

O herói cômico e os (im)passes de sua trajetória: uma contribuição à ética da psicanálise

Laura Lustosa Rubião¹

1. Situando o problema do herói

Convocar o tema do herói para pensar algumas questões pertinentes ao campo da Psicanálise implica que se façam previamente certas ressalvas.

Parte expressiva do seminário *A ética da psicanálise* de Lacan foi dedicada, como se sabe, ao teatro e, mais especificamente, à ação trágica, por meio da análise da peça *Antígona* de Sófocles. Não é difícil depreender dessa leitura os efeitos perturbadores da personagem sobre o autor. Na sua condição inquebrantável de “vítima terrivelmente voluntária” a heroína de Lacan exerceria sobre os leitores desnorreados um extremo fascínio, composto da ambivalência da atração e do interdito.²

Miller localiza nesse seminário um momento de virada conceitual na obra de Lacan, em que se processa uma verdadeira ruptura com etapas precedentes de seu ensino. Esclarece que aí encontramos, pela primeira vez, o caráter radical do gozo³ que não é mais situado do lado do imaginário e nem tampouco do simbólico. Tratar-se-ia, então, de se levar às últimas conseqüências o “caráter mudo, cego e absoluto” do *das Ding* freudiano.⁴ Pois bem, dada a dimensão impossível do gozo, este apenas seria tangível, completa Miller, por um forçamento transgressivo:

Daí, o elogio da transgressão heróica e essa população de heróis que começa a invadir o seminário de Lacan. É, aliás, a grande figura de Antígona que aparece aqui em primeiro plano como franqueando a barreira da cidade, a lei, a barreira do belo, para avançar até a zona de horror que comporta o gozo. Um heroísmo do gozo, escrito por Lacan como uma espécie de sinfonia fantástica como que elevada de si mesma, diante da renúncia ao rumor do simbólico e do imaginário, para alcançar o dilaceramento do gozo.⁵

O gesto heróico, tal como apresentado por Lacan nesse período, daria mostras de certo equacionamento do conceito de gozo como portador de uma dimensão abissal e dilacerante, uma vez que se tratava de assinalar sua radical incompatibilidade com a ordem simbólica ou com o que é passível de tradução no domínio da linguagem. Onde a

¹ Psicanalista, Doutora em Literatura Comparada pela faculdade de Letras da UFMG, Psicóloga da Prefeitura de Belo Horizonte. Endereço eletrônico: llrubiao@terra.com.br

² LACAN, J. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p.300.

³ O conceito de gozo remete a um misto de prazer e dor, próprio da constituição pulsional do homem.

⁴ MILLER, J.-A. Os seis paradigmas do gozo. In: *Opção lacaniana. Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*. São Paulo, n. 26/27, jul. 2000, p.92.

⁵ MILLER, J.-A. Os seis paradigmas do gozo, p.92.

formulação da natureza do desejo, tomando-se por base esse paradigma, como *puro desejo de morte*.⁶

De fato, o que o isolamento essencial do herói sofocleano (especificamente no caso de *Antígona*) vem objetar é o modo de escrita da lei na cidade que apenas considera o bem segundo uma partição cara à lógica da não-contradição, pois ou são prestadas as honras aos amigos da pátria, ou se as recusa aos inimigos. O que escapa a esse enquadramento lógico é a vigência de um prazer incomum que comporta também, de modo intrínseco, afinidades com o mal. O contra-senso decorrente da resposta da heroína, que se expressa pela formulação inaudita da concessão das honras fúnebres ao inimigo da pátria, torna-se inconciliável com a possibilidade de manutenção da vida, uma vez adotado, exclusivamente, o ponto de vista racional da aplicação da lei, representado, na peça, pelo personagem Creonte. É por não acolher o ponto paradoxal da escolha que atende ao solilóquio do desejo – ou, em termos mais caros ao repertório do herói antigo, da preservação da honra – que a tensão é levada ao extremo no transcurso dos acontecimentos dramáticos dessa obra. Ou a honra ou a vida – essa a lógica excludente subjacente ao curso da ação trágica – sendo que uma vida sem honra já contém, do ponto de vista heróico, as premissas de sua proscrição.

O que se questiona, segundo a apreciação de Miller, é o caráter inacessível da manobra que se impõe a partir dessa perspectiva e a radicalidade do gesto que lhe é correlato, uma vez que o herói é lançado, de modo definitivo, no exílio de toda possibilidade discursiva. Todavia, ainda segundo as apreciações desse autor, esse aspecto do contorcionismo heróico frente a um obstáculo intransponível, apenas franqueável mediante o sacrifício absoluto, veio a calhar enquanto modelo ético que atendesse a algumas disposições teóricas de determinado momento do ensino de Lacan.

A comédia admite outro tipo de resposta, outra modalidade de apreensão para a exigência de trabalho inesgotável da pulsão que afronta o enquadramento da lei simbólica. Esta outra modalidade pode ser pensada como um corolário do fundamento trágico do desejo humano, sem que possamos pensar numa superação progressiva de uma em relação à outra. É preciso lembrar o fato de que Lacan sempre tenha se referido a uma dimensão trágica e a uma dimensão cômica do desejo o que tornaria artificial tomá-las na perspectiva linear de uma progressão. A comédia não é a cura da tragédia, nem a mera atenuação futura de seus efeitos.

A abordagem do tema do herói suscita, com muita naturalidade, os aspectos da proeza e da glorificação, em geral associados à idéia do franqueamento de certos limites do humano. Esses termos são certamente impróprios para situarem as expectativas em relação ao que possa vir a ser a experiência da análise, que afinal, segundo Freud, coincidiria com a transmutação do sofrimento neurótico em *infelicidade comum*.⁷ O sujeito não é levado, no transcurso de uma análise, a se desvencilhar do sintoma que é o modo específico de configuração de seu sofrimento, mas a encontrar um modo de operar com ele, o que

⁶ LACAN, J. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, p.342.

⁷ FREUD, S. A psicoterapia da histeria (1895). In: *Estudos sobre histeria*. Trad. Jayme Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974, v.II, p.363. (grifos nossos).

não o poupa do encontro com o mal-estar, mas permite engatá-lo na perspectiva do ordinário, de algo que pode ser inscrito em uma comunidade, com o qual possa transitar, sem maiores malabarismos. Dessa forma, seria possível concluir que a experiência da análise convoca o sujeito em sua condição de exceção, no que diz respeito à singularidade de seu desejo, mas que, ao fazê-lo, não o concebe na vertente da excepcionalidade heróica.

