

TRAGÉDIA DO DESEJO, O CLAUDEL DE LACAN

Jacques Laberge¹

Os três primeiros Seminários de Lacan põem em evidência uma primazia: do significante (I), do sujeito efeito do significante (II), do significante Nome-do-Pai (III), substituição metafórica do desejo primordial materno. Uma explicitação da mediação da linguagem se imporia para uma abordagem mais adequada da temática do objeto (IV), se destacando sobre o pano de fundo da falta, lugar do desejo. E assim, uma vez assinalada a primazia do significante, surgem os quatro Seminários seguintes sobre o desejo: desejo do Outro (para Hamlet, ser ou não ser o falo da mãe) (VI), desejo de morte articulado à falta do Bem Supremo, a propósito da Ética da psicanálise (VII), e, neste Seminário VIII, cuja última parte vai agora reter nossa atenção, desejo do analista, pondo verdadeiramente em questão o amor-ódio da transferência.

O Seminário VIII, "A Transferência, sua disparidade subjetiva", é consagrado em grande parte ao comentário do Banquete de Platão e à figura de Sócrates, precursor do analista. Rompendo com o discurso enganador de Agatão sobre o amor, a abordagem socrática aponta para a verdade do desejo associada à falta. Sócrates aceita assim o desafio do dilema mentira-verdade que o conduziu à morte.

Na última parte de seu Seminário, Lacan recorre à Claudel. Por quê? Porque com sua dramaturgia, sobretudo, este poeta e prosador se revela, dentre os contemporâneos de Freud, o escritor que mais se aparenta com os trágicos gregos. É esse parentesco que parece lhe permitir esboçar tão bem, para a literatura, os traços desenhados por Freud para a psicanálise: as linhas intrincadas do desejo. "Tragédia do desejo" é nestes termos que Lacan qualifica a travessia que é o teatro de Claudel, de "Cabeça de ouro", sua primeira peça, à última, "O sapato de cetim" (24-5-61,10). Entre 1910 e 1916, Claudel escreve uma trilogia comentada no Seminário sobre a transferência: "O refém", "O pão duro", "O pai humilhado".

¹ Psicanalista, membro de Intersecção Psicanalítica do Brasil/PE. E-Mail: jacqueslaberge1@gmail.com.

O Refém

Este título, "O refém", se refere tanto ao Papa perseguido, quanto à Sygne, a mulher que renuncia a si mesma para salvá-lo. Fiel à família real francesa, exilada pela revolução napoleônica, Sygne enraizou-se nessa terra chamada Coûfontaine, à qual se identifica. Filho de sua criada Suzanne e do bruxo Quiriace, Toussaint Turelure, tão hediondo quanto perverso, executou com suas tropas não somente seus ex-colegas, os monges da abadia de Coûfontaine, mas também o pai, a mãe, os tios e tias de Sygne. O delegado do Rei, Georges de Coûfontaine, após ter perdido suas crianças e sua mulher infiel, amante do herdeiro, volta do exílio e escolhe a casa de sua prima Sygne como refúgio para o Papa fugitivo. Este reencontro entre primos se transforma em um engajamento eterno de amor e de fidelidade. Entretanto, o inimigo Toussaint descobre o esconderijo do Papa, cerca a propriedade e impõe uma única condição para a liberação do Santo-Padre: desposar Sygne. Ele incumbe ao cura Badilon de fazê-la ceder: ela deve se anular, negar seus laços familiares e amorosos, para se ligar ao carrasco de seus pais. No fim da peça, no dia do batizado de seu filho Louis, Toussaint, representando o imperador em retirada, propõe um tratado de paz ao delegado do rei, o próprio Georges que recusa ver o rei à mercê desse bandido. Uma troca de tiros elimina Georges, mas também Sygne, que se atirou diante do seu marido. Pouco antes, a heroína tentava convencer Georges a assinar o tratado que iria conceder o nome de Coûfontaine a Toussaint. Porém o primo, abandonado por ela, a humilhava acusando-a de falta de dignidade, de fé e de amor. A peça termina com uma última confrontação. Diante da recusa de Sygne em ver seu filho Louis, Toussaint a acusa de traição e a provoca no último instante lançando o grito da família "Coûfontaine, adsum" (Coûfontaine, presente).

O Pão Duro

Desordenado, avarento e desonesto, Toussaint esgotou a paciência de sua amante judia Sichel. Para ela, havia chegado a hora de enviá-lo para um mundo melhor. Ela sabia que seu pai iria pagar a Toussaint uma dívida de vinte mil francos. Momento ideal para o golpe fatal. Sichel convoca o filho de Toussaint, Louis, que tem uma urgente necessidade de dez mil francos para sanar suas finanças. Ele vive exilado na

Argélia com sua amante polonesa Lumir, a quem jamais declarou seu amor. Toussaint deve, aliás, dez mil francos à Lumir, dinheiro que pertence à causa polonesa. Tendo se tornado Marechal Conde de Coûfontaine, Presidente do Conselho de Ministros, o chantagista Toussaint se dispõe a restituir à Lumir seus dez mil francos se ela o aceitar em casamento. "Quando um homem recusa o que ele nos deve, revoga todos nossos tratados com ele, estamos em estado de guerra", conclui Sichel (A.I, C. I,426). Lumir, por sua vez, considera sagrado o dinheiro da Polônia e decide armar seu amante. Louis atira duas vezes contra o pai, erra o alvo, mas o mata de medo. Dando sua versão própria ao mito edípico, Sichel realiza o crime perfeito, pois ela casa com Louis, enquanto Lumir, isolada na luta por sua pátria, se dirige ao seu destino de morte.

