

Tempo de muda

Renato Mezan

A partir do tema do luto pelo pai e da elaboração deste luto, tal como aparecem em *Don Giovanni*, o que se pode aprender sobre o elo íntimo que une a vingança à vergonha?

"O que é a muda para os pássaros, a época em que trocam de plumagem, é a adversidade ou a infelicidade, os tempos difíceis, para nós, seres humanos. Uma pessoa pode ficar neste tempo de muda; também pode sair dele como que renovada."

Vincent van Gogh, *carta 133 a Theo*

Que a emoção seja um dos fatores que impulsionam o artista à criação, eis uma idéia que poucos se atreverão a recusar. Mas a emoção apenas não basta para fazer surgir a arte; ela deve ser transformada e expressa num meio gestual, plástico, sonoro ou verbal, para que possa contribuir à gênese de uma obra. É preciso que o artista dê forma à sua experiência, e a forma não é uma questão de afetos. É uma questão de cultura, neste termo estando incluídos o domínio das técnicas apropriadas a cada meio, a história das obras que nele já se compuseram, o estilo, os debates contemporâneos, o repertório das maneiras de representação comuns a uma época ou a um círculo, e outros elementos mais.

A própria idéia de *experiência* convida a pensar. Uma vivência rotineira não costuma ser apta a por em

marcha o processo de criação; uma certa intensidade afetiva parece indispensável como disparador da necessidade artística. Esta intensidade pode estar associada a diversas emoções: alegria, tristeza, amor, medo, compaixão, ódio, etc. O decisivo parece residir no abalo infligido às certezas costumeiras, ao deslizar sem obstáculos da existência, à tranquilidade de estar no mundo e de nele conviver com outros seres humanos. Neste sentido, *uma* experiência é algo que se recorta contra o pano de fundo, mais ou menos neutro, *da* experiência do dia a dia; introduz um *a mais* de excitação que a psique tratará de *ligar*, isto é, vincular às representações, utilizando-a como

Renato Mezan é psicanalista, membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, e autor, entre outros livros, de *Figuras da Teoria Psicanalítica*, Escuta/Edusp, 1995. Parte deste texto foi apresentada no Colóquio Arte/Dor, promovido em maio de 1995 pelo Instituto de Psicologia da USP.

combustível para um trabalho mental. Nem sempre este trabalho dará origem a uma obra de arte: a Psicanálise nos ensina que ele pode suscitar um sonho, um devaneio - ou uma neurose. O que nos interessa hoje é o caso em que a experiência resulta na construção de uma obra que a incorpora, a elabora e a transcende.

A dor pode ser concebida como uma das modalidades em que este choque é sentido; dor psíquica, entende-se, já que a dor física exige alívio imediato, até como imperativo da auto-defesa e da sobrevivência. Quando sofremos no corpo, não podemos pensar em outra coisa, pelo menos até que o sofrimento seja reduzido a um grau suportável, o que significa precisamente que ele se incorpora ao "pano de fundo" e deixa de ser a *Gestalt* que conforma a experiência. Já o sofrimento psíquico - que, repito, não é a única forma do abalo emocional, mas é a que nos reúne nesta mesa - justamente por ser psíquico, pode encontrar vias psíquicas de ligação/elaboração/alívio que, eventualmente, conduzam ao nascimento de uma obra. Este é um momento intermediário no processo vinculador, uma cristalização provisória que por sua complexidade mesma, pela obrigatoriedade de passar por outros canais que não o puro sentir, permite uma poderosa catarse. Mas, dependendo da natureza e da intensidade do sofrimento, a criação da obra pode não bastar para esgotá-lo. A expressão dele talvez necessite ainda outras obras, ou, apesar da criação, ele pode se manter tão forte e parecer tão insuportável, que o artista se veja conduzido ao desespero - o qual é fracasso, não da arte, mas da vida. Van Gogh, artista, foi dos maiores, mas isso não impediu Van Gogh, o homem, de se suicidar.

O tema e suas ressonâncias

Entre as experiências de dor que podem ser vividas por um homem, a morte do pai é das mais

intensas, ou, a crer no que escreve Freud no prefácio à segunda edição da *Interpretação dos Sonhos*, o acontecimento mais significativo, a perda mais cortante na vida de um homem.¹ Para alguns criadores, e dos maiores, a reação à morte do pai

Para alguns criadores, a reação à morte do pai se materializou numa obra de grande envergadura.

se materializou numa obra de grande envergadura, na qual são naturalmente perceptíveis os traços da experiência e da elaboração da experiência: o próprio Freud escreveu a *Interpretação dos Sonhos*, Van Gogh pintou *Os Comedores de Batatas*, Shakespeare produziu seu *Hamlet*, e Mozart compôs *Don Giovanni*.

A ópera foi escrita no verão de 1787; o pai de Mozart, Leopold, faleceu a 28 de maio, e o espetáculo estreou em Praga a 29 de outubro. Mozart vinha de um êxito estrondoso, o das *Bodas de Fígaro*, cujo tema fora escolhido por ele e em cujo tratamento libretístico por Lorenzo da Ponte o compositor colaborou ativamente. O enredo das *Bodas* é de desafio ao *ancien régime*: o astuto Fígaro consegue evitar que sua noiva seja seduzida pelo Conde Almaviva, derrotando a prepotência da nobreza e mostrando que as velhas distinções

de casta estão a caminho do fim. Ao escolher este tema e ao dar-lhe a esplêndida forma musical que conhecemos, Mozart coloca-se do lado da Ilustração contra a ordem estabelecida, na medida em que a autoridade do Conde, descrita como tirânica, vem a ser derrotada pela inteligência do jovem lacaio e pela cumplicidade das mulheres (e do pagem Cherubino) com ele. Esta opção não é inocente, nem em termos político-ideológicos, nem em termos emocionais: ser adepto do Iluminismo significa opor-se à monarquia absoluta e à religião católica, tomar partido pela Razão e pela liberdade, desafiar a tradição e o costume. Significa por isso uma retomada - mediatizada como se quisesse, mas ainda assim uma retomada - do conflito edipiano, porque afirma o direito dos filhos contra a imposição dos pais, e esta afirmação não é sem riscos no universo do inconsciente. Desde a Querela dos Antigos e dos Modernos, a Ilustração foi uma corrente de pensamento propícia a ser investida emocionalmente como revolta contra os pais, representados metaforicamente, no campo da sociedade e da cultura, pelo poder constituído dos monarcas e pelo poder espiritual da Igreja. Revolta simbólica na área do racional e do público, mas também, e principalmente, revolta experienciada afetivamente, psiquicamente, pelos autores iluministas.