Seria preciso deixar claro, portanto, que nosso interesse pela trajetória do herói não requer a ênfase no aspecto prodigioso da ação protagonizada por indivíduos acima da média que se orientam pela bandeira da transgressão. No seminário intitulado *O avesso da psicanálise*, de Jacques Lacan, podemos ler:

O que a análise mostra, se é que mostra alguma coisa (...) é precisamente isto, não se transgride nada. Entrar de fininho [*se faufiler*] não é transgredir. Ver uma porta entreaberta não é transpô-la. Teremos ocasião de retomar o que estou introduzindo – não se trata aqui de transgressão, mas antes de irrupção, queda no campo de algo que é da ordem do gozo – um bônus.⁸

Feito esse preâmbulo e assentadas as devidas ressalvas à questão do herói, arriscaríamos afirmar que o herói cômico é aquele a quem não pôde passar despercebida a visão da porta entreaberta por onde deve “entrar de fininho”, ou seja, capturar a oportunidade de sair por essa brecha. Vejamos os motivos pelos quais ele, ainda assim, deve ser tratado como um herói e o sentido que se pode conceder a esse termo na antiguidade.

2. O paradoxo do herói

O herói na antiguidade não se reduz àquela figura a quem é atribuída, pura e simplesmente, a autoria de grandes ações. Há todo um modo de configuração de sua existência, muito próprio ao enquadramento cultural e religioso vigente na Grécia antiga.

Um dos traços principais da composição da figura do herói é isolado por Whitman e diz respeito ao conflito insolúvel em que está imerso: de um lado deve afirmar-se em sua individualidade; de outro, deve responder às exigências da sociedade a que pertence. Enquanto o indivíduo porta algo de absoluto e irremediavelmente inclinado ao isolamento, a vida em sociedade demanda estabilidade e continuidade⁹.

As bases dessa tensão permanente podem ser traduzidas em termos da propulsão ao divino e da impossibilidade de se furtar às limitações humanas. O que distinguia para os gregos um deus de um ser humano seria, precisamente, a imortalidade do primeiro e a existência finita do segundo¹⁰. O paradoxo típico do herói grego poderia resumir-se, desse modo, ao fato de ele estar condenado a agir, de modo ingrato, numa zona que contém um ponto radical de indecisão: forçado a obedecer aos seus impulsos em direção ao divino, não tem como escapar da morte e da ameaça de extinção, próprias à condição humana.¹¹

Faz ainda parte do repertório do herói grego – representante de uma cultura da vergonha e não da culpa¹² – sua inclinação em preservar, a todo o custo, sua honra. Importa-lhe menos a vida do que a

⁸ LACAN, J. *Le séminaire, livre XVII: L'envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1991, p.19.

⁹ WHITMAN, C. *The heroic paradox: essays on Homer, Sophocles and Aristophanes*. Ithaca: Cornell University Press, 1982, p.28.

¹⁰ BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p.398.

¹¹ WHITMAN, C. *The heroic paradox*, p.40.

notoriedade e a fama, ou seja, o que se estende para além dos limites estreitos da morte biológica e se prolonga na memória simbólica de sua existência¹³. Dito de outro modo, o herói seria aquele que é levado a franquear os limites do humano, ou seja, exatamente os que o enlaçam a uma dada comunidade e lhe permitem conviver com seus pares. Nesse sentido, é possível dizer que ele representa uma exceção frente a esses pares ou que se apresenta de forma ímpar. No caso do herói trágico, essa escolha forçada o impele, muitas vezes, para a morte.

Esse traço do impulso à imortalidade pode ser traduzido, nos termos da modernidade, enquanto resistência a uma existência *standard* que reduz o humano à sua finitude biológica. O desejo tornado imortal é aquele capaz de se impor como heterogêneo à massa das opiniões consensuais e resignadas. Como tal, seria um desejo disposto a desobstruir as barreiras do nivelamento pautado no senso comum do 'todos iguais perante a morte', subsidiando, assim, uma ação capaz de afirmar-se como única. As considerações de Alain Badiou são elucidativas quanto a essa articulação entre desejo e imortalidade:

Que no final morramos todos e que não reste senão pó, isso não muda em nada a identidade do Homem como imortal no instante em que ele afirma o que está na contramão do querer-ser-um-animal a que a circunstância o expõe. E sabe-se que cada homem, imprevisivelmente, é capaz de ser esse imortal, em grandes ou pequenas circunstâncias, por uma verdade importante ou secundária – pouco importa. Em todo caso a subjetivação é imortal e constitui o Homem.¹⁴

No que diz respeito à particularidade da trajetória do herói na comédia – e dessa vez sem paralelos imediatos com os domínios da épica e da tragédia – destaca-se o fato de que aquilo que está na base de sua ação, ou o que determina sua busca febril, nem sempre está articulado a algo nobre e glorioso. Sua ação será motivada, por vezes, por míseras migalhas, tais como o prazer de julgar e condenar os suplicantes na tribuna (*Vespas*) ou o desejo de livrar-se de dívidas contraídas pelo filho pródigo (*Nuvens*). Mesmo quando as grandes causas (trégua, paz, liberdade) entram em questão é possível acompanhar, ao longo das intrigas, que elas recebem um tratamento muito particularizado ou são encarnadas por coisas mundanas, tais como sexo, comida, bebida etc.

Essas peculiaridades concernentes ao heroísmo na comédia serviriam, na visão de Whitman, para problematizar a célebre definição aristotélica na *Poética*, que classifica os personagens cômicos como inferiores.¹⁵ Se, por um lado, os protagonistas da ação na comédia são, de modo geral, figuras simplórias próximas ao imaginário popular e representantes típicos da classe rural ateniense, por outro, eles crescem ao longo da ação, adquirindo uma estatura divina que faz jus a seu epíteto de heróis. Para Whitman, o que há de mais perturbador e inquietante com relação à ação cômica protagonizada pelo herói é justamente a torção, a partir da qual temas que não são considerados nobres (o baixo, o mesquinho, o insignificante) podem ser elevados ao plano do sublime, afirmando-se assim de modo inaudito.

¹² DOODS, E.R. *Os gregos e o irracional*. Lisboa: Gradiva, 1988, p.37-61.

¹³ De acordo com Miller, a operação analítica supõe um mais além do *primum vivere*, isto é, um mais além da vida valorizada a qualquer custo e, sobretudo, ao custo do desejo e da honra. Esse seria o contexto ético tomado por Lacan em sua referência à Antígona na década de sessenta. Cf. MILLER, J.-A. Sobre a honra e a vergonha. In: *Ornicar?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p.132.