O Pai Humilhado

Na terceira e última peça da trilogia, o Papa Pio se prepara para renunciar ao seu poder temporal. Ele conta então, dentre seus piores inimigos, com um homem que se declara seu filho "mais devoto" (A,I,C.I,504), o embaixador francês em Roma, Louis de Coûfontaine. Digno filho de seu pai, ele vem se apropriar da casa dos irmãos Orian e Orso Homodarmes, sobrinhos do Papa. Pensée¹, cega, filha de Sichel e de Louis, esconde, no puro reflexo de seus olhos, o objeto causa de desejo de Orian. Noite "desejada por muitos" (A,I,C.I,493), chamada também Psiquê, Pensée é associada por Claudel à "Sinagoga dos olhos vendados", à "alma humana, a alma sofredora e encarcerada em busca de seu Salvador" (II, 1456). Ela ama Orian, mas a mãe, Sichel, intervém: "Como ele amaria uma cega e judia? (...) a filha de seu inimigo? (...) Sou eu quem te ama" (A I,C.I,496-497). Orian, "espécie de místico, como Rimbaud, em estado selvagem" e ao serviço de uma "vocação carnal e pagã" (II, 1456) encontraria em Pensée somente "o perigo e a morte". Sob o conselho do Papa, Orian envia sua desejada a seu irmão. Entretanto, antes de partir para a guerra, ele engravida Pensée de um filho que estremece pela primeira vez em seu seio quando do recebimento de um cesto de flores contendo o coração de Orian morto. Tomada de paixão pelo inacessível, ela deve, entretanto, desposar aquele que ela não ama, Orso, o corajoso.

Essa trilogia ilustra o percurso do desejo, partindo da primazia do significante ao qual Sygne se vê reduzida, passando pelo mito da morte do pai e desembocando nos belos olhos de Pensée, causa do desejo de Orian.

Trilogia Grega

Lacan fala do "espaço entre duas mortes" (11-1-61) como lugar de inscrição da tragédia. A primeira morte, consequência fatal do envelhecimento, da doença ou de um acidente grave, constitui uma primeira fronteira. A segunda se refere ao "caráter mortífero do automatismo de repetição", à pulsão de morte como "suporte" da cadeia significante. Freud destaca esta "tendência em direção à morte" e Lacan sublinha essa "posição excêntrica do desejo": "o homem aspira se destruir nisso mesmo em que se eterniza" (11-1-61,2-3). No Seminário anterior, "A Ética da psicanálise", a respeito de Antígona que declara "eu sou morta e quero a morte" e de Sade que deseja o apagamento absoluto numa sepultura sem nem sinal de lugar, Lacan define assim a segunda morte: "o homem na medida em que a linguagem exige dele dar-se conta disso que ele não é" (S.VII,327-345). E ele valoriza um aspecto fundamental da tragédia grega: a forma velada do "mandamento da segunda morte", que passa por este "ele não sabia" da "enunciação fundamental da topologia do inconsciente" (11-1-61,5). Lacan opõe a tragédia sem "sombra" de Racine do século XVII à tragédia grega tecida de obscuridades, de sombras, de ocultações, mais apropriada ao meio-dizer da verdade a respeito da segunda morte.

A comunicação de setembro de 1960, "Subversão do sujeito e dialética do desejo", fazia alusão ao "narcisismo supremo da Causa perdida (é a via do trágico grego que Claudel retoma num cristianismo de desespero)" (E.827). "O Refém" nos conduz a isso que o véu da beleza nos esconde, os limites da segunda morte, "com essa diferença que é pedida à heroína que os ultrapasse". Na vocação heroica, há sempre um "fora dos limites", um "além dos limites de Ate (fatalidade)" (S.VII,315-316). Lacan compara Sygne com os heróis e afirma que ela os ultrapassa. Ela se encontra neste "poderia eu não ser" de Édipo em Tebas, "verdadeiro lugar do sujeito, na medida em que ele é o sujeito do inconsciente". Mas este "ponto extremo", diz Lacan, "é aqui ultrapassado". Assim, Sygne "vai além da infelicidade de Jó e de sua resignação", pois ela assume "como um gozo, a injustiça que lhe provoca horror" (17-5-61,5-6). A fatalidade da qual ela é vítima, evoca "na tragédia grega a função do Deus malvado (...) onde se inscreve o destino de Antígona. Aqui estamos além de todo sentido. O sacrifício de Sygne de Coüfontaine não desemboca senão na ridicularização absoluta de seus fins" (3-5-61,7). Antígona se veria superada, não somente na "ridicularização absoluta de seus fins", mas

na referência à beleza. "A beleza é insensível aos ultrajes". Esta tese de Sade assinada por Lacan se vê ilustrada pelo verdadeiro massacre ao qual se submete sua heroína Justine. Sygne, seguramente, com seu tique de cabeça em forma de eterna negação, experimentalista, segundo Lacan, "algo mais atentador ao estatuto da beleza do que a língua estirada de Antígona" (3-5-61,7). Sygne "é animada por uma paixão, segundo ela mesma diz, de uma justiça que vai além de todas as exigências da beleza" (17-5-61,7).

O "non sens" do destino de Sygne ilustra bastante bem a noção lacaniana de significante. Sem dúvida, Lacan se viu seduzido por esta figura incomparável. Claudel havia conseguido criar um personagem que, em seu aniquilamento, ultrapassaria Justine, sinônimo de humilhação, Édipo se arrancando os olhos em Tebas, Antígona enterrada viva, e Jó, figura bíblica, vítima-modelo de todas as injustiças.

O mito edípico, adaptado à versão matar o pai - esposar a madrastra, é abordado em "O pão duro", que introduz assim uma "nova Antígona" (T.II,1444) com a personagem de Lumir, reduzida à sua identificação com a causa polonesa. Se Lacan se refere frequentemente aos heróis de Sófocles e menciona a misoginia de Eurípedes no fim da sessão de 17 de maio de 1961, nesta leitura da trilogia clauderiana, ele nem menciona Ésquilo. Ora, reconhecendo as influências marcantes de sua obra, Claudel cita dois nomes, Shakespeare e Ésquilo. Ele considera "minucioso" seu trabalho sobre Shakespeare, um dos autores preferidos por Freud e por Lacan. A propósito de Ésquilo, Claudel chega a falar de uma "comunhão de espírito" (T.I,1313), comunhão consagrada por longas horas de tradução do texto grego da trilogia "A Oréstia: Agamenon, As Coéforas, As Eumênides", texto que inspirou a sua própria trilogia. A primeira peça foi traduzida ao longo de 1894, época da composição de "A Troca" (L'échange) e da correção de "Cabeça de Ouro". É a Odisseia de Homero que fornece a Ésquilo a lenda de Orestes. O Rei Atreu, pai de Agamenon, oferece a seu irmão rival, Tiestes, um banquete com um prato de carne: seus próprios filhos². Exilado, Egisto, filho mais novo de Tiestes, volta para vingar seu pai e seus irmãos. O troiano Páris abusa da hospitalidade de Agamenon, resgata a bela Helena, e se apodera de uma parte do tesouro dos Atrides. Horrorizado pelas cóleras divinas destrutivas e cegado pela ambição de acabar com a raça dos Troianos, Agamenon aceita sacrificar sua filha Ifigênia. Anterior à primeira peça da trilogia, esta morte a sustenta. Agamenon consegue aniquilar os troianos e, voltando vitorioso, é abatido por sua mulher Clitemnestra, que

conta com a cumplicidade de seu amante Egisto. Ela se vinga assim da morte de sua filha, e ele, da morte de seus irmãos.