Ocorre que Mozart, se por um lado se alinha com a Ilustração e se filia à Franco-Maçonaria, por outro foi educado na religião católica e era súdito leal de sua Majestade o Imperador. Suas óperas manifestam uma atitude ambivalente a respeito do Iluminismo: as *Bodas* e a *Flauta Mágica* falam da igualdade e da fraternidade, porém *Don Giovanni* é francamente anti-iluminismo, quando mais não fosse porque coloca em cena uma lenda nascida na Contra-Reforma e cujo sentido mais óbvio é que o pecado será

punido com o fogo do Inferno. Quando o teatro de Praga lhe encomenda uma ópera, após o sucesso das *Bodas* naquela cidade, não prescreve o assunto: Mozart pode escolher o que quiser. Da Ponte narra em suas *Memórias* que a indicação do tema partiu dele, e que o compositor a aceitou de bom grado. Sabemos por sua correspondência o quanto Mozart era exigente nesta matéria: se concordou com a proposta de da Ponte, é porque sentiu que o tema lhe convinha. Nele está presente a mesma ambigüidade vivida por Mozart frente ao Iluminismo: por um lado, Don Juan é um ateu e um blasfemo, um libertino que persegue seu prazer sem dar valor a qualquer norma tradicional; por outro lado, é um aristocrata arrogante, pronto a fazer valer sua condição frente aos vassallos, e principalmente frente às vassalãs. O traço mais saliente de seu caráter é a temeridade - não hesita diante do perigo, mesmo correndo o risco da auto-destruição - e não se curva à hipocrisia, negando arrependê-lo sob a coação do Convidado de Pedra. Mas por outra parte, sua busca desesperada do prazer tem uma característica compulsiva: necessita constantemente reafirmar sua virilidade, seduzindo todas as mulheres que lhe passam pela frente. Isto sugere a intensidade da angústia que o habita: angústia de castração, a julgar pela imposição de manter ereto o pênis o tempo todo...

Se Don Juan pode ser visto, ainda que sob reservas, como um herói pecador que exacerba certos traços do Iluminismo, a figura do Comendador é um símbolo evidente da tradição religiosa. Instrumento de Deus na punição ao rebelde, ele pode também ser visto como encarnação do próprio Deus, já que é por essência uma figura paterna. Mais ainda, ao voltar do Além para castigar Don Juan, o Comendador comprova a imortalidade da alma e ratifica a crença no céu e no inferno: os bons serão

recompensados, e "*questo è il destin di chi fa mal*" (*Don Giovanni*, cena final). E, como é evidente, o fantasma - aqui materializado em estátua animada de pedra - é oposto exato do que o pensamento iluminista acredita ser a natureza em geral e a alma humana em particular.

É portanto o tema da punição que Mozart escolhe por em música nos meses que se seguem à morte do seu pai. E não uma punição qualquer: trata-se da punição por um parricídio. Bridget Brophy, num excelente livro intitulado *Mozart the Dramatist*, nota que o Comendador é apresentado unicamente como pai, e como pai assassinado logo na primeira cena da ópera; pai de Donna Anna, é certo, mas também quase sogro de Don Juan, que promete casamento às moças que seduzia. Tecnicamente, o duelo não é um assassinato, já que Don Juan foi provocado e não queria lutar. Mas é um crime sem perdão, porque a vítima é um equivalente do pai, ainda por cima ofendido pela blasfêmia do convite *post-mortem* para que venha cear. Don Juan, por suas atitudes e por seu comportamento, é o inimigo de todos os pais - em sua autoridade e em seu pátrio poder sobre as filhas - e por isto quem o vem punir é precisamente um pai.

Freud analisou, em *Totem e Tabu*, o temor aos mortos e a figura do fantasma. O fantasma resulta da projeção, sobre o morto, da hostilidade inconsciente de que era objeto enquanto vivia. Reprimida então, ela agora vem à tona e é imaginada como provindo do morto, o qual desejaria por sua vez o mal dos sobreviventes. O ódio inconsciente se expressa, como sabemos, numa fantasia de desejo: que seu objeto desapareça. Quando a fatalidade se cumpre e o ser odiado morre, instala-se a culpa como conseqüência da crença de que ele morreu por causa do nosso ódio: de onde as auto-recriminações que os sobreviventes se fazem, e a idealização do

falecido, que pode assumir vários graus - do expurgo de todos os seus defeitos na oração fúnebre até sua transformação em deus tutelar. O fantasma é uma das etapas destas idealizações, ainda muito próxima da hostilidade projetada, e por este motivo ele é aterrorizador, como outras figuras a ele aparentadas - o lobisomem e o vampiro, por exemplo.

O tema de *Don Giovanni* espelha a ambigüidade de Mozart frente às doutrinas do Iluminismo.

Os objetos queridos são no inconsciente alvo de grande ambivalência, e talvez o mais completo exemplo desta ambivalência seja o que se manifesta no complexo de Édipo. "O desejo assassino que um filho cultiva em relação ao pai que, por outro lado, ele pode admirar, e mesmo amar e imitar conscientemente, é o protótipo da ambivalência nas relações humanas; e o protótipo essencial dos escrúpulos que atormentam os enlutados é a recriminação que o filho dirige a si mesmo, quando a situação infantil se vê recrudescida através da morte real do pai," escreve Bridget Brophy parafraseando Freud.² A situação emocional de Mozart, quando seu pai morre, não foi diferente da de tantos filhos; ao contrário, pelas circunstâncias muito específicas que plasmaram a relação entre eles, foi extremamente acentuada, no sentido

de uma exarcebação do conflito edipiano. Este é o motor oculto da composição da ópera.

Um Édipo em *double bind*

Mozart era um músico, filho de um músico, com quem manteve uma ligação de extrema intimidade durante quase toda a sua vida - morreu menos de cinco anos após o pai. Leopold Mozart supervisionou toda a educação do menino-prodígio, ensinou-lhe o ofício de instrumentista e de compositor, abriu mão de seus projetos pessoais para transformar a carreira do filho num projeto pessoal, e controlou minuciosamente, em pessoa ou por carta, todos os detalhes da existência de seu pupilo. Sem chegar a ser um *padre padrone*, como tentou ser o de Beethoven, foi sempre vigilante, contribuindo para criar uma relação de grande proximidade com o jovem e depois com o adulto. Este, por sua vez, confia no pai e lhe expõe a alma em centenas de cartas, comentando cada aspecto de sua vida e de modo geral aceitando a orientação tanto artística quanto moral que aquele lhe propicia.