¹⁴ BADIOU, A. *Ética, ensaio sobre a consciência do mal*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p.26.

Evidentemente a proposição ética formulada por Alain Badiou constrói-se no ambiente moderno em que os deuses já não existem mais e o que aí está designado como 'subjetividade imortal' não poderia ser aplicado diretamente à problemática do herói antigo. Tomamos, todavia, essa referência que nos permite conceber uma ética da resistência e da persistência não de todo estranhas ao tipo de resposta prevista no percurso do herói de comédia.

Persistente e obstinado em levar adiante uma ação que não pode ser objeto de um consenso na comunidade discursiva que o cerca, o herói grego responde pela conseqüente posição de isolamento que as circunstâncias lhe reservam. Se no âmbito da ação trágica tornou-se lugar-comum a abordagem do tema do isolamento do herói, o mesmo não pode ser constatado no que se refere à ação cômica. Em geral, tende-se a conceber a comédia apenas pela vertente de uma celebração extasiante da felicidade, nos arroubos da festa e da alegria, o que nos faz pensar muito mais em uma inclinação gregária e conciliatória do que na expressão de figuras do isolamento, heterogêneas ao pacto social. Se os desfechos das peças de Aristófanes exibem com abundância o transbordamento das condutas excessivas, como coroamento do acesso a um determinado bem, é preciso recordar que esse bem assiste, amiúde, ao interesse de um só e não se presta, como seria de se esperar, a uma distribuição eqüitativa na sociedade.

É comum encontrarmos na abertura de algumas peças a figura do protagonista vivendo uma situação aflitiva que estampa seu isolamento. Strepisíades (*As nuvens*) não consegue dormir, fala sozinho no meio da noite, atormentado que está pela ruína a que foi conduzido na relação com o filho e com a esposa.¹⁶ Diceópolis (*Acarnenses*) caminha agoniado de um lado para outro, está só em plena praça pública. Está só não apenas enquanto espera a chegada de seus compatriotas para assembléia, mas, sobretudo, quando, em meio à multidão, começa a falar e não é escutado por ninguém.¹⁷ O seu nome concentra o paradoxo e a ironia de sua posição: o cidadão justo encontra-se ilhado e deve agir em causa própria. Praxágora (*Assembléia de mulheres*), líder da reforma comunista das mulheres, surge, na primeira cena, em meio à escuridão, portando uma lanterna.¹⁸ Cada qual à sua maneira porta uma idéia ou um plano que não pode ser absorvido pelo senso comum, mas que deve ser levado adiante, a despeito de seu caráter amoral ou extravagante. Essa idéia, que não segue um modelo e é refratária aos reflexos do espelho social, não é, contudo, uma fantasia desencarnada. Trata-se de uma invenção confeccionada com elementos reais e preexistentes, reordenados num arranjo original e único que não entra no mercado comum das patentes ou da reprodução em série.

Não se reduzindo a meras situações de comicidade que visam o plano do entretenimento puro e simples, a comédia toca uma dimensão que vai além dos jogos imaginários pautados no domínio do duplo e do espelhamento. Resta-nos apurar as vicissitudes reservadas, nesse contexto, para esse ponto cego, não inteiramente permeável ao campo do Outro, do qual não se pode abrir mão e com o qual é preciso se arranjar. Interessa-nos verificar, seguindo as coordenadas da trajetória do herói na comédia, como se esboçam as saídas para a condição do isolamento subjetivo que tanto interessa ao domínio da Ética da Psicanálise e que pôde ser nomeada precocemente por Freud como o desamparo primordial do sujeito. Que em dado momento da construção do ensino laciano a vertente trágica desse desamparo tenha sido enfatizada, isto não impediu que fossem contempladas – por meio da leitura de peças consagradas do gênero¹⁹ – as vias alternativas de abordagem do problema propostas na vertente cômica.

¹⁵ WHITMAN, C. *The heroic paradox*, p.41. Conferir a célebre passagem que abre o capítulo 5 da *Poética*: "A comédia é, como dissemos, a representação de homens baixos, entretanto, ela não recobre toda a baixaza: o cômico é apenas uma parte do torpe; com efeito, o cômico consiste em um defeito ou torpeza que não causam nem dor nem destruição; um exemplo evidente é a máscara cômica: ela é torpe e disforme sem exprimir a dor." ARISTÓTELE, *Poétique*. (49 a 32).

¹⁶ ARISTÓFANES. *Les nuées*. (v.1-24).

¹⁷ ARISTÓFANES. *Les acharniens* (v.1-39).

¹⁸ ARISTÓFANES. *La assemblée des femmes* (v.1-29).

3. Os tipos cômicos: fazer um tipo, ser (a)típico

Em um texto contemporâneo às suas primeiras teses sobre o estádio do espelho, Lacan enuncia o estatuto da noção de imagem para a Psicanálise, depurando-a do patamar ilusório e conseqüentemente descartável que lhe atribuem as ciências ditas positivas, obstinadas na apreensão de uma verdade pura, exterior ao cálculo subjetivo.²⁰

Encontramos aí o questionamento das noções de personalidade e caráter, cristalizadas pelo discurso da psicologia responsável pela propagação dos privilégios do indivíduo. Já nesse momento esboça-se, na perspectiva lacaniana, a crítica da unidade subjetiva, pois, por intermédio do conceito freudiano de identificação, torna-se possível constatar que o perfil de uma suposta personalidade coesa seja, tão-somente, a soma de traços herdados daqueles que desempenharam um papel proeminente na vida de dado sujeito. Em lugar da compacidade do indivíduo visto como unidade, situamo-nos na perspectiva do sujeito dividido que, ao se referir à “imagem de si”, depara-se com uma fragmentação de traços tomados a outrem. Esse conjunto de traços formam uma “constelação” que traz a marca de “certo número de relações psíquicas típicas”²¹ com as quais se compõe uma espécie de mapeamento subjetivo, a via régia de seu interesse pulsional nas relações com o mundo. A imagem do eu, segundo a análise de Lacan, compõe-se como num “retrato de família” com seus mais diversos personagens: “imagem do pai ou da mãe, do adulto onipotente, terno ou terrível, benevolente ou punitivo, imagem do irmão, filho rival, reflexo de si ou do companheiro”.²²

Eis que da multiplicidade inicial deriva-se o que se pode reconhecer como uma tipicidade, um modo totalmente particular de afirmação do sujeito, aquilo que o torna ímpar, diferente dos demais. Essa imagem, capaz de reunir a herança do campo do Outro e o que há de mais íntimo e intransferível, conjuga um movimento que evoca, a um só tempo, a repetição e o novo.