Em 1913, três anos após "O Refém", Claudel traduz "As Coéforas". Aterrorizada pelo sonho de uma serpente sugando o leite de seu seio sujo de sangue, Clitemnestra recorre às oferendas depositadas sobre o túmulo de Agamenon para apaziguar sua culpabilidade e a cólera dos deuses vingadores. Mas Apolo envia Orestes que, instigado por sua irmã Electra, mata a mãe e seu amante.

Em março de 1913, morre o pai de Claudel. Sua irmã, Camille, 49 anos, amante de Rodin e escultora, é condenada ao hospital psiquiátrico. No fim do ano, Claudel inicia a redação de seu drama edípico, "O pão duro". Em 1915-16, paralelamente à redação da terceira peça da trilogia, "O Pai humilhado", traduz a terceira peça da trilogia de Ésquilo, "As Eumênides". Orestes, perseguido, exilado tal Édipo em Tebas, percorre o mundo em busca de uma penosa purificação. Se sublinhamos habitualmente a inconsciência do ato de Édipo, seu "ele não sabia", podemos destacar da história de Orestes o "desejo do Outro". Claudel lembra que o crime cometido por Orestes "não foi perpetrado por livre vontade, mas dessa vez sob a injunção precisa e acompanhada de ameaças de um deus" (T.I, 1328): "Vá, vingue um pai," dizia Apolo no verso 203 do texto "As Eumênides". O coro anuncia um novo crime, mas Athéna (a mãe de Claudel se chamava Louise Athénais), filha de Zeus e porta-voz do pai por excelência, faz prevalecer o perdão. Furiosas, as Erínias, divindades representantes da vingança de Clitemnestra, ameaçam o país de esterilidade e de morte. Mas sua cólera finda por ceder: elas selam um tratado de paz com a cidade protetora de Orestes, Atenas, que aceita acolhê-las e lhes prestar homenagem. Claudel comenta: "Qual é o tema dos três dramas que constituem a Oréstia? A fecundidade indefinida do ato mal que implica e gera espontaneamente sua própria sanção, a qual não é outra, dentro de uma mesma linha familiar, que um igual crime" (T.I, 1328). É o crime, marca da repetição, sincronia do delito que se impõe à diacronia das gerações. E essa imbricação de duas trilogias remonta à própria infância de Claudel que comenta sobre esse assunto: "Como as tragédias gregas, creio que os limites estreitos de uma geração não são suficientes para encarcerar as intenções misteriosas da Moira³. Toda minha infância foi embalada nos lábios de uma velha empregada, que recitava antigas desgraças, misturadas a obscuros sacrifícios, no qual eu via lentamente sob meus olhos se realizar os desencadeamentos patéticos. E, nessa mesma linha da Parca, eu via as crianças na lenda antiga, tão bem

como na História oficial, pegar o novelo da mão agonizante de seus pais para o transmitir enfim, a algum eleito dessa mística saga, terceira geração da qual fala a Escritura” (T.II, 1455). A repetição do crime termina entretanto em Ésquilo com uma troca entre o Coro que acusa, a sombra de Clitemnestra duplicada em suas Erínias vingadoras, e Apolo, porta-voz de Agamenon em defesa de Orestes. Essa troca equivale a uma vasta elaboração sobre a culpabilidade. Se trata primeiramente do delito do Outro, pai, mãe e do desejo do Outro, Apolo, delegado de Agamenon e Electra, que ordena a Orestes vingar seu pai. Como um criminoso pode viver sem ser esmagado por sua culpabilidade? É uma das questões à qual tenta responder a experiência analítica: imitar um morto pela depressão, inibição ou doença, pode se revelar o inútil castigo de fantasias criminosas. Para a ultrapassagem de uma culpabilidade esmagadora, o diálogo de Orestes anuncia aquele do sujeito da experiência analítica.

A afinidade de Claudel com a tragédia grega se manifesta, entre outras, na posição extrema de Sygne de Coûfontaine que ultrapassa os heróis antigos, mas se manifesta também no aspecto da "fecundidade indefinida do ato malvado", do "crime" "que os limites estreitos de uma geração não são suficientes para encarcerar". No fim do Seminário de 10 de maio de 1961, Lacan aborda justamente a questão dos três tempos, das três gerações na configuração do desejo. Qual é o destino do desejo na passagem dos avós aos pais, às crianças? Questão que retoma cada analisante. Em um primeiro tempo, observa Lacan, "a marca do significante" na "imagem de Sygne levada à destruição de seu ser, arrancada de todas as suas ligações de palavra e de fé". "No segundo tempo, o resultado disso, (...) aqueles que são marcados pela palavra engendram (...) o rebento, Louis de Coûfontaine, o objeto não desejado". Esses antecedentes abrem a via ao terceiro período, "o único verdadeiro": "o desejo se compõe entre a marca do significante e a paixão do objeto parcial" (10-5-61,6). A fecundidade da destruição de Sygne desemboca via Louis, objeto rejeitado, em Pensée, objeto desejado. E os limites do campo da verdade se veem definidos: os do desejo entre significante e objeto.