É claro que Mozart tem sua própria vida; não é uma sombra de Leopold, e Leopold também não é tão gigantesco assim: é precisamente esta situação que possibilita o conflito interminável. Se não ocorre o total esmagamento da personalidade do filho, este tampouco realiza por completo a libertação de tutela paterna. Não há rompimento, mas tensão permanente entre o impulso à emancipação total e o impulso à submissão incondicional, e este é o veio essencial da personalidade de Wolfgang.³ Ele dá seus passos no caminho da independência - a ruptura com Colloredo, arcebispo de Salzburg, o casamento com Constanze Weber - mas acompanhados por intensa angústia e muita culpa, ainda que Leopold acabasse por dar ao filho

seu consentimento e sua aprovação. A imensa fecundidade do talento de Mozart, muito superior ao de seu pai, é aqui um ponto nevrálgico: este talento foi descoberto e cultivado por Leopold, é em certo sentido *deles* e não dele, Wolfgang. O pai prescreveu ao filho o que este devia ser e fazer - como em geral ocorre - mas com um elemento peculiar, um verdadeiro *double*

O motor oculto da composição da ópera é a tentativa de elaborar um conflito edipiano, particularmente exacerbado pela sua estrutura em *double bind*.

bind para o qual era impossível encontrar saída: o filho, para satisfazer ao pai, devia superá-lo, com e por sua própria autorização. Mozart não pôde jamais usurpar o lugar do seu pai, porque o pai, precisamente, lhe ordenara que ocupasse este lugar - e que o ocupasse melhor do que ele mesmo, pai, poderia fazer. Recusar a oferta seria destruir sua identificação fundamental como compositor, desobedecer à voz do seu talento: o que seria um Mozart advogado? Aceitá-la significava uma *revolta consentida*, o que tira qualquer eficácia à revolta. Imagine-se então a dor profunda que a perda deste pai lhe causou, dor multiplicada pela ambivalência excepcional que não poderia deixar de acompanhar uma relação tão íntima e tão prolongada.

Mas a dor não paralisou Mozart. O conflito insolúvel entre o ódio ao pai e o amor por ele encon-

trou uma via de elaboração na ópera, através das peripécias do enredo e das significações dramáticas de cada personagem. A lenda de Don Juan havia sido tratada por Molière, que Mozart leu, e por uma ópera recentemente encenada em Viena, de Bertati e Gazzaniga. Os temas de vingança paterna, da punição do parricídio e dos desejos sexuais proibidos eram, como é óbvio, muito adequados para representar as complexas e poderosas emoções suscitadas pela perda do pai. A ambivalência mozartiana em relação às figuras paternas encontra eco, aliás, em outro personagem do mesmo gênero, o Sarastro da *Flauta Mágica*: sábio e tolerante, ele no entanto raptou Pamina, faz sofrer a Rainha da Noite e a própria Pamina, deixa-a passar por perigos (por exemplo com Monostatos), e de modo geral tem atitudes muito pouco suaves. Sarastro corresponde, no entanto, a um outro momento da elaboração por Mozart do seu complexo paterno: pois apesar de tudo é um pai que se reconcilia com o filho, e o acolhe na Maçonaria após o calvário da iniciação. Incidentalmente, esta iniciação é uma descida aos infernos (como a de Don Juan, e como a de Orfeu, a flauta substituindo a lira), da qual o herói retorna (à diferença do que acontece com Don Juan) e retorna com a esposa (ao contrário do que acontece com Orfeu).

O que, na ópera, pode ser visto como fruto da elaboração da perda? Em primeiro lugar, a idéia do fantasma. Um fantasma é a negação da morte; o pai não morreu, permanece vivo e vigiando os passos do filho. A estátua animada representa a realização do desejo de que o pai não tenha morrido, e a reunião com ele (ainda que no Além) se concretiza no decorrer da trama. Mas a visita do fantasma é também punição ao filho pelo ódio inconsciente, na vida real, e na ópera pela dupla ofensa do duelo e do convite para a ceia macabra... Punição que não pode ser realizada pelos perso-

nagens humanos: o crime de Mozart, identificado com Don Juan, é de outra ordem, acima e além da violação da lei civil. A ambivalência aparece ainda no fato de que Don Juan não morre: não deixa atrás de si um corpo, mas é levado ao fogo infernal de corpo e alma. Bridget Brophy, em quem me baseio para estas considerações, nota com muita argúcia que o ímpeto rebelde materializado em Don Juan se torna desta forma propriamente

de Emanuel Schikaneder, para quem escreverá a música (e provavelmente parte do libreto também) de *A Flauta Mágica*. Numa carta a seu pai, comenta sobre a voz subterrânea que aparece em *Hamlet* (sobre o que direi algo logo mais): estava compondo naquele momento sua primeira grande ópera, *Idomeneu*, onde o personagem também se manifesta através de uma voz subterrânea. Nesta carta, Mozart comenta que o discurso do

é concebida do ponto de vista de um pai enlutado, o que, segundo Brophy, seria comprovado pela personagem de Gertrudes. Nesta versão, esta se apresenta como mãe extremosa e como aliada do filho, na punição a Claudius. Já na segunda, Shakespeare está fortemente identificado com as emoções do filho que perdeu o pai, como aliás notou Freud na seção "Sonhos de Morte das Pessoas Queridas", no capítulo V da *Interpretação dos Sonhos*. Esta é a famosa passagem em que, comentando as tragédias do rei Édipo e o príncipe Hamlet, ele introduz a concepção do complexo de Édipo.

Perda do pai ou perda do filho, ambas são perdas, e muito dolorosas. O que se perde nesta perda é mais do que um membro da família; entre pais e filhos, existe um complexo jogo de identificações cruzadas, e a perda é por isso também perda de uma parte de si. O mesmo vale para a perda de um cônjuge, no qual, tantas vezes, estão depositadas funções de pai/mãe ou de filho/filha. É o que Chico Buarque expressa, magistralmente, quando na *Ópera do Malandro* Teresinha e Max Overseas se despedem com versos que bem poderiam estar na boca dos personagens de Shakespeare ou de Mozart:

*Oh pedaço de mim
Oh metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu*

*Oh pedaço de mim
Oh metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma fígada
No membro que já perdi*

*Leva os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor - adeus.*

O motivo do fantasma, pela sua polivalência, é o que mais claramente traduz a complexidade da relação de Mozart com seu pai.

imortal. *Don Giovanni*, diz ela, é um ato de submissão muito ambíguo⁴. Ambíguo, entre outras coisas, porque retoma uma lenda católica contrária ao espírito do Iluminismo, mas a trata de modo tal que o compositor aparece identificado com o pecador, ainda que este pereça no fim. A religião vence, mas o coro que encerra a ópera é tão carola, tão santimonioso, que é impossível não perceber uma nota irônica, cuja inteira responsabilidade incumbe a Mozart.