Justamente a essa altura de sua exposição, Lacan evoca os tipos representados no palco da *Comédia dell'arte*, o que suscita prontamente nosso interesse:

É por intermédio do complexo que se instauram no psiquismo as imagens que dão forma às mais vastas unidades do comportamento: imagens com que o sujeito se identifica alternadamente para encenar, como ator único, o drama de seus conflitos. Essa comédia, situada pelo espírito da espécie sob o signo do riso e das lágrimas, é uma *comedia dell'arte*, no sentido de que cada um improvisa e a torna medíocre ou sumamente expressiva conforme seus dons, é claro (...). *Comedia dell'arte*, além disso, por se encenar segundo um roteiro típico e papéis tradicionais. Ali podemos reconhecer os mesmos personagens que tipificaram o folclore, os contos e o teatro infantil ou adulto – a ogra, o bicho-papão, o avarento, o pai nobre (...)”²³

Segundo o autor, importa destacar a partir dessa referência algo que repercute sobre a esfera mítica da construção individual do neu-

¹⁹ Para maiores detalhes sobre o interesse lacaniano pelo teatro de comédia conferir meu trabalho de doutoramento. RUBIÃO, L.L. *Lacan leitor de comédias*: uma contribuição à ética do bem-dizer. Tese de doutorado defendida na faculdade de letras da UFMG, 2007.

²⁰ LACAN, J. Para além do princípio de realidade. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998, p.77-85.

²¹ LACAN, J. Para além do princípio de realidade, p.93.

²² LACAN, J. Para além do princípio de realidade, p.88.

rótico, ou seja, a estratégia de fixar um traço (retirado do outro) e investi-lo de um valor próprio e especial. Essa fusão de traços herdados pelo processo de identificação dará a tônica da encenação do drama particular de cada um, que tende a se repetir de forma monótona e ao mesmo tempo variável, pois o núcleo fixo e aderente da pulsão estará sempre apto a se apoderar de novas molduras ficcionais.

É possível pensar – Lacan não o faz nessa ocasião – que esse legado, ao mesmo tempo prévio e contemporâneo, exterior e intrínseco ao conjunto de escolhas, atitudes e posições de um dado sujeito, marca de forma radical sua relação com um determinado objeto.

Cabe-nos indagar, no âmbito dessa articulação proposta por Lacan entre as identificações subjetivas e os papéis dramáticos (típicos), qual seria a particularidade da versão que se dá ao problema, quando esboçado no contexto da comédia. Se a ética do desejo pôde ser formulada a partir do confronto com os limites da *Áte*²⁴, aos quais o sujeito permanece confinado – ou dos quais apenas se desembaraça ao abrir mão de sua existência –, na comédia, o sujeito passa a desfrutar dessa marca que o define em sua singularidade. O herói, na comédia, assume com mais facilidade o seu próprio papel e, para tanto, deverá, de alguma forma, esvaziar o impacto do discurso ao qual se submete. Ao sofrer os efeitos da inflexão cômica, pode ver ruir as estruturas de seu império suntuoso do qual cuida com desvelo e obstinação – seja apagando-se na rotina da mediocridade, seja exibindo-se de modo ruidoso – até poder isolar o ponto de separação do objeto que elege como alvo de sua satisfação e que passara a recobrir imaginariamente sua própria identidade.

O teatro de comédia logrou immortalizar alguns tipos dramáticos a partir, sobretudo, da obra de Molière, em meados do século XVII. Tornaram-se inesquecíveis os perfis bem delineados do avaro, do misantropo, do marido traído, do hipócrita, do sedutor, dentre outros. Cada um desses personagens é reconhecido na trama por um único traço que define sua ação, em geral impregnada por uma devoção apaixonada ou por uma obsessão irrefreável, cujo apego a determinado objeto beira, muitas vezes, a insensatez.

De modo geral, costuma-se reconhecer na comédia grega antiga um gênero que teria se desenvolvido paralelamente a esse ramo precedente da Sicília. Enquanto sua temática era pontual e nutrida, em larga medida, pelas grandes questões políticas e sociais que assolavam o cotidiano ateniense da época, sua vizinha siciliana abordava temas universais, mais cativos do interesse humano em geral e, conseqüentemente, mais propensos a serem revisitados em épocas futuras.

Curiosamente, contudo, há estudos que chamam a atenção para a presença dos chamados personagens-tipo também nos contextos dramáticos da comédia ática. Duas breves passagens encontradas em Aristóteles serviram de base para muitos estudos desenvolvidos posteriormente nessa direção.

A primeira trata das coisas risíveis e identifica dois tipos de atitudes vinculadas ao riso: a ironia que conviria, segundo Aristóteles, aos homens livres – por implicar o próprio prazer do sujeito – e a bufonaria, que está voltada para o prazer de um outro.²⁵

²³ LACAN, J. Para além do princípio de realidade, p.93.

²⁴ Remeto o leitor ao comentário lacaniano sobre a peça *Antígona* de Sófocles. Para o autor a protagonista não cumpre cegamente o destino criminoso que se articula antes dela no encadeamento das leis do sangue. Ao forçar um enfrentamento que ultrapasse esse limite é levada a formular um dizer referente ao valor singular que tem para ela o 'irmão' insubstituível. Essa formulação termina por alijá-la por completo do laço social, cumprindo desse modo seu destino tramado pelo fio criminoso que assola seus antepassados. LACAN, J. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, p.318-319.

A segunda encontra-se no livro II da *Ética a Nicômaco*, em que se lê:

No que concerne à verdade, o intermediário é, em alguma medida, um homem verdadeiro e sua qualidade é a veracidade. O gosto pelo exagero, o nomearemos jactância e aquele que se caracteriza por esse hábito, jactancioso; a tendência a se diminuir, dissimulação e aquele que age dessa maneira, dissimulado.

Quanto à apazibilidade em proporcionar divertimento, o intermediário é o espirituoso e sua característica a espirituosidade; o excesso é a bufonaria e seu porta-voz, o bufão; e aquele que permanece aquém da medida é um rústico...²⁶

O *Tractatus Coislinianus*, cujo nome deriva de De Coislin, o proprietário do *codex*, trata especificamente da comédia e, dada sua proximidade com a *Poética* de Aristóteles, é tido por alguns como um derivado de sua suposta parte perdida, aquela que deveria abordar as características do drama cômico. Em um de seus itens consta a definição dos caracteres da comédia que seriam “as vulgaridades, as dissimulações e as fanfarrônicas”.²⁷ As vulgaridades seriam atribuíveis aos bufões (*bomolochoi*), as dissimulações, ao personagem irônico (*eiron*) e a fanfarrônica, ao chamado *alazon*. Esse esquema permite-nos discernir modalidades regulares da ação dramática de modo a reconhecer na figura do bufão a responsabilidade pelas falas e atitudes obscenas ou vulgares; na figura irônica, uma habilidade em se fazer passar por menos do que na realidade é (por isso o traço da dissimulação ou da falsa modéstia) e, no fanfarrão, uma propensão a sobrevalorizar-se sendo que, de fato, este seria menos do que pretende parecer. Esses últimos são também reconhecidos na comédia antiga como impostores.