Se Ifigênia, filha de Agamenon, encontrava na morte um "casamento", Sygne encontra, no casamento, a morte. A heroína de "O Refém" se defronta com sua morte psíquica desposando Toussaint que, após ter fuzilado os parentes Coûfontaine, se ocupa em manter o corpo de Sygne como cadáver ambulante. Trata-se de um corpo sem vida, ao qual arrancaram o nome, os verdadeiros laços e amores, enfim, o essencial. Sygne

deve se submeter ao imperativo de gozo em seu aspecto mais perverso. E, de uma certa maneira, esta mãe se vê vingada pelo filho que ela rejeitou, Louis, o qual não renuncia, portanto, a perpetuar as patifarias paternas. Sua filha, Pensée, cujo reflexo no olhar seduz Orian, engravida, mas deseja somente o inacessível. Com efeito, seu amante traça, como Lumir, o caminho de sua vocação: seu destino de morte. Pensée finda portanto por desposar Orso, a quem ela não ama. Claudel retoma assim o impasse da tragédia grega: Pensée se revela impotente para resolver os conflitos da trama complexa das gerações.

Claudel leva tão longe sua identificação com este trágico grego, que compôs o Proteu, peça perdida de Ésquilo e da qual se conservou somente o título, drama satírico na sequência da Oréstia em torno da figura da bela Helena (T.II, 1428). E ele fala de um quarto drama, jamais redigido, sobre Pensée de Coûfontaine idosa, "reunindo as explicações de todas as agitações passadas, e, ao mesmo tempo, abrindo para o futuro" (T.II,1452). Ele reconhece assim que a terceira peça não abre para o futuro. Quanto à explicação sobre o passado, ela escapa, já que esse quarto drama não veio à luz. Sem o quarto momento, a não ser através de Proteu. Sem explicação, somente o humor. A alegria, fruto da explicação, remeteria à inesperada e fervente conversão ao catolicismo de Claudel que aos dezoito anos teria abandonado o pessimismo pagão. No início da sessão de 10 de maio de 1961, Lacan lembra que "para Hegel, a tragédia cristã é impossível, a 'Versöhnung' que implica a redenção, resolve o impasse fundamental da tragédia grega e instaura uma divina comédia". Mas Claudel não terminou o Proteu cômico que começou a redigir seu drama edípico "O Pão duro", a comédia não conseguindo abafar a tragédia. Lacan qualifica a obra de Claudel de "cristianismo do desespero" e o escritor católico Bernanos considerava "O Refém" uma blasfêmia (3-5-61,7). As construções de sentido arquitetadas pelas sínteses do eu sofrem os golpes de uma verdade que castiga e findam sempre por desabar sob o impacto da trama intrincada dos desejos. A religião não pode abafar o desejo e pôr fim ao equívoco dos encontros entre "fala-seres". Se o desejo se insinua via sexualidade, se pode provocar algum efeito cômico, se se alinha entre os ditos espirituosos, ele é cúmplice propriamente somente da tragédia.

Freud e a psicanálise devem o mito de Édipo a Sófocles, que nos legou também a figura excepcional de Antígona. Em seu Seminário VII, "A Ética da psicanálise", Lacan descreve a posição limite deste personagem. Frente a Creonte, porta-voz da moral

dos bens que consiste em privar os outros de seus bens, Antígona é "pura beleza", o véu sedutor recobrando a morte. Defendendo o direito de Polinice à sepultura, ela representa essa "pureza, essa separação do ser de todas as características do drama histórico que atravessou, 'o ex nihilo', "o corte que instala na vida do homem a presença da linguagem" (S.VII,325). É nestes termos que Lacan descreve Antígona, figura que ele reencontra em Sygne de Coûfontaine. Aliás, ele reconhece em Louis um novo Édipo e em Toussaint um exemplar típico do pai primitivo.

O silêncio de Lacan sobre Édipo espanta. Somente os heróis de Sófocles retêm sua atenção. Antígona, porque representa o significante; Édipo porque impõe seu mito a Freud, aos primeiros analisantes e a todo "fala-ser". Lacan se prende à primazia radical desse mito do parricídio e do incesto pelo viés do "ele não sabia", "da enunciação fundamental da topologia do inconsciente" (11-1-61,5). Ele sublinha assim, em relação ao surgimento da verdade, não a primazia da mentira, mas da ignorância. Neste sentido, a dialética ignorância-verdade se revela na psicanálise mais fundamental que a dialética mentira-verdade. A respeito da verdade, Lacan nos fala de um meio-dizer, no sentido de que a verdade inteira não pode ser dita. A verdade não é toda, salvo se se abole o inconsciente. Aliás, a simbolização inconsciente, não sendo jamais perfeita, produz um resto de real. A falta de significantes se revela então estrutural e pode se dizer ignorância da verdade, na medida em que uma parte dessa verdade escapa. Falar do meio dizer da verdade conduz à seguinte pergunta: o que é que ocupa a outra parte do dizer? A ignorância, como estrutural, na medida em que a falta de significantes é substituída pela referência ao objeto. Por exemplo, o silêncio do analisante remete de repente à presença do analista em sua função de semblante de objeto que causa o desejo. Mas essa parte ocupada pela ignorância estrutural, em sua relação com o objeto, é recoberta pelo jogo entre o erro, a mentira e a ignorância como paixão associada à ilusão. Esta última se refere ao desconhecimento, não ao "ele não pode", mas ao "ele não quer": não quer nada saber da verdade, sua verdade, já que em análise se trata da verdade singular marcando um sujeito. A ilusão como gozo fálico indica, digamos, uma "certa liberdade" em relação ao gozo do Outro, "certa liberdade" que dá a ilusão de "liberdade certa" ou de "liberdade total". O erro remete à linguagem: recolocando os significantes faltantes, podemos nos enganar. Quanto à mentira, se ela é secundária em relação a ignorância estrutural na relação dialética com a verdade, se constitui como uma distorção seguida de um endurecimento do desconhecimento aliado à ilusão.

Inspirado pela sedução, efeito do inconsciente na neurose, a mentira na perversão, que podemos reconhecer aqui em Toussaint Turelure, pertenceria antes ao jogo consciente para se apropriar do gozo. A verdade tem uma estrutura de ficção, já que seu campo é o do mal-entendido estrutural do simbólico, onde se articula inevitavelmente verdade, mentira, ignorância e erro.