Don Giovanni e Hamlet: paralelos

Bridget Brophy propõe um instigante paralelo entre *Don Giovanni* e *Hamlet*, sugerido pela temática, comum às duas obras, do fantasma vingador. Mozart havia assistido a uma apresentação da peça em Salzburg, em 1781, pela companhia

fantasma no primeiro ato de *Hamlet* seria mais efetivo dramaticamente se fosse mais curto, o que prova seu conhecimento da tragédia e também a forte impressão que ela exerceu sobre o jovem compositor. O assunto de *Idomeneu*, aliás, diz respeito ao tema edipiano, pois este lendário rei grego mata ou tenta matar seu filho - inversão exata do parricídio, e na diagonal semelhante às peripécias familiares do príncipe da Dinamarca.

Mas o que Mozart não podia saber é que *Hamlet* é também uma parte da reação de Shakespeare à morte de seu pai, John Shakespeare, ocorrida em 1601. *Hamlet* foi escrito, segundo alguns, duas vezes - de onde as duas versões conhecidas como o *mau Primeiro In-Quarto* e o *bom Segundo In-Quarto*. A primeira delas teria surgido em torno de 1597, e nela Shakespeare estava comovido pela morte de seu filho Hamnet. A peça

Não é difícil imaginar que a saudade, fisgada no membro que perdi, presentifica exatamente este membro como meu, como existente ainda, já que nele sinto a fisgada. Movimento que se apaga e se complementa com a arrumação do quarto do filho que já morreu, e que portanto não voltará mais para por em ordem suas coisas. Sutil é o poeta, quando fala da fisgada *depois* de evocar o quarto vazio - indicando que a aceitação da realidade não é ainda completa, que o membro dói como se estivesse presente *depois* que o quarto do filho ausente foi arrumado: oscilação a que Freud chamou *trabalho do luto*, e que só termina quando o sobrevivente renuncia a levar consigo a "mortalha do amor" - quando finalmente pode dizer "adeus".

A segunda versão de *Hamlet*, em que Shakespeare dá vazão às emoções do filho, tem como ponto central a hesitação do personagem em cumprir a ordem do fantasma. Também presente na primeira, agora ela é agravada pelo repúdio e pelo nojo que Hamlet sente por sua mãe - e em especial pela sexualidade dela. Cumprir a ordem do fantasma - vingar seu assassinato pelo usurpador Claudius - é precisamente o que o príncipe não pode fazer, em primeiro lugar porque Claudius realizou simbolicamente o desejo parricida dele, Hamlet, em segundo porque no seu inconsciente ele é o culpado pela morte do rei, e em terceiro porque Claudius, irmão do monarca falecido, também é para Hamlet uma encarnação da figura paterna.⁵

Ora, um ponto de coincidência entre *Hamlet* e *Don Giovanni* é a hesitação. Se na peça ela é explícita, embora se deva a motivos inconscientes, na ópera quem hesita é Donna Elvira, desta vez por motivos plenamente conscientes: ama e odeia ao mesmo tempo o sedutor que a desonrou e que a ensinou a gozar. Em nenhum momento ela é tão determinada na vingança quanto

Donna Anna. Na sua ária do Segundo Ato, as palavras e a música dão expressão a esta ambivalência: "Que contraste de afetos nasce em teu seio", diz o recitativo; e a ária prossegue:

Cumprir a ordem
do fantasma é
precisamente o que
Hamlet não pode
fazer, como notou
Freud.

*Aquela alma ingrata me traiu,
Infeliz, oh Deus, me fez!
Mas traída, abandonada,
Ainda sinto piedade por ele.
Quando sinto o meu tormento
O coração fala de vingança,
Mas quando vejo o perigo que ele
corre,
Meu coração palpita.*

(Ato II, cena 10)

Os comentadores notam que a forma de rondó dada por Mozart a esta ária expressa o caráter do sentimento de Elvira, seu desejo ao mesmo tempo irrealizável e indestrutível. "As cordas prolongam estes suspiros (...); a confissão impossível de ser contida é desenvolvida admiravelmente pela música em três palpitações: a pulsação dos violinos primeiro, depois uma vocalise desesperada, e por fim a travessia de um tremor dos sopros."⁶

Já Bridget Brophy interpreta a ária como um equivalente do solilóquio hamletiano *Ser ou não ser, eis a questão*: "Exatamente como Hamlet não pode resolver-se a punir Claudius porque inconscientemente se considera tão culpado quanto Claudius, da mesma forma Mozart não pode fazer com que Don Giovanni seja punido, em termos humanos, porque é conscientemente simpático aos crimes "ilustrados" de Don Giovanni - parricídio e blasfêmia - e inconscientemente está em colusão com o desejo de morte do pai (...). É de culpa inconsciente que nem Mozart nem Don Giovanni podem ser absolvidos. Mozart só pode administrar o castigo ao seu herói convocando as forças do inconsciente - isto, é, convocando os poderes sobrenaturais do inferno; e a ária de Donna Elvira marca o lugar exato em que ele faz isto."⁷ De fato, quando a cortina de levanta de novo, é a cena do cemitério, em que o licencioso cavalheiro comete a blasfêmia que o perderá - convida a estátua para cear, e põe em movimento a execução da sentença dos céus. Aliás, também em *Hamlet* há uma cena no cemitério, na qual os despojos do bobo da corte são ocasião para uma reflexão desabusada sobre o que acontece com os grandes deste mundo (entre os quais seu pai, o rei): "Tu crês que Alexandre o Grande se parecia com isso na terra? E cheirava assim?" (*Hamlet*, ato V, cena 1, 199-202). Hamlet venera seu pai, mas a agressividade reprimida transparece, em momentos como este, de modo menos indireto do que na sua constante vacilação.