Lançando mão da praticidade dessa visão esquemática, alguns autores versados nos estudos aristofânicos foram levados a identificar o papel do herói cômico com a postura do *eiron*: aquele que aparenta ser menos do que na verdade é. Sua trajetória ao longo das intrigas contrapor-se-ia aos diversos impostores (*alazones*) os quais deveria desmascarar.²⁸

Ocorre, contudo, que esse ponto de vista - justamente por ser prático e esquemático - acaba por simplificar um tanto as coisas. Aquela que desmascara nem sempre se apresenta como um modelo de conduta moral passível de operar como uma solução para as contradições previstas nas inclinações perversas do homem. Segundo Whitman, seria pertinente indagar - de modo a problematizar um pouco a visão esquemática do *eiron versus alazon* - se os protagonistas de Aristófanes não carregariam, eles próprios, uma boa dose da impostura que justamente se dispõem a combater.

Essa maneira acurada de examinar o problema nos poupa da visão polarizada que situaria, de um lado, a impostura - que na obra de Aristófanes recebe nomes diversos tais como charlatanice, hipocrisia, arrogância, inclinações corruptas - e, de outro, seu antídoto, representado pela ação de fazer cair as máscaras. O grande vetor irônico das comédias de Aristófanes estaria no fato de que “a maior fraude vence,

²⁵ ARISTÓTELES. *As Rhétorique*. (III, 1419b). Paris: Librairie Garnier Frères, 1944.

²⁶ ARISTÓTELES. *Éthique de Nicomaque*. (Livro II, cap.VII). Paris: Librairie Garnier Frères, 1950.

²⁷ TRACTATUS Coislinianus. In: POSSEBON. *Batracomiaquia: a batalha dos ratos e das rãs*. Estudo e tradução de Fábio Possebon. São Paulo: Humanitas ; FFLCH/USP, 2003, p.60.

²⁸ Segundo Cornford, haveria na comédia antiga uma exata antítese entre *alazon* e *eiron*, sendo os primeiros vítimas certas das artimanhas dos segundos. CORNFORD, F.M. *The origin of attic comedy*, p.120.

partindo-se do princípio de que a fraude levada aos extremos, sem limites, torna-se o modelo da mais alta verdade”.²⁹ Esse ponto incisivo em que a fraude vem coincidir com a verdade parece-nos valioso para operarmos com alguns desdobramentos relativos aos efeitos da ruptura dos semblantes do ponto de vista da resposta do herói cômico. Retornaremos a ele oportunamente.

Com base nesse raciocínio argumentativo, Whitman chega a propor uma nova categoria para enquadrar as sutilezas da ação dos protagonistas da comédia antiga. Um misto de astúcia, esperteza, vilania, maldade e delinquência que encontraria sua tradução no termo grego *poneria*.³⁰

No dicionário Bailly encontramos a seguinte definição para *poneria*: do ponto de vista físico, seria um estado doentio do corpo; no plano moral, uma maldade ou uma perversidade.³¹ Elevado à categoria de conceito, o termo sofre uma ampliação na visão de Whitman e passa a englobar certa engenhosidade do espírito, bem como uma disposição sagaz que inclui um traço perverso. Talvez o termo *malícia* pudesse consistir em uma boa tradução para o português.

Como foi introduzido, há duas maneiras de se abordar a questão do tipo na comédia: uma que delimita o aspecto formal da ação, a partir da qual se define um posicionamento frente a uma dada situação - ironia, bufonaria ou fanfarronice -, e outra que coloca em destaque um traço específico, que é o próprio cartão de visita dos personagens, seu modo singular de apresentação no mundo. O perfil bem traçado dos personagens encontrará o ápice de sua lapidação a partir da comédia nova, embora não esteja excluído do drama antigo.

O juiz inebriado pelo poder de condenar suas vítimas (Filocleão/*Vespas*), o sonegador de dívidas (Strepíades/*Nuven*), o bom de lábia (Pisetero/*Aves*) são personagens que lidam de modo apaixonado com o objeto de sua empresa e que podem ser comparados, até certo ponto, aos clássicos saídos do teatro de Molière (o avaro, o misantropo, o marido traído, o hipócrita). É verdade que esse traço único e peculiar - que testemunha o isolamento do herói e nos próprios textos é classificado como obsessão, mania, obstinação ou loucura³² - é mais agudo e encapsulado na comédia de Molière.

Por mais incorrigíveis que possam se apresentar esses personagens - marcados por uma devoção obstinada a uma causa própria - em algum momento são levados a sofrer uma espécie de retificação em relação ao trato com sua paixão. O modo derrisório pelo qual o avaro persiste suspirando pelo seu cofrinho³³ ou o contexto paradoxal em que Alceste é levado a eleger como objeto do seu amor aquela que é nada mais nada menos do que a refutação viva de seus ideais de misantropia são, por si sós, exemplos primorosos do engenho com que a arte cômica opera com a desconstrução de certezas às quais estão fixados seus personagens.

O exemplo de Alceste, o misantropo, é particularmente interessante, pois ele encarna justamente a posição daquele que não se deixa enganar pelos trejeitos enfatuados dos eternos adutores subsidiados por uma sociedade banhada à hipocrisia. Ocorre que o eixo de susten-

²⁹ WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*, p.27.

³⁰ WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*, p.29.