Se a história de Édipo demonstra sua radical atualidade pelo "ele não sabia", enigma para todo analisante, a trilogia de Ésquilo se revela incomparável em relação à sincronia do crime primando sobre a diacronia das gerações, tema do Seminário de Lacan, "A Ética da psicanálise", que precede o da Transferência. Ésquilo põe assim em evidência o desejo do Outro, que vem clarificar não somente a experiência do crime, mas a possibilidade de uma ultrapassagem da culpabilidade. A elaboração de Orestes constitui o anúncio angustiado mas promissor da experiência analítica: permitir-se viver sem se deixar esmagar pela culpabilidade.

Mito do Pai Primitivo

Entre os contemporâneos de Freud, poucos autores compuseram um texto tão próximo do seu "Totem e Tabu", de 1912, como Claudel em "O Pão duro", de 1914. Poucos personagens representam tão bem o papel do pai primitivo como Toussaint Turelure, figura "sinistra" cuja "estatura confina com a obscenidade". Citemos Lacan: "o mito freudiano faz aparecer o pai que é Toussaint Turelure. Está aí a humilhação do pai? Será que essa figura não é simplesmente depreciada até a derrisão que confina com o abjeto?" (10-5-61,1,4).

A referência ao pai é constante na trilogia. No fim das contas, é por causa do Papa que Sygne sacrifica sua vida. E é o representante do Santo-Padre, o cura Badilon, quem conseguiu dela obter a renúncia total a seus desejos. A terceira peça da trilogia destaca a questão da função paterna justamente quando o Papa perde seu poder temporal, perda esta contra a qual Orian luta até a morte. E não esqueçamos, como pano de fundo dessa trilogia, a luta de poder entre os representantes da paternidade: o Rei e o Imperador. Lacan lembra que a figura do pai antigo, o Rei, assim como do pai divino, se beneficiam de uma redução em torno da questão "o que é um pai?" presa ao "nó, não somente mortal mas mortífero" do complexo de Édipo. Lacan opõe este nó paterno às

expressões "Deus criador, Deus providência", comentando: "não é disso que se trata para nós na questão do Pai" (10-5-61,1).

Toussaint Turelure se situa acima da lei. Traidor, ele eliminou todos seus colegas, os monges da Abadia de Coûfontaine: "Eu os matei por amor à pátria no puro entusiasmo de meu coração!" (A.II,C.II,234). Comandou o assassinato dos parentes de Georges, mas também de Sygne, na casa onde ele mesmo nasceu, onde trabalhava sua mãe Suzanne. Tudo isto para obter o título de Barão do Império e o cargo de prefeito da região de Marne. À Sygne, que lhe disse seu horror nos termos "você é a imagem do que eu odeio", ele respondeu: "Eu vos comprarei e você será minha" (A.II,C.I,254-255,263). No início do terceiro ato, o general Toussaint que, além de assumir a prefeitura de Paris, reúne os poderes civis e militares do país, declara com ênfase: "A França, no momento, sou eu" (A.III,C.I,278). E uma vez vencido o Imperador, é ele Toussaint quem escolhe o Rei e dita as regras do governo. Georges se revolta: "O Rei segundo Deus se torna o Rei segundo Turelure", é um "Turelure coroado" (A.III,C.II,284). Braço direito de Napoleão, Toussaint põe toda perfídia de seu oportunismo político a serviço de sua ambição: tornar-se primeiro ministro do Rei e supremo defensor da monarquia. A peça termina com Toussaint no cume de seu cinismo e de sua crueldade. Na posição de juiz eterno, ele duvida da integridade de Georges, evoca o "mistério do amor conjugal" que levou Sygne a salvar sua vida, a qualifica de traidora por ter renegado sua própria consciência desposando um homem odiado: "Nenhum bem justifica um ato mal" declara o neo-moralista Toussaint. (A.III,C.IV,304-307).

Para Sichel, amante de Toussaint na segunda peça, "Sua desordem, tal sua avareza, só cede para dar lugar à sua improbidade". "Rompe todos nossos tratados com ele (...) Seus criados o odeiam" (AI.C.I,421,426). Aliás, ele havia se tornado amante de Sichel somente para lhe impedir de ser pianista, porque assim ela se ocuparia dele. Diz: para tirar "dessa velha alma o que lhe resta de música" (AI,C.II,429). Pouco depois, dialogando com Lumir, pergunta: "Eu não vos causo medo? Sempre me disseram que eu tinha um ar de lobo" (AI,C.III,431). Ele recorre então à chantagem: ela não receberá seus dez mil francos se não aceitá-lo em casamento. Lumir prefere a morte ao casamento com o "velho" "vilão" (AI,C.III,438,439). Louis considera seu pai como inimigo e "o maior patife": "Assim, meu pai tomou-me tudo e agora toma minha mulher" (AII,C.II,448). Mas Turelure revela uma fraqueza, o "medo da morte", medo

cheio de pressentimentos, sobretudo agora que ele vem ocupar o lugar do morto do whist4 (AI,C.V,443). Apesar de tudo, afronta seu filho: "Tu és o Turelure concorrente e sucessor. Não há de que se derreter de amor e bondade! Louis replica: "E tanto faz para você fazê-la te desposar por necessidade ?". "Necessidade engendra o temor, que é a metade do amor de uma mulher" defende-se Turelure, "Eu sou o único crente e vossa bestialidade me provoca horror!"(AII,C.II,457,462-463). O cinismo o transformou em santo lutando contra criminosos. E de repente, Louis, gritando ao ladrão e exigindo o pagamento da dívida, empunha duas pistolas e atira duas vezes. Mesmo errando o alvo, consegue matar Turelure de medo. No momento em que o pai todo-poderoso e despótico morre assim, revela com este fim ridículo o logro de sua posição. Aliás, Toussaint mesmo comentava: "Não sou eu o forte e mau, são os outros que são tão bobos e tão tristes, e dão tudo antes que você lhes peça! (AI,C.III,435). Pura construção imaginária, a figura de Toussaint desaba de medo num instante.

