coisas: ou a alma humana, ou a Igreja, ou a Santa Virgem ou a Sabedoria sagrada. Reencontra-se sempre essa idéia mais ou menos latente” (AMROUCHE, 2001, p. 59).

Mas esta mulher-mistério tem face ambígua, levando-o a dizer que há a “verdadeira” e a “falsa” mulher, aquela que conduz ao bem e a outra, que conduz à perdição:

As Escrituras representam a Sabedoria na forma de uma mulher que estava aí quando Deus criou o mundo e é ela que Deus olhava [...] para encorajar-se. Ela representa este elemento esquivo, este elemento não capturável que é a Graça. Na

minha opinião, em toda figura de mulher há isto. Há a Anima. Há a Graça, tudo o que é um elemento que escapa ao raciocínio, que é imprevisto, que é fantasia, que pode tanto ter um sentido ruim quanto bom. Esta mulher que é a Graça pode tornar-se também a mulher que é a perdição mas ela não perde por isso o mesmo caráter de uma e a contrapartida da outra (AMROUCHE, 2001, p. 88).

As personagens femininas do que chamamos de “mitologia claudeliana”, apresentam-se como variações da mulher colocada no lugar da alteridade radical: Sygne, Sichel, Pensée e mesmo Lumîr, cada uma a seu modo, encarnam o ponto opaco de mistério, visada do desejo, objeto de medo e de atração, hora do encontro com a verdade que arranca o herói de seu narcisismo.

Quanto ao lugar atribuído ao herói pela teoria freudiana da tragédia, entre filho parricida e redentor dos irmãos, parece não ser vedado também às heroínas trágicas. Para as heroínas da Trilogia claudeliana abrem-se também outras possibilidades: podem situar-se de forma semelhante ao herói masculino, como é o caso de Lumîr, mas podem também colocar-se na posição de viúvas do pai e dos filhos, como Sygne e Pensée.

Em qualquer dos casos, na tragédia assiste-se à vitória da morte e embora por vias diferentes, mais ou menos ativas, heróis ou heroínas sempre acabam por se colocar na posição sacrificial, posição própria à captura do desejo do espectador. Homens e mulheres de todas as épocas se comprazem em assistir no palco a vitória da morte que a tragédia encena. Aristóteles atribui esse prazer à catarse dos sentimentos de temor e piedade despertados artificialmente pelo teatro. E Freud, o que diz sobre esta espécie de prazer na dor que proporciona o espetáculo trágico? Que assim como a criança encena em seu brinquedo a situação que ainda a pouco a fazia chorar e, simbolizando-a desta forma, exerce sua posição de sujeito, ao experimentar na tragédia a dimensão original da condição humana o adulto a torna mais suportável, quer esta dimensão trágica se encene como padecimento causado pelo destino, como vocação ou como padecimento do *logos*.

Para finalizar, lembremos que a “mitologia claudeliana” cujo estudo iniciamos neste artigo é uma construção masculina sobre a mulher. Com isso, nosso estudo sobre as heroínas

trágicas mostra-se unilateral e necessitaria prosseguir interrogando textos escritos por mulheres para examinar o tema de um ponto de vista feminino.

Referências:

- AMROUCHE, J. *Paul Claudel. Mémoires improvisés*. Paris: Gallimard, 2001.
- ANDREAS-SALOMÉ, L. A. *El narcisismo como doble dirección*. Barcelona: Tusquets, 1982.
- CLAUDEL, P. *Théâtre I*. Paris: Gallimard, 1967.
- CLAUDEL, P. *Théâtre II*. Paris: Gallimard, 1965.
- FREUD, S. A interpretação dos sonhos (1900). In: _____. *Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. IV e V.
- FREUD, S. A questão de uma *Weltanschauung* (1932-3). In: _____. *Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise, v. XXII, p. 193-220.
- FREUD, S. Dostoiévski e o parricídio (1928). In: _____. *Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XXI, p. 201-227.
- FREUD, S. Moisés e o monoteísmo (1939). In: _____. *Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XXIII, p. 11-161.
- FREUD, S. O mal-estar na civilização (1930). In: _____. *Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XXI, p. 73-171.
- FREUD, S. *Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- FREUD, S. Totem e tabu (1913). In: _____. *Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XIII, p. 13-191.
- LACAN, J. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- LACAN, J. *Le Séminaire 17: L'envers de la psychanalyse* (1969-70). Paris: Seuil, 1991.
- LACAN, J. *Le Séminaire 7: L'éthique de la psychanalyse* (1959-60). Paris: Seuil, 1986.
- LACAN, J. *O Seminário 8: A transferência* (1960-61). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.