³¹ BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Librairie Hachette, 1950, p.1604.
A respeito de personagens canônicos muito próximos desse perfil do herói cômico, conferir estudo de Antônio Teixeira sobre uma possível vocação da cultura brasileira ao chiste. O autor cita o herói Macunaima, cuja identidade não admite qualquer síntese ou orientação reta, uma vez que representa a indeterminação que se abre à surpresa e à inventividade. O personagem não despreza suas inclinações amorais e, com toda a lascívia, vilania e falta de decoro, é capaz de, ainda assim, conquistar a simpatia do público que o conserva como herói. Outra figura que se abre à mesma comparação é a figura do sobrinho de Rameau, personagem desavergonhado de Diderot, que se impõe como figura da contestação viva dos ideais de honestidade do século VIII. Misto de bufonaria, falta de caráter e cinismo, é aquela figura que as pessoas honestas desejam, simultaneamente, evitar e conservar. TEIXEIRA A. M. A propósito de uma vocação para o chiste da cultura brasileira. In: *Aletria: Revista de estudos de Literatura*, nº13, jan.-jun. 2006, Belo Horizonte, POSLIT, Faculdade de Letras, UFMG, p.67-72.

tação de seu ser, a “linha mestra” que orienta sua posição irreduzível de franco e sincero, é contestado por sua escolha amorosa que reúne, na figura de Celimene, a pérola da bisbilhotice e do “gênio maldizente” típico das mulheres nos salões da época. É seu companheiro Filinto que lhe abre a ferida de modo interrogativo:

Filinto:

Que em tudo quereis ver com tanta exatidão
A integridade em que vos encerrais sem mais
Estais a achá-la, aqui, acaso em quem amais?³⁴

O amigo prossegue admirado em relação à sua insistência em Celimene, uma vez que outras damas honestas se mostravam por ele interessadas. Será que ele ignora essa contradição patente e é incapaz de ver na amada os defeitos que reprova em toda a humanidade? Vejamos o que lhe resta responder:

Alceste:

Não, o amor em que estou por essa viúva,
Em que mais claramente os veja, coadjuva,
E, enquanto à sua graça o meu ardor se dobra,
Sou eu quem melhor os vê e quem mais os exproba.
Mas, ainda assim, por mais que a resistir-lhe me arme,
Admito-o, ela tem a arte de agradar-me (...)³⁵

Sua escolha o impele rumo a um ponto inexplicável que não pode ser absorvido pela definição a que pretende ver reduzido seu ser, cujo nome é franqueza e que resume seu amor pela verdade. Aí entra em jogo uma inclinação incoercível, um ardor insano por aquela que tem a arte de agradar-lhe.

O traço mínimo a que se pode remontar a constituição subjetiva, o ponto a partir do qual o ser encontra uma definição ou uma tradução - e que é também um ponto de estranhamento, pois muitas vezes surge como excentricidade ou loucura -, passa a coincidir com a ordem do parecer ou é apontado, em algum momento, como pertencendo à ordem de um mero semblante. Alceste chegou ao ponto de não se deixar enganar pela hipocrisia social, mas fez disso um ideal nomeado franqueza e sofre os abalos da ironia cômica que o relança na dúvida instaurada pela escolha amorosa. A via da ruptura dos semblantes que a comédia exhibe ao psicanalista não serve para forjar o ideal da transparência ou da desilusão. Seus efeitos não podem ser denotados por nenhuma nomeação *a priori* que pretenda imobilizar o sentido e é nessa perspectiva que podemos isolar a fraude em sua potência máxima, ou seja, deixando entrever a contrapartida da verdade que só se pode enunciar numa operação de subtração que atesta a incompletude de todo dizer que se pretende absoluto.

Todavia, se o ponto inamovível da certeza encontra uma via de relativização na comédia, isso não nos conduz propriamente ao assentamento do império dos semblantes ou à comodidade de converter tudo ao plano das aparências. O teatro de comédia, por meio de seus tipos memoráveis, exhibe um ponto de inércia que conduz à repetição, mostrando-se insaciável e monótono e, ao fazê-lo, confisca-lhe a suprema

³² É um criado, La Flèche, que exprime com precisão o caráter doentio da relação de Harpagon com o dinheiro: “O Sr. Harpagon ama o dinheiro mais do que a reputação, a honra, a virtude.” MOLIÈRE, J. B. *L'Avare*. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1946, p.537.

³³ MOLIÈRE, J. B. *L'Avare*, p.592.

³⁴ MOLIÈRE, J. B. *O misantropo*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.144.

³⁵ MOLIÈRE, J. B. *O misantropo*, p.145.

importância que lhe atribuem os personagens. Converter a aderência do fascínio, das condutas obsedantes e obstinadas a um grau inesperado de vacuidade, separando-o do seu envoltório de semblante, eis um dos efeitos provenientes do universo cômico. O ideal do homem desiludido é já um novo semblante, objetado no contexto dramático por um ponto cego, que escapa a essa definição inteiriça do ser.

Esse ponto que não é a verdade toda e não supre integralmente a definição do ser – como bem puderam acreditar, em algum momento, Harpagon, Alceste, Arnolf – é rebaixado ao plano artificioso do semblante. Do movimento dessa operação de separação entre o ser e o parecer resta, em franca exposição, a face real, inexplicável e absurda das paixões humanas. Esse efeito nem sempre recai, contudo, sobre o herói. Muitas vezes é o público que é tomado pelo espanto e pelo desconcerto. Harpagon não se deixa tocar o suficiente e segue suspirando por seu cofrinho, mas é afinal o prolongamento desse suspiro, seu despropósito e inadequação o que nos faz rir e extrair da ilusão sua vertente de comicidade.

Essas estratégias de desmontagem dos semblantes apresentadas nas peças de comédia encontram ressonâncias com o que se pode esperar de um percurso a ser feito em uma análise.

Ainda que conheçamos os nomes próprios dos personagens de Molière, eles são de fato reconhecidos, no fio das tramas, por seus apelidos, pelos nomes que lhes foi dado construir e que constituem – tal como notamos também, até certo ponto, a respeito da comédia antiga – a condição de possibilidade de sua existência, a notação mínima da consistência de seu ser: a avareza, o horror à traição, o amor à verdade etc. É possível extrair daí a função do traço unário (*einzigler zug*)³⁶ que opera como um distintivo, como uma marca intraduzível ou, ainda, como a incidência de um signo (aquilo que significa alguma coisa para alguém) que dá suporte a um modo repetitivo (típico) de satisfação pulsional. Essas marcações surgem como traços fora de sentido, pois não encontram uma tradução direta e imediata no código.