Sem dúvida Lacan se interessou por essa trilogia por causa da figura excepcional de Sygne, veemente ilustração de sua noção de significante, mas também por causa da retomada do mito do pai primitivo articulado ao desejo e à castração simbólica, provocando efeitos de liberação em Louis. Arbitrário, autoritário, despótico, proprietário de todas as mulheres, o pai primitivo é assassinado por seus filhos. Deste mito primordial deriva a origem da lei. A literatura contemporânea, via Claudel, retoma o mito que assinala o lugar do pai, e permite, diz Lacan, "o destaque, a colocação em marcha da dimensão do desejo" (10-5-61,5), reduzindo assim o efeito nocivo de fixação à mãe, a sufocação do campo do desejo pelo da necessidade. É interessante notar que o materno se revela marginal nessa trilogia: Lumir não é mãe, e mesmo que Sygne o seja, ela renega essa função. E Sichel, antes de representar a típica mãe na terceira peça, se revela, na segunda, a mentora do assassinato do pai para passar de amante de Toussaint à esposa de Louis. Ela consegue, graças à sua confrontação com o mito do parricídio, abandonar sua posição de escrava e obter um certo equilíbrio entre sua posição de mulher e de mãe.

Em seu texto de 1928, "Dostoievsky e o parricídio", Freud afirma: "É dificilmente por acaso, que três das obras-primas da literatura de todos os tempos abordam o mesmo tema do parricídio: O Édipo Rei de Sófocles, Hamlet de Shakespeare e Os Irmãos Karamazov de Dostoievsky", "o melhor romance escrito até hoje" (GW.XIV,412,399). Este tema é aqui retomado por Claudel que, fino analista, revela o

mecanismo da repetição que atravessa as gerações e que a psicanálise interroga. Toussaint lembra que sua mãe transferiu para sua pessoa a aversão por seu marido, que o levou a um casamento construído sobre o ódio. Rejeitado por sua mãe, Louis não consegue amar sua amante Lumir, não consegue declarar seu amor. Mas ele revive de tal maneira seu Édipo, se confronta de tal maneira com o mito do parricídio, que assume a castração simbólica estruturante do desejo. Esta trilogia evidencia a mudança operada por determinada revivência, tão dramática quanto vital, do mito da morte do pai. A literatura claudeliana viria ilustrar o efeito típico de uma experiência analítica. Louis não se reduz mais a um simples brinquedo desprezado pelos pais, obrigado, tanto no amor quanto nos negócios, a rejeitar e ser rejeitado. É somente com a morte do pai que Louis se torna um homem. Ele se permite opor-se àqueles que o roubam, encaminhar sua vida profissional, declarar seu amor a uma mulher, se casar e se tornar pai. Mesmo que continue a repetir certas patifarias paternas, ele consegue se destacar significativamente do automatismo de repetição, se deslocando de uma forma radical do gozo do Outro.

Eminente representante do discurso do mestre, Toussaint vive em função do poder cuja primazia vem recalcar a divisão do sujeito. Se esse sujeito se vê cruelmente representado pela anulação de Sygne e de sua família, ele aparece no próprio "mestre", na contradição entre seu nome e seu sobrenome. A divisão do sujeito se traduz assim pela oposição Ter tudo e Ter nada, segundo a destruidora moral dos bens. Este, com efeito, privando os outros de seus bens, traz como consequência fatal a vingança mortal. Toussaint escraviza o mundo, mas a morte o subjuga. Ele tem medo. Ridiculamente, literalmente, ele morre de medo. E não esqueçamos que não somente o discurso do mestre promulgado por Turelure, mas todo discurso, o do saber, como o da histórica, se sustenta a partir de uma coerência interna, de uma lógica própria, marcada justamente por uma alienação em relação à verdade. Esta não pode surgir senão atravessando inopinadamente estes diferentes discursos, como por exemplo, na experiência analítica, quando o analista lança o singular e subversivo convite: "diga o que lhe passa pela cabeça".

A Questão do Nome

A partir do símbolo como morte da coisa, Lacan nos ensina a passar do parricídio ao Nome-do-Pai e precisa, ao longo de seu Seminário RSI, de 74-75, que o Nome-do-Pai e sua função radical de dar "nome às coisas são equivalentes".

O teatro de Claudel ilustra isso, primeiro pela criatividade do nome dos personagens. Lembremos alguns: em "A Adormecida", Danse-la-nuit, Volpilla-la-chèvre, Strombo; Na "Cidade", Palesne, Céréal, Nicaise, Bayette, Audivine, Besme, Aude, Coeuvre, Bavon, Graillard, Coeurdours, Longuorreille; na "Troca", Thomas Pollock Nageoire, Lechy Elbernon; na "Partida do Meio-dia", De Ciz; em "Proteu" A Ninfa Brindosier; em "O Arrebatamento de Scapin", M. Ledessous. E não esqueçamos o notável Mortefroid em "O Pão duro".

No início da peça "O Pão duro", Claudel modifica de uma certa maneira o nome de Lumir, quando convida o leitor a pronunciar Loum-yir, sugerindo algum deslizamento homofônico. E sabemos que, numa carta à Gide, ele prefere, por causa do tom reacionário de "O Refém", recorrer ao pseudônimo de Paul See, o See sendo homófono do 'C', primeira letra de seu nome. Versão pessoal da passagem do crime ao nome.

A questão do nome é particularmente acentuada nesta trilogia pelos nomes e sobrenomes Toussaint Turelure e Sygne de Coûfontaine. Em relação ao nome Sygne, Lacan fala de uma "substituição" do 'y' pelo 'i', "convite a se reconhecer aí um signo", "sobreposição de uma marca (...) alguma coisa que vem encontrar nosso 'S' barrado, pelo que eu vos mostrei que essa imposição do significante está por vezes sobre o homem, o marca e desfigura." (17-5-61,4). E o fato de que ele "quis forjar um signo tipográfico que não existe na língua francesa nas maiúsculas, para que o circunflexo do qual é coroado o 'u' de Coûfontaine pudesse ser levado à impressão" (7-4-65,11). O fato suscita a curiosidade de Lacan, porque sob o "signo do significante faltante", ele "encontraria seguramente alguma coisa de nova em relação ao desejo" (3-5-61,4).

O simbólico do nome se concentra praticamente em Coûfontaine. Primeira palavra da trilogia, usurpada logo por Toussaint Turelure, passada a seu filho, o Conde, que a transmite a sua filha Pensée, o nome Coûfontaine domina a tragédia.