A figura de pai que Mozart traçou em *Don Giovanni* é portanto sumamente ambígua, dando vazão à ambivalência da relação com seu próprio pai. Contando a história da derrota do filho rebelde, ele fazia um ato de contrição e pedia perdão ao pai; contando a história de um fantasma, reanimava o morto e lhe erigia uma estátua; contando a história da vingança de um pai,

criava uma figura aterradora, que retorna do túmulo para continuar a vigiar seu filho, e aceitava que a revolta blasfema deste não fora suficiente para aniquilar o pai, cujo poder de criar e de punir - poder divino, portanto - jamais deveria ter sido desafiado, nem pelo filho carnal, nem pelo Iluminismo, que representava o pensamento e a força dos filhos.⁸

Mas esta não é a última palavra. De fato, a composição de *Don Giovanni* parece ter sido parte essencial do trabalho de luto de Mozart após a morte de seu pai; contudo, em *A Flauta Mágica*, o Iluminismo retorna com toda a força - sob a forma de um conto maçônico, de uma iniciação ritual à sabedoria e à fraternidade entre os homens. Sarastro, se não é o pai perfeito, é bem menos tenebroso do que a estátua do Comendador, e Tamino atravessa as provas do inferno com êxito, auxiliado pela flauta que lhe fora presenteada pela Rainha da Noite. Mas a ambigüidade continua a existir; a ambientação exótica no Egito antigo tem todo o aspecto de uma religião, ainda que não católica: Sarastro é um sacerdote do templo de Ísis e de Osíris. Aqui, a combinação de elementos pende em favor da Razão e dos seus ideais, mas com um importante componente mítico, que estava notoriamente ausente das *Bodas de Fígaro...* anteriores, é certo, à morte de Leopold.

Na verdade, Mozart jamais solucionou satisfatoriamente a questão do pai, nem a da oscilação entre religião e Ilustração. No último ano de sua vida, 1791, está trabalhando simultaneamente na *Flauta Mágica* e no *Réquiem*, este também envolto numa densa nuvem de angústia; e isto para não falar da ópera *La Clemenza di Tito*, que glorifica a monarquia e lhe foi encomendada de Praga para a coroação de Leopold II como rei da Boêmia. Ouçamos ainda uma vez Bridget Brophy, que sintetiza admiravel-

mente a situação: "Toda a obra (o *Réquiem*) é uma elaboração e uma intensificação do último grito de Don Giovanni. É Mozart falando de sua própria morte, que a Maçonaria o havia ensinado a conceber como uma extinção da breve chama rococó, e que o Catolicismo prometia que iria significar, precisamente por causa de sua adesão à Maçonaria e ao Iluminismo, as chamas inextinguíveis do inferno."⁹

Metapsicologia da vingança

Há um outro ponto em comum entre *Don Giovanni* e *Hamlet*, naturalmente: o tema da vingança, e, mais especificamente, o tema da vingança do pai. Quer ele convoque o filho para executá-la (*Hamlet*), quer seja o filho o alvo dela (*Don Giovanni*), a vingança surge como um atributo paterno. O paralelo é acentuado por um elemento da própria tessitura dramática: na tragédia, há um momento em que o fantasma vem apoiar uma estranha exigência do príncipe, que Marcelo e Horácio não vêem por que cumprir. Trata-se da cena 5 do primeiro ato. Hamlet quer que seus amigos jurem sobre sua espada que manterão o segredo sobre o fantasma, estes dizem que já deram sua palavra, Hamlet insiste - e o fantasma faz ouvir sua voz, debaixo do palco: "*Swear! Swear by his sword! Swear!*" - até que o juramento seja realizado como quer o príncipe. Esta cena é reelaborada em *Don Giovanni*, quando Donna Anna encontra o corpo do pai e faz Don Ottavio jurar vingança. Este o jura, *lo giuro agli occhi tuoi, lo giuro al nostro amor*. Vem então o dueto *che giuramento, o Dei!* O libreto não pede que a fala seja repetida, mas Mozart introduz uma duplicação, fazendo Don Ottavio jurar mais uma vez, assim como os amigos de Hamlet; só então, comenta Bridget Brophy, "Donna Anna fica suficientemente satisfeita para unir sua voz à dele, numa repetição e ampliação do dueto".¹⁰

Naturalmente, a vingança de Don Ottavio não se realiza, cedendo lugar à do Comendador. Também em *Hamlet* é só na última cena, e quase sem perceber, que o príncipe mata Claudius, aliás ao preço de sua própria vida, usando a mesma espada envenenada com que Laerte o atingira. Freud assi-

Don Giovanni é um ato de submissão muito ambíguo, pois conta a história da vingança do pai de modo tal, que nos identificamos com a rebeldia do filho.

nala, na *Traumdeutung*, que "Hamlet pode tudo, menos completar a vingança sobre o homem que afastou seu pai e tomou seu lugar junto à mãe, sobre o homem que lhe mostra realizados seus desejos infantis reprimidos."¹¹

Tudo se passa como se somente um pai pudesse efetivar a vingança, que, no caso de *Hamlet*, é explicitamente exigida por ele. Esta situação é bastante curiosa, já que, aparentemente, nada predestina a vingança a ser exclusiva do pai. Haveria muitos exemplos a citar em que um não-pai exerce sem problemas uma vingança, o mais evidente sendo *O Conde de Monte Cristo*. No entanto, convém reformular a questão, pois talvez este pequeno exercício de psicanálise aplicada - ou implicada, como diz Célio Garcia - que fizemos até aqui

possa nos conduzir a compreender melhor um aspecto do funcionamento psíquico *tout court*. É esta a justificativa de toda psicanálise extra-muros, para empregar a expressão de Laplanche: a partir de um exemplo que de início ilustra a teoria, a própria teoria pode se ver enriquecida, ou um conceito aprofundado. Tal é o caso, me parece, neste momento. Ao invés de assimilar a vingança à figura do pai e incluí-la no contexto mais óbvio do complexo de Édipo, pode ser interessante nos perguntarmos *do que o pai deve se vingar, tal que a sua figura se preste exemplarmente a ser o agente da vingança*, ao menos com base nos exemplos que aqui trabalhamos.