Se a avareza é universal, há tantos avaros quantos forem os modos possíveis de articulação contingente dessa tendência, o que nos permite deflagrar o ponto mais íntimo de enraizamento do sujeito. Do mesmo modo, o juiz obsedado é um tipo tornado célebre no contexto específico da Atenas do século V a.C., mas Filocleão age de acordo com uma cláusula específica que só a ele concerne: condenar os acusados na tribuna. O personagem de *O doente imaginário* é um enfermo dos mais típicos: extremamente aplicado no experimento das técnicas de alívio do sofrimento corporal (clisteres, sangrias, lavagens), dirige suas demandas intermináveis a um personagem não menos típico³⁷: o doutor letrado, que abusa de seu latim – língua estrangeira que é o próprio verniz de sua estupidez velada. Fala em demasia, arrotando um saber que no fundo é nada: de tão rebuscado beira o ininteligível. Ora, o protagonista é levado – seja pela fina ironia de sua criada, Toinette, seja pelas ponderações de seu irmão, Beraldo – a freqüentar seu próprio curso de medicina, passando a ser o autor das prescrições que tanto demandava às autoridades médicas. É

³⁶ FREUD, S. *Psicologia das massas e análise do eu*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969, p.135.

³⁷ Esse não é um personagem cristalizado no contexto da ascensão da classe burguesa do tempo de Molière, mas quase um tipo universal. Segundo Pickard-Cambridge, o Sócrates de *Nuvens* é uma espécie de 'Quack doctor', personagem já encontrado nas representações dramáticas sicilianas. Nessa época, os doutores eram figuras itinerantes e seu dialeto era o dórico. Tornou-se freqüente a recuperação dramática da figura do médico que fala de modo excessivo e enfatuaado em língua estrangeira, quase incompreensível. PICKARD-CAMBRIDGE, A. *Dithyramb, tragedy and comedy*. Oxford University Press, 1962, p.136, 174-5. Molière explorou ao máximo o discurso vazio da Medicina encarnado no latim dos doutores que só sabiam repetir fórmulas prontas e extirpar o dinheiro dos doentes. A nós interessa a estratégia cômica que, ao dissolver o semblante do saber, deixa também em aberto o ponto de escapada de um prazer oblíquo (no caso o impulso à extorsão) que corre nas entrelinhas das montagens sociais e que apenas tornam-se visíveis graças aos recursos da comédia.

o momento em que, falando uma nova língua - um dialeto esdrúxulo (misto de francês e latim) -, mergulha no ritual festivo das sangrias e purgações por própria conta e risco.³⁸

Esse signo mínimo que é o ponto a partir do qual o sujeito se vê representado - embora advenha da herança proveniente do Outro - condensa a expressão mais singular do ser que se fixa a um modo particular de satisfação. Na análise, o sujeito é convidado a confrontar-se com o ponto cego de sua subjetividade, o qual define, ao mesmo tempo, sua tipicidade (engendrada por uma operação de alienação) e seu ser (a)típico (momento instaurado pelo movimento de separação do objeto que preside sua satisfação).

Se o percurso de uma análise implica o desvencilhamento dos significantes que orientam o sujeito no plano das identificações imaginárias, ou seja, da herança de seus antepassados, ele também pressupõe que se inventem novos usos para o vínculo sintomático que o sujeito construiu a partir dessas mesmas identificações.

A análise confere a oportunidade tanto de esvaziamento do Outro que poderá exibir sua falta, quanto de apropriação, por parte do sujeito, de sua relação sintomática com o objeto pelo qual ele se torna responsável. Tomemos o famigerado cofrinho de Harpagon: é o que ele parece ter de mais precioso, é também aquilo a que ele pretende ver reduzida toda sua existência. Esse cofrinho idolatrado, elevado à dignidade de um tesouro, torna-se, ao longo da peça, objeto da mais pura derrisão, separando-se do seu envoltório de semblante.³⁹ Pela via desse ponto de abertura, que não deixa de convocar a ironia, poder-se-á enfrentar de outra maneira (ou não, como parece ser o caso do renitente Harpagon) os constrangimentos da imposição do gozo.

A oportunidade de se apropriar dessa marca, exibindo-a de modo afirmativo, implica, nos termos de Badiou, um apelo à coragem. No mundo contemporâneo, em que impera uma tendência à instantaneidade, ao relativismo e à multiplicidade das opiniões consensuais, faltaria, segundo esse autor, lugar para a inscrição de uma “energia cômica” que está na base do acolhimento dos tipos:

Nossa questão é aquela da coragem afirmativa, da energia local, captar um ponto, e sustentá-lo. Logo, nossa questão é menos aquela das condições de uma tragédia moderna do que aquela das condições de uma comédia moderna. (...) É inquietante que nós não saibamos visitar Aristófanes ou Plauto; não menos reconfortante verificar, uma vez mais, que nós sabemos dar força para Êsquilo. Nosso tempo exige uma invenção, aquela que ata em cena a violência do desejo e os papéis do pequeno poder local (...). O obstáculo na via de uma energia cômica contemporânea é a recusa consensual da tipificação. A “democracia” consensual tem horror a toda tipificação das categorias subjetivas que a compõe. Tentem fazer espernear em cena e cobrir de ridículo um Papa, um médico da mídia, uma instituição humanitária notável ou uma dirigente do sindicato das enfermeiras! O teatro tem por dever recompor em cena situações vivas,

³⁸ MOLIÈRE, J-B. *O doente imaginário*. Trad. Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2002. Conferir a esse respeito os instigantes comentários de François Regnault: “Como em muitas análises a saída para Argan será de se tornar ‘analista’, por seu turno, mas no carnaval e para rir, de se tornar uma espécie de Molière, médico de si mesmo, e do mundo como ele avança. O outro não existe e ele não tem remédios.” REGNAULT, F. *La doctrine inouï*. Paris: Hatier Littérature Générale, 1996.

³⁹ O processo pelo qual o cofrinho - tratado pelo protagonista como um tesouro, ao ponto de substituir a própria filha - se apresenta para o leitor/espectador como algo ínfimo e derrisório inclui também o modo de destacá-lo como objeto-fetichado do ponto de vista do personagem que, amiúde, o ignora. Lacan compara o valor do cofre de Harpagon, ao mesmo tempo supremo e ridículo, às cartas-fetichado de Gide para sua esposa Madeleine. LACAN, J.A. juventude de Gide. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p.773-4.

articuladas a partir de alguns tipos essenciais. E propor para o nosso tempo o equivalente dos escravos e domésticos da comédia, pessoas excluídas e invisíveis que, de repente, pelo efeito da idéia-teatro, são em cena a inteligência e a força, o desejo e o domínio.⁴⁰

O “pequeno poder local” poderia, a nosso ver, ser associado tanto à expressão das vozes discretas e quase inaudíveis dos personagens menores que, por efeito de uma reviravolta, passam a ditar os rumos do desenlace da intriga, quanto ao imperativo desse traço distintivo do protagonista, situado como causa das vicissitudes de sua ação. Esses personagens – cujo caráter ou *status* social também os condena de início à invisibilidade equiparando-os aos escravos – carregam cacoetes enraizados no fundo de sua existência, os quais constituem precisamente a textura de sua ação, aquilo que lhes permite se impor como persistentes e intransigentes, avolumando-se, por conseguinte, ao longo das intrigas de comédia. Os tipos estranhos, excêntricos, grotescos, marginais, mesquinhos, apaixonados, discretos – vítimas ou algozes de uma inflexão irônica que está na base de muitas dessas comédias – ganham corpo e se eternizam na cena viva do teatro.