No início de "O Refém", a decoração distingue os brasões da família divididos em ouro e azul, com o grito e o emblema: Coûfontaine, adsum. O nome vem então cobrir a divisão do sujeito, ilustrada pela repartição das cores. Na segunda peça, antes de eliminar seu pai e se tornar o único detentor do nome Coûfontaine, Louis profere a

famosa frase: "O nome cobre tudo", se referindo à "contradição das duas raças das quais ele é oriundo" (T.II,1439) e anunciando a presença de uma terceira raça, aquela de Israel, que representarão sua mulher Sichel e sua filha Pensée.

A conquista do poder, pano de fundo da trilogia, exige a conquista de um nome. Toussaint Turelure, personagem despótico e ridículo, quer usurpar o nome Coûfontaine. Este crápula Toussaint não tem, aliás, nada de santo⁵. Seu santo nome contrasta violentamente com o sobrenome Turelure, associado por Georges de Coûfontaine à peinturelure, pintura de mau gosto. É essa divisão radical entre sobrenome e nome que se vê amenizada pelo acréscimo de Coûfontaine. Este acréscimo consiste propriamente numa mudança de sobrenome, já que Turelure na segunda peça se vê chamado "Conde de Coûfontaine". E em "O Pai humilhado", Louis e Pensée não são conhecidos senão como Coûfontaine.

Logo no início de "O Refém", o nome Toussaint Turelure chama a atenção do leitor porque os traços gritantes e grosseiros do personagem constituem uma renegação do nome e não se compõem bem senão com o verbo "pinturelar" . "É necessário esposá-lo, diz Georges à Sygne. Seus braços misturados aos nossos alegrariam essa velha pinturílea⁶". "Eis que nosso nome está acabado, e não resta senão nós dois". Sygne replica: "Mas o meu foi sobreposto num segundo batismo". E Georges: "Participei deste sacramento com você" (...) precedido do 'de', sou o homem que leva seu nome por excelência (...) sou nascido Coûfontaine pelo fato da natureza à quem os direitos do homem não podem nada". "Quem sou eu sem esse lugar onde tenho meu nome?"(...) eis-me uma cruz no lugar de meu nome proscrito. Todos meus bens caíram de mim como um manto" (A.I, C.I, 222,225-228,233). Proscrito, o nome arrasta a perda dos bens. Para Turelure, resta a falsa pretensão de recuperar o nome e lhe dar um novo brilho.

Este projeto consome toda sua energia: "Sygne de Coûfontaine, a orgulhosa, eu vos comprarei e você será minha. (...) Tomarei a terra, a mulher e o nome. (...) Tomarei o corpo e a alma junto. Vossos pais serão meus pais e vossos filhos serão meus filhos" (A.II, C.I,263). Ao longo do terceiro ato, antes do tratado de capitulação das tropas de Napoleão e da reinstalação do Rei, Turelure apresenta seu filho, nascido Louis-Agénor-Napoléon Turelure, mas impõe como condição assumir o título de Conde de Coûfontaine. Georges se revolta: "Mas o nome não é meu, o direito não é meu, a terra não é minha, a aliança entre a terra e eu não me pertence". Sygne então replica: "Tudo

mudou , Georges. Não há mais o direito, não há mais senão um gozo. Não há mais a aliança para sempre entre a terra e o homem, somente a sepultura. E as mãos que estavam juntas estão separadas. E a tua não serve mais para nada, senão para escrever e resignar". "Todos nossos nomes e todos nossos bens se acumulam sobre a cabeça dessa criança" retoma Georges. Sygne afirma: "A terra é a mesma para nós dois." "Mas eu não a traí, replica logo Georges, (...) essa terra não é mais para ti, pois tu a vendeste e teu nome servo não é mais seu nome feudal!" Sygne retoma: Não haverá mais Nome nem família, só tu és meu irmão". "Você não é mais minha irmã! Termina secamente Georges (A.III,C.II,285-286,289).

Verdadeiro traidor, representante típico do político oportunista e perverso, Turelure troca pela função de primeiro ministro a entrega de Paris ao Rei. Sua posição superior à lei o instala na mentira. Com efeito, mesmo que ele tenha exigido ser herdeiro do nome Coûfontaine, Toussaint declara face à morte de Sygne: "Um nobre nome se extingue". "Não é extinto, replica o Rei. Eu sei que você tem um filho" (A.III,C.V,300). Pego na armadilha de sua afirmação "um nobre nome se extingue", Toussaint revela que, de fato, ele havia reduzido Sygne a um nome, já que é ela que se extingue, não seu nome. No momento em que sua esposa vai dar o último suspiro, Turelure, provocante e desafiante, a convoca a se levantar gritando: "Coûfontaine, adsum", tornando-se assim o mestre do nome, do emblema e do grito da família.

É interessante observar que um dos papéis que se atribui ao todo-poderoso Toussaint Turelure na segunda peça, consiste em mudar os nomes. Sichel comenta: "Ele não se lembra de nenhum nome, metade insolência, metade imbecilidade, e nos rebatiza todos, se posso dizer. É assim que do meu pai ele fez Ali Habenichts, (...) e de mim, que sou Rachel, Sichel, que é, em alemão, pequena foice no céu claro do mês novo" (A.I,C.I,422). Trata-se de esquecer o nome quando o desejo criminoso desliza em direção à anulação do nome. Lacan comenta no Seminário XII, "Os problemas cruciais da psicanálise" que, para Freud, nós somos reportados do desejo de matar o pai ao Nome-do-Pai (13-6-65,29-30). No crime primordial anterior à trilogia, Toussaint elimina os parentes de Sygne. Ao longo de "O Refém", ele consegue usurpar o nome Coûfontaine. Esta usurpação do nome lhe confere um novo poder, mudar os nomes.

A última peça da trilogia termina sobre a questão do nome. Assim, para Orso, Pensée só é uma "irmã" e ele deve esposá-la para dar um nome ao filho de seu irmão morto Orian. Neste último momento, o nome se destaca, desta vez para cobrir a trama

do desejo provocado em Orian, pela beleza dos olhos da cega Pensée. Uma criança não pode ficar sem nome. E é o nome que justifica o casamento. Orso só está aí para representar a função paterna por excelência: dar um nome (AIV, C.II,566-567).