Podemos nos basear, para elucidar este problema, na forma como o tema de vingança é apresentado na Bíblia. Um aspecto importante da pregação dos profetas foi a rejeição da idolatria, isto é, a afirmação exaltada da legitimidade exclusiva de Yahweh e da falsidade dos outros deuses. A devastadora crítica social de que se fizeram portadores tem como contrapartida a exigência de que os hebreus cultuem apenas a Yahweh, banindo de seus corações o interesse pelos deuses canaanitas até então venerados por muitos deles. Yahweh exige fidelidade absoluta, e castigará seu povo com a destruição pelo pecado da idolatria - que é o mesmo que o da opressão social: é porque seguem outros e falsos deuses que os hebreus não se conduzem como prescreve a Lei, e oprimem seus concidadãos.

Ora, o castigo prometido é expresso em termos de *vingança*. Entre muitos outros exemplos, cito Jeremias, em cujo livro o tema volta com frequência: em Jer. 5:9, lemos: "*Haál êile lo eskód, neúm Adonái, veím góí kazé lo titnakém nafshí?*" (Não castigarei a estes, e com um povo como este não se vingará minha alma?). A mesma frase é repetida em Jer. 9:9. Em Jer. 46:10, o profeta fala do "*yom nekamá le-*

binakém mitzaráv", do dia da vingança do Senhor dos Exércitos contra seus adversários; e prossegue em tons dramáticos: "*e a espada fartar-se-á do seu sangue, e se embriagará com o sangue deles.*" Para citar outro autor, no Salmo 94 surge o *El Nekamót*, o Deus da vingança, quando o salmista exclama: "*Aparece, ó Deus da vingança!*" (Sal. 94:11). E na conclusão do cântico, lê-se: "*Vaiássev aleihém et onám, e fará cair sobre eles a sua iniquidade, uvraatám yatzmítém, yatzmítém Elohêinu, e com sua própria malícia os destruirá, os destruirá o Senhor nosso Deus.*"

Eis aqui uma pista interessante: *é com sua própria malícia* que os iníquos serão castigados; contra eles voltar-se-á o que fizeram com aqueles a quem prejudicaram. Olho por olho, dente por dente; estamos no território da justiça retributiva. Quem com ferro fere, com ferro será ferido; amor com amor se paga, e ódio também. Este espelhamento da ofensa no castigo é aliás um dos princípios da legislação que vigora no *Inferno* de Dante Alighieri: por exemplo os luxuriosos, que viveram em perpétua excitação e não souberam

Nas palavras de Jeremias, Yahweh se mostra ofendido pela idolatria. Para a Bíblia, os deuses dos outros povos não passam de ídolos - no que aliás ela revela uma completa incompreensão da religião pagã, que via nas estátuas apenas símbolos dos deuses, assim como as imagens dos santos são veneradas e não adoradas pelos cristãos. Por isso, o culto a eles não é ameaçador para o único Deus, aquele cuja glória enche a Terra, nas palavras de Isaías (Is. 6:5). Mas os hebreus, ao sacrificarem a estes deuses estranhos, traíram o Pacto do Sinai e ofenderam a grandeza divina. Yahweh cobra deles uma reparação - que passem a seguir a Lei e que pratiquem a justiça, em vez de se contentarem com os sacrifícios no Templo - mas antes os castigará, humilhando-os com a derrota militar e com a devastação do seu país.

A vingança aparece assim em estreito vínculo com a *ofensa* e com a *humilhação*. Pode-se dizer que, rebaixando Yahweh à categoria de mais um entre os deuses, os israelitas o humilharam também; deixando de lado um certo antropomorfismo, inevitavelmente associado às representações de um Deus pessoal, é inegável que Yahweh manifesta sua

Do que o pai deve se vingar, tal que sua figura se preste exemplarmente a ser o agente da vingança?

conter o fogo do desejo, são castigados com uma chuva de fogo perpétua, que nunca permite descanso às suas almas, dá mesma forma como em vida elas não conheceram o repouso.

cólera por ter sido equiparado a Baal ou a Astarté. O profeta Oséias, aliás, compara Israel a uma adúltera e a uma prostituta, mulheres degradadas que, mais do que a virtude, perdem a honra e a dignidade - tema

retomado por diversos dos profetas que o sucederam. A adúltera humilha, com seu comportamento, o marido ou o pai; a prostituta humilha a sociedade inteira, porque vende seu corpo por dinheiro.

Se, como começamos a suspeitar, a vingança tiver um elo interno com a humilhação, então podemos colocá-la, do ponto de vista metapsicológico, do lado do narcisismo. Neste caso, idéias como as de dignidade, honra e vergonha estarão próximas da vingança, já que dependem do registro narcísico; e esperamos que, numa sociedade aristocrática, estes valores sejam altamente apreciados, de modo que a ofensa contra eles deva ser, propriamente, *vingada*. É o que nos mostra Mozart na ária de Donna Anna *Or sai chi l'onore*, cantada quando ela descobre que o homem que a atacara no quarto é o mesmo que Donna Elvira desmascarou:

*Or sai chi l'onore
rapire a me volse,
chi fu il traditore
che il padre mi tolse.
Vendetta ti chiedo,
la chiede il tuo cor.
Rammenta la piaga
del misero seno,
rimira di sangue
coperto il terreno.
se l'ira in te langue
d'un giusto furor.*

(Ato I, cena 13)

Antes de dizer que Don Juan é o traidor que lhe tirou o pai, Donna Anna o designa como aquele que quis roubar sua honra: "e te peço vingança, a pede teu coração". A vingança é pela dupla ofensa: ME tirou o pai, quis roubar-ME a honra. É claro que Donna Anna ama seu pai e quer que o assassino seja castigado, mas o que determina o castigo como *vingança*, e não como simples assunto de polícia ou de justiça penal, é o fato de Don Juan a *ofender* em sua dignidade. E é porque ofende o Comendador na sua dignidade, zombando da

estátua, que Don Juan atrai sobre si o castigo celeste. Não é porque matou o Comendador em duelo - para castigar este crime, se é que se trata de um crime, bastaria a guarda real - mas porque zombou do morto e o desprezou, que Don Juan será punido. A punição, aliás, segue o esquema bíblico - "com sua malícia o destruirá" - pois a estátua aceita o convite que Don Juan lhe faz, e por sua vez lhe faz um convite - "*dammi la mano*" - convite que o libertino não pode deixar de aceitar. Neste aperto de mão, seu destino será selado; o Comendador não o larga

Pelo seu vínculo intenso com a humilhação, a vingança está do lado do narcisismo, juntamente com os sentimentos de dignidade e de honra, e longe da culpa e do remorso.

mais, e o pecador, não podendo se desvencilhar do pétreo aperto, é arrastado para o Inferno.