A ‘energia cômica’ permitiria operar com um corte entre os registros do ser e do parecer, na medida em que separa os sujeitos interessados das máscaras que eles julgavam encontrar prontas – todas as formas disponíveis na cultura, os lugares de coagulação do saber ou do poder. Ao fazer vacilar esses pontos precários de apoio, abre novas perspectivas que não passarão ao largo do semblante, mas que possibilitarão que se estabeleça com ele uma nova relação. Ao abrir mão de sua filiação imaginária ao grupo das ‘vespas áticas’ o juiz aristofânico conserva seu ser irascível sem as amarras da alienação⁴¹, assim como Argan preservará seu perfil de doente, porém de modo inusitado, (a) típico, falando uma língua singular – um latim modificado pelo francês, sua língua materna.

Se o percurso de uma análise puder conferir ao sujeito a oportunidade de se impor na pronúncia de seu próprio dialeto, ainda que se mantenha vivo o ponto de intradutibilidade radical desse linguajar, jamais erradicado pelo ideal transparente da comunicação, ele terá chegado a um bom termo ou às prerrogativas do que Lacan identificou no fim de seu ensino como sendo a ética do bem-dizer. Longe de querer dizer o Bem ou de propagar os efeitos sedutores dos belos discursos que importam as fórmulas prontas do saber como mercadoria, a ética do bem-dizer, implica num modo de transmissão singular daquilo que caracteriza a vertente autística do gozo, impossível de ser materializada em qualquer objeto do mundo, a saber, a vertente que põe em evidência a loucura e o isolamento de cada um.

Referências bibliográficas

⁴⁰ BADIOU, A. O que pensa o teatro? In: GARCIA, C. (Org.). *Conferências de Alain Badiou no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.115.

ARISTÓFANES. *Acarnenses*. Tradução: Maria de Fátima de Souza e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação, 1980.

- _____. Les acharniens. Les cavaliers. Les nuées. In: _____.
Aristophane. Paris: Les Belles Lettres, 2002. v. 1.
- _____. Les guêpes. La paix. In: _____. *Aristophane*. Paris: Les
Belles Lettres, 1964. v. 2.
- ARISTÓTELES. *Ars retórica*. Tradução: Jean Voilquin. Paris:
Librairie Garnier Frères, 1944.
- _____. *Éthique de Nicomaque*. Tradução: Jean Voilquin. Paris:
Garnier Frères, 1950.
- BADIOU, A. *Ética, ensaio sobre a consciência do mal*. Rio de
Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- _____. O que pensa o teatro? In: GARCIA, C. (Org.).
Conferências de Alain Badiou no Brasil. Belo Horizonte:
Autêntica, 1999. p. 111-116.
- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette, 1950.
- BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa:
Fundação Calouste
- Gulbenkian, 1993.
- CORNFORD, F. M. *The origin of attic comedy*. Ann Arbor: The
University of Michigan Press, 1993.
- DOODS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Lisboa: Gradiva, 1988.
- FREUD, S. Projeto para uma psicologia científica. In: _____.
Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos. Tradução:
Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Edição
standard brasileira das obras completas de Sigmund
Freud, 1).
- _____. Estudo sobre histeria. In: _____. *Edição standard
brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*.
Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
v. 2.
- _____. Psicologia das massas e análise do eu. In: _____.
*Além do princípio de prazer; psicologia de grupo; outros
trabalhos*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro:
Imago, 1976. (Edição standard brasileira das obras
completas de Sigmund
- Freud, 18).
- GRIMAL, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de
Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- GROSRICHARD, A. *O riso lacaniano*. Belo Horizonte, 1996.
Conferências proferidas em set. de 1996.
- LACAN, J. *O seminário: livro 5: as formações do inconsciente*.
Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. *O seminário: livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de
Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

⁴¹ Trata-se da trama da comédia
As vespas, que retrata a obsessão
de um juiz em condenar a
qualquer custo as pessoas no
tribunal. Ele acredita atingir,
desse modo, a estatura de
Zeus, pois experimenta, a
cada condenação, o bônus de
um poder ilimitado. Por meio
de um debate perspicaz seu
filho o faz ver que, pensando
agir como um senhor, é na
posição de escravo que deveria
situar-se, uma vez que os juízes
serviam de juguete nas mãos
dos políticos corruptos. O juiz,
impedido de sair de sua casa,
forja então um julgamento
domiciliar de um cão que teria
roubado um queijo, além de
se apresentar, ao final da peça,
como um devasso, entregue à
embriaguez e à obscenidade.
ARISTÓFANES. *Les Guêpes*.
Paris: Les Belles Lettres, [s/d].

- _____. *O seminário*: livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____. *Le séminaire*: livre 17, l'envers de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1991.
- _____. Para além do princípio de realidade. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 77-95.
- _____. A juventude de Gide. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 749-775.
- MILLER, J-A. Os seis paradigmas do gozo. *Opção Lacaniana*, São Paulo, n. 26/27, p. 87-105, jul. 2000.
- _____. Sobre a honra e a vergonha. In: MILLER, J.-A. (Org.). *Ornicar?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 118-139.
- MOLIÈRE. Avare. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Librairie Garnier Frères, 1946. v. 3.
- _____. *O misantropo*. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O doente imaginário*. Tradução: Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2002.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *Dithyramb tragedy and comedy*. London: Oxford University Press, 1962.
- RUBIÃO, L.L. *Lacan leitor de comédias*: contribuições a uma ética do bem-dizer. 2007. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- TEIXEIRA, A. M. A propósito de uma vocação para o chiste da cultura brasileira. In: *Aletria: Revista de estudos de Literatura*, n. 13, jan.-jun. 2006, Belo Horizonte, POSLIT, Faculdade de Letras, UFMG, p.67-72.
- TRATACTUS Coislinianus. In: POSSEBON. *Batracomioquia*: a batalha dos ratos e das rãs: Homero. São Paulo: Humanitas ; FFLCH/USP, 2003.
- WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1964.
- _____. *The heroic paradox*: essays on Homer, Sophocles and Aristophanes. Ithaca: Cornell University Press, 1982.