A anulação total de Sygne de Coûfontaine finda por reduzi-la a um puro significante. Ela não é mais que um nome. Toussaint Turelure visa tanto essa redução de Sygne a um nome, quanto visa o próprio nome, Coûfontaine. Do assassinato dos parentes de Georges e de Sygne, já cometido antes do início da peça, passamos ao Nome-do-Pai. Havia já uma simbolização do nome da terra tornado nome de família. Poucos textos ilustram melhor esta passagem, freudiana, do crime ao nome. Toda a trama gira em torno de uma substituição metafórica, buscada por Toussaint Turelure: a substituição de seu nome ridículo pelo de Coûfontaine impregnado de altivez. Turelure, filho de um bruxo e de uma criada de Sygne, possui no novo nome a prova irrefutável de sua passagem da posição de escravo à de mestre. E é no momento do crime edípico, quando Louis mata seu pai, que ele assume verdadeiramente o nome Coûfontaine. Produz-se então o efeito dessa metáfora do Nome-do-Pai. Usurpado por Toussaint, o nome é assumido pelo filho.

No início da trilogia de Claudel, reina a harmonia entre Sygne de Coûfontaine e sua região à qual ela se identifica; entre ela e seu primo, ao qual ela jura eterno amor. Ela leva orgulhosamente seu nome, e este nome representa sua dignidade e de sua família. O nome como significante dá a impressão de uma perfeita sintonia com o significado. Acontece, entretanto, a ruptura entre Sygne e sua terra, entre ela e seu primo que lhe diz: "Teu nome servo não é mais um nome feudal". Escrava a serviço do gozo do grande Senhor, despojada de tudo, de toda significação, Sygne se vê reduzida a um puro significante. Ela não é mais que um nome. No momento em que este nome, outrora sinônimo de orgulho, passa ao cínico Turelure, ele não diz nada mais sobre aquele que o leva. Essa trilogia ilustra de uma maneira exemplar, a separação radical significante/significado. A barra entre um nome e o que ele pode significar cria um abismo. Lacan fala da "função voadora" do nome próprio (6-1-65,29) que, em relação ao "buraco do sujeito" intervém "para o suturar, para o mascarar, para o colar" (7-4-65,9), mesmo que se trate de uma "falsa aparência de sutura" (6-1-65,29). Claudel utilizava a fórmula "o nome cobre tudo". É o máximo que podemos esperar de um nome: cobrir, mas não suturar. E com efeito, o que é que um nome não chega a cobrir? O que é que ele não esconde sob esta cobertura que pode dar a impressão de uma

sutura? Claudel nos deixa a ilustração viva da distância entre o nome e o sujeito, tal qual entre o significante e o significado. O nome Coufontaine usurpado por Toussaint se revela a maneira cruel de desvelar um dado estrutural: um nome não pode suturar o buraco do sujeito.

A primazia da questão do nome indica a marca do desejo, cúmplice da sincronia do crime através da diacronia das gerações. A passagem do parricídio ao Nome-do-Pai é ilustrada, entre outros, em Freud, pelo esquecimento dos nomes, o Signorelli servindo de exemplo mestre. Apresentado como criminoso em "O Refém", o Toussaint Turelure da segunda peça não se lembra de nenhum nome e "rebatiza a todos". A passagem do parricídio ao Nome-do-Pai deixa ao nome a marca passada (presente) criminosa, cicatriz da imbricação do desejo de morte ao do sexo. A trilogia grega de Claudel serve de apoio a Lacan para introduzir, com o Seminário VIII, um tema que será, a partir de então, central em sua obra, o desejo do analista, seja esta abertura mesmo para o campo de desejo, que o campo das necessidades coberto de amor tende a velar.

Precisões, precisões de amor, vós recorreis à ignorância, ao erro ou à mentira para afastar alguma ameaçadora verdade!

NOTAS:

- Texto escrito em francês, publicado no livro *Les voies de la psychanalyse*, Harmattan, Montréal e traduzido para o português por Walter O. F. Cruz.
- Optamos por traduzir em caráter estritamente provisório, os títulos das obras de Paul Claudel. Lembramos que ainda não dispomos de uma tradução oficial destes trabalhos para o português. (N. do T.).
 - As datas por exemplo 24-5-61 se referem à Lacan. O Seminário VIII A Transferência, 1960-61. As outras, por exemplo, 6-1-65, ao Seminário XII Os problemas cruciais da psicanálise, (1964-65).
- Ler assim as demais abreviações:
 - T.I ou T.II: Claudel, P. *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1965, volume I ou II.
 - T.I ou T.II seguido do número da página indica os comentários de Claudel. O parêntese que segue as palavras de seus personagens, por exemplo (A.III, C. II, 284) = ato III, Cena II, página 284.

- GW: Freud, S. *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1948.
- E.: Lacan, J., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- S.I: Lacan, J., *Le Séminaire I, Les écrits techniques de Freud, 1953-54*, Paris, Seuil, 1975.
- S. VII: Lacan, J., *Le Séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse, 1959-60*, Paris, Seuil, 1986.
- Outros textos utilizados para este trabalho:
 1. Lacan, J., *Le Séminaire XXII, RSI, 1974-75*.
 2. Eschyle, *Agamemnon, Les Coéphores, Les Euménides*, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- "Pensée" que além do nome próprio pode evocar também tanto a divindade "Pensamento" como o substantivo.
- Cabe aqui lembrar o conto de E. ^a Poe, *A Carta Roubada*, citando Crebillon em *Atrée*, e trabalhado por Lacan no Seminário de mesmo nome, nos *Escritos*: "... Un dessein si funeste / S'il n'est digne de Atrée, est digne de Thyeste" (Um desígnio tão funesto / Se não é digno de Atreu, é digno de Tiestes). (N. do T.).
- Figura mitológica, personificação do destino de cada um. (N. do T.).
- Antigo jogo de cartas, antecessor do bridge. (N. do T.).
- Há aqui, em francês, uma homofonia que joga com o nome Toussaint, evocando "todo-santo". (N. do T.).
- Neologismo criado para respeitar o texto (N. do T.)