A vingança se mostra assim como castigo pelo desdém. É deste modo, aliás, que Freud a introduz em *A Dinâmica da Transferência*; nas duas vezes em que emprega o termo *Rache*, ele aparece ao lado da *Verschmähung*, o desprezo: a paciente apaixonada "não compreende que o analista recuse seu amor, sentirá apenas o desprezo e não deixará escapar a oportunidade de vingar-se dele"; "a paciente poderá se fazer de desprezada, e

assim, por vingança e amargura, poderá furtar-se à cura".¹² Da mesma forma, nos sonhos relatados na *Traumdeutung*, a vingança surge regularmente associada à humilhação: no sonho de Irma, Freud vinga-se de Otto, que lhe trouxe um licor malcheiroso e assim ofendeu seu bom-gosto, e do Dr. M., devolvendo-lhe o ridículo em que se sentia posto por ele (o Dr. M. diz: "*haverá disenteria e o veneno vai ser eliminado*"). Nos sonhos de Roma, pretende vingar-se dos romanos identificando-se com Aníbal, quando seu pai lhe conta o incidente do chapéu de pele. No sonho do conde Thun, onde aliás *As Bodas de Fígaro* é explicitamente mencionada, quer vingar-se por ter recebido no trem um lugar pior do que o do funcionário do governo, e por ter que pagar um bilhete inteiro, quando aquele viaja com desconto. E no sonho das Parcas vai à desforra (*Vergeltung*), brincando com o nome de seus conhecidos, para se vingar das incontáveis piadas que haviam feito com o seu (Freud significa *alegria*).¹³

Podemos agora compreender por que Hamlet não pode *vingar-se* de Claudius: este não o ofendeu. Ofendeu seu pai, matando-o à traição enquanto dormia, usurpando o trono e casando-se com a viúva: é natural que o Espectro clame por vingança; mas seu filho? Assim, à hesitação baseada na culpa inconsciente pelos desejos parricidas e na identificação com o assassino que realizou o que ele apenas se limitara a desejar, podemos acrescentar mais um componente, este especificamente destinado a barrar a mão vingadora: a impossibilidade do revidar, porque não há o que revidar. A rigor, Hamlet *odeia e despreza* Claudius; na cena com Gertrudes, fala dele como de "um vilão e um assassino, um escravo que não vale 1/200 do precedente senhor dela". Ódio que fulgura na exata e inversa proporção em que idealiza seu pai ("a frente de Zeus, os cachos de Hype-

rion, um olho como Marte...").¹⁴ É o sobrinho quem despreza o tio, e, portanto, o tio é que teria motivos para se vingar de Hamlet - se tivesse consciência do sentimento alimentado pelo príncipe. Quanto a este, queixa-se de que Claudius, ao se casar com a rainha, tornou-se rei em lugar dele: aí haveria motivo para uma rivalidade, e a encenação da peça dentro da peça, destinada a desmascarar o criminoso, tem a função de semear a inquietude na alma deste, fazendo-o sentir o que o príncipe sente.

Vergonha e vingança

Mas se na alma de Hamlet se agitam a culpa, o remorso, a dúvida, os escrúpulos e outras emoções mais, nela não há lugar para a *vergonha*. Este é o sentimento associado à humilhação, e que estimula a vingança. O desejo de fazer sofrer quem nos fez sofrer, da mesma forma como nos fez sofrer, é a essência da vingança; não é a sua causa. É o que percebeu Espinosa, quando, na definição dos afetos que conclui a Parte III da *Ética*, escreve: "a vingança é o desejo que, sur-

parte: "o esforço para fazer mal àqueles que odiamos chama-se *côlera*, e o esforço para retribuir o mal que nos infligiram chama-se *vingança*." A *reciprocidade no ódio* revela-se assim como o atributo essencial da vingança, aquilo que a distingue da *côlera*, da indignação e de emoções semelhantes. É por esta razão que, em *O Conde de Monte Cristo*, Edmond Dantès se esmera para que a punição dos seus inimigos seja lenta. Não basta arruiná-los ou matá-los: é preciso que sejam humilhados pelos que os respeitavam, e que sofram aquilo a que nossa língua chama *passar vergonha*. Pois a vergonha se distingue da humilhação pelo fato de ser pública. O que nos faz sentir vergonha é o olhar reprovador dos outros, como bem sabia Édipo, que se cega para não ver nem ser visto por ninguém; como a fama dos seus feitos hediondos o precederá onde quer que puser os pés, seria impossível fitar um heleno sem enrubescer.

Em outra ópera de Mozart, *A Flauta Mágica*, a vingança é o que distingue o pai e a mãe de Pamina. Nas suas árias do segundo ato, que se seguem imediatamente uma à

heiligen Hallen, kennt man die Rache nicht; und ist ein Mensch gefallen, fürht Liebe ihn zur Pflicht", ou seja: nestas salas sagradas, não se conhece a vingança, e, se alguém cai, o amor conduz de volta ao dever.¹⁶ A diferença entre os dois personagens é que a Rainha da Noite foi humilhada pelo rapto de sua filha, enquanto na irmandade maçônica presidida por Sarastro a *queda* (erro, a falta) não acarreta vergonha para o faltoso, e sim constitui uma ocasião de se reaproximar do Bem.¹⁷

Esta relação intrínseca entre a vergonha e a vingança é exposta numa das mais famosas composições de Lupicínio Rodrigues, o samba-canção *Vingança*, gravado em 1951 por Linda Batista. A letra diz:

*Eu gostei tanto
Tanto quando me contaram
Que lhe encontraram
Chorando e bebendo
Na mesa de um bar*

*E que quando os amigos do peito
Por mim perguntaram
Um soluço cortou sua voz
Não lhe deixou falar*

*Ai, mas eu gostei tanto
Tanto quando me contaram
Que tive mesmo que fazer esforço
Prá ninguém notar*

*O remorso talvez seja a causa
Do seu desespero
Você deve estar bem consciente
Do que praticou*

*Vai me fazer passar essa vergonha
Com um companheiro
E a vergonha é a herança maior
Que meu pai me deixou*

*Mas enquanto houver força em meu peito
Eu não quero mais nada
Só vingança, vingança, vingança
Aos santos clamar.*

*Você há de rolar como as pedras
Que rolam na estrada
Sem ter nunca um cantinho do seu
Prá poder descansar.*

Não se deve confundir o ódio e o desprezo com a vingança: a essência desta é a reciprocidade no ódio, que não é necessária naqueles sentimentos.

gindo do ódio recíproco, nos impele a ferir aqueles que, a partir de um afeto semelhante, nos feriram".¹⁵ E remete ao escólio do corolário 2 da proposição 40, nesta mesma

outra, a Rainha da Noite começa por dizer: "*Der Holle Rache kocht in meinem Herzen...*", a vingança do inferno ferve em meu coração, enquanto Sarastro entoava: "*In diesen*

É muito interessante notar que a linha melódica, tanto nesta canção quanto na ária de Donna Anna, é ascendente nos momentos de acusação, como para expressar a vivência inflamada do protagonista, e descendente, neste caso, quando ele imagina o sofrimento da mulher que “há de rolar como rolam as pedras na estrada.” O espelhamento entre a dor dele, quando ela o trai com o companheiro, e a dela, agora o companheiro a abandonou ou a traiu, é o que dá ao narrador a alegria dos primeiros versos - alegria que precisou ser ocultada, “prá ninguém notar”. A emoção é aqui privada, ao contrário da vergonha, que foi pública quando a mulher o humilhou. E ele a imagina desesperada, torcendo-se de remorso “pelo que praticou”: ela o fez “passar vergonha com um companheiro”. O remorso dela se refere ao mal que fez a ele, no que se assimila à culpa, sentimento cuja metapsicologia é totalmente diferente da vergonha.

Vem então um verso dos mais ambíguos: *a vergonha é a herança maior que meu pai me deixou*. À primeira vista, o pai ensinou o filho a *ter vergonha*, isto é, a portar-se direito: fantástica duplicidade de sentidos, pois *ter vergonha* justamente é o que impede de *passar vergonha*. Mas o verso também pode se entender no sentido oposto: o pai fez coisas erradas que envergonharam o filho, ao que se vem somar agora a vergonha passada por causa do comportamento da mulher. Em todo caso, a *vingança* consiste em que a adúltera jamais possa repousar, assim como, traído ou abandonado, o protagonista também é presa de uma grande agitação: olho por olho, dente por dente.

O *eu* da canção de Lupicínio faz precisamente aquilo a que Donna Elvira não pode se resolver: sente ódio completo de quem o fez sofrer, enquanto ela - “*tradita e abbandonata*” - ainda vacila, por-

que ama e odeia simultaneamente. O *eu* da canção também se refere ao pai e à herança maior que este lhe deixou, o que nos traz de volta à questão deixada há pouco em suspenso: do que o pai quer se vingar?

Vemos agora que não há relação direta entre paternidade e vingança: se há desejo de vingança, é porque houve humilhação, e é na medida em que o pai pode se sentir *humilhado* que buscará se vingar. Na constelação edípica, à culpa pelos desejos parricidas e incestuosos - eventualmente reativada pela morte efetiva do pai - vem se somar o temor à vingança, quando o filho tem motivos para crer que o humilhou, que o fez passar vergonha. Se o pai puder ocupar esta posição na fantasia inconsciente do filho, surgirá como expressão desta crença o receio de que ele se vingue de um modo ou de outro pela ofensa sofrida. Mas não é o desejo parricida ou incestuoso que provoca, diretamente, o temor da vingança: nem toda punição é vingança, e a ameaça de castração não deve ser confundida com a intenção vingativa. A fantasia da vingança paterna pode surgir quando são narcísicos os elementos em jogo, e certamente o desejo inconsciente de incesto com a mãe pode ser associado, no inconsciente, a uma humilhação imposta ao pai.

Contudo, na lógica edípica o desejo parricida costuma ser secundário em relação ao desejo incestuoso: quer-se afastar o pai porque ele bloqueia o caminho para a mãe. Isto é de molde a sugerir que não são todos os filhos que temem *vingança* dos seus pais, vivos ou mortos, embora todos possam temer o poder do pai, a cólera do pai, ou a castração pelo pai. Temem a vingança do pai aqueles filhos que, em suas fantasias inconscientes, imaginam tê-lo ofendido, seja pelo desejo parricida, seja pelo desejo incestuoso, seja porque foram mais longe do que ele, ou porque julgam tê-lo vencido de forma desleal.

Mozart, para voltar a ele, foi um destes filhos, e a história do Convidado de Pedra parece ter fornecido o conteúdo perfeito para expressar sua angústia, sua culpa e seu desejo de submissão a este pai, ao qual devia tanto e que tanto lhe exigia. A relação entre Wolfgang e Leopold foi não só especialmente intensa, mas ainda atravessada por componentes narcísicos pouco usuais. Em todo caso, o filho erigiu ao pai um momento bem mais duradouro do que uma estátua de pedra: do abismo angustiante do seu luto, encontrou forças e meios para criar uma obra imortal. ■■

NOTAS

1. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Vorwort zur zweiten Auflage (1908), *Studienausgabe*, Frankfurt, 1976, volume II, p. 24. As obras de Freud citadas neste artigo o são a partir desta edição (SA).
2. Bridget Brophy, *Mozart the Dramatist*, New York, Da Capo Press, 1988 (1964), p. 237.
3. Brophy, op. cit., p. 260.
4. Brophy, op. cit., p. 256.
5. Para uma discussão mais aprofundada da hesitação de Hamlet, cf. Renato Mezan, “Um Espelho para a Natureza - Notas a partir de *Hamlet*”, *Novos Estudos CEBRAP* 40, São Paulo, 1994, p. 101-116.
6. Alain Douault, “Les circulations du désir”, *L'Avant-Scène Opéra* 24, nov.-dez. 1979, p. 141.
7. Brophy, op. cit., p. 247.
8. Brophy, op. cit., p. 241 e *passim*.
9. Idem, p. 265.
10. Idem, p. 244.
11. Freud, *Die Traumdeutung*, V, D, “Sonhos Típicos”; SA, II, p. 269.
12. Freud, “Bemerkungen über die Übertragungsliebe”, SA, *Ergänzungsband*, p. 224 e 227.
13. Freud, *Die Traumdeutung*, SA, II, respectivamente p. 137, 208, 217 e 219.
14. Shakespeare, *Hamlet*, ato III, cena 4.
15. Baruch de Espinosa, *Ética*, parte III, definição 37.
16. Mozart, *Die Zauberflöte*, ato II, cenas 2 e 3.
17. Um exame mais detalhado da vergonha e das suas manifestações na sessão de análise encontra-se em Renato Mezan, “Violinistas no Telhado: Clínica da Identidade Judaica”, in *A Sombra de Don Juan e outros ensaios*, São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 250 ss.