

Shakespeare – A tragédia de Coriolano

Uma interpretação psicanalítica

a partir Robert Stoller, Judith Butler

e do filme de Ralph Fiennes

Shakespeare – The tragedy of Coriolanus
A psychoanalytical interpretation
after Robert Stoller, Judith Butler
and Ralph Fiennes's film

Anchyses Jobim Lopes

Resumo

Um estudo psicanalítico de *Coriolano*, tragédia de Shakespeare baseada na biografia de Plutarco sobre o herói/vilão romano, filmada e adaptada para a época atual nas guerras civis da ex-Jugoslávia por Ralph Fiennes. Exemplo das virtudes exaltadas em uma sociedade patriarcal: falocentrismo, guerra, violência e ação compulsiva, em vez de interioridade e introspecção, principal preocupação do comportamento com sexo/gênero, não com ética/moralidade. Relação destrutiva, simbiótica e ambivalente mãe/filho. Correlação entre melancolia de gênero, supereu sádico e violência.

Palavras-chave: Shakespeare e psicanálise, Sexo e gênero contra ética e moralidade, Falocentrismo, Violência, Melancolia de gênero, Supereu sádico.

Lutar contra os desejos é difícil,
pois o que exige compra da alma.
Heráclito, fr. 85, citado por Plutarco
em *Vida de Coriolano*, 22.

Introdução: uma das essências da arte poética é a ambiguidade

A poesia, nela incluindo a maior parte da leitura literária em prosa e o teatro, é ambígua. O texto possui múltiplas leituras que, consciente ou inconscientemente, criam teias associativas no leitor. Completando e interpretando a seu modo e com sua história, cada leitor torna-se um poeta, cada época reflete a seu modo suas questões, cada diretor de teatro produz uma peça diferente. Shakespeare

é a essência do poeta. Sua obra é plena de personagens com múltiplas motivações, que parecem ter fugido ao controle do seu criador, de cenas em aberto porque foram criadas pela sobredeterminação do inconsciente do poeta, revelando a pluridimensionalidade da natureza humana. Poucos tiveram tanto acesso ao inconsciente antes de Freud. E não por menos, entre os poetas que tiveram relevância para o fundador da psicanálise, o bardo só perde para Goethe. Desde então

Shakespeare sempre manteve o interesse entre muitos dos psicanalistas que escreveram sobre a arte. E o oposto, mais do que na obra de outros autores, parece ter sido na de Shakespeare que o uso da psicanálise mais enriqueceu a crítica literária.

Ao pesquisarmos os artigos e livros de Robert Stoller, por motivos que em princípio nada tinham com a arte, foi com surpresa que descobrimos um artigo sobre a peça *Coriolano*, de Shakespeare. Seu único texto sobre uma obra de arte. O que talvez o tenha impedido de ser incluído em um livro, como mais tarde foram quase todos os artigos de Stoller. Artigo que possui um papel relevante na gênese da obra do psiquiatra e psicanalista americano. Texto pouco extenso, motivou uma pesquisa maior sobre outras interpretações da peça e das motivações de seu protagonista. E qual seria a importância de uma peça escrita há mais de quatrocentos anos para tentar compreender graves questões atuais?

Coriolano: Plutarco, Shakespeare e Fiennes

Coriolano é uma tragédia de Shakespeare. A última escrita pelo bardo e muito menos popular que *Hamlet* ou *Rei Lear*. A fonte histórica do dramaturgo foi principalmente *Vidas paralelas*, de Plutarco, embora também possa ter obtido informações dos historiadores mais antigos Tito Lívio e Dionísio de Helicarnasso. Nas *Vidas paralelas* Plutarco pareou a biografia de Coriolano com a de Alcibiades, o famoso estadista ateniense tão importante na vida de Sócrates e muito mencionado por Platão. Ambos e suas imagens: carismáticas, talentosas, autoconfiantes, que se voltam contra seus mentores e suas cidades.

Caio Márcio Coriolano (em latim: Gaius Marcius ou Caius Martius Coriolanus) foi um general do início da República Romana. Sua história se passa no século V a.C. No tempo em que Roma era uma cidade-estado pouco maior que suas vizinhas, dividida pela tensão entre patrícios e plebeus. Caio Márcio recebeu seu cognome toponímico, “Coriola-

no”, por causa do excepcional valor demonstrado no cerco romano à cidade volsca de Corioles.

Da tragédia de Shakespeare, foi lançado em 2011 um filme dirigido e estreado por Ralph Fiennes (WIKIPEDIA, 2011). Ambientado ao final do século XX ou início do XXI, foi inteiramente filmado e teve sua primeira estreia na Sérvia. Pelas informações constantes no documentário incluso entre os extras que acompanham o filme, descobrimos que Fiennes (2011) escolheu a Sérvia pelo histórico recente de guerras civis da antiga Jugoslávia. O diretor selecionou até mesmo bairros de classe média e baixa da capital sérvia e de uma cidade próxima, porque ainda mostravam as marcas autênticas de confrontos violentos e de bombardeios. Soldados do exército sérvio, na vida real, protagonizaram como parte do elenco e dos figurantes. As roupas dos combatentes volscos foram inspiradas nas vestes dos vários grupos de milícias paramilitares que se confrontaram nas guerras civis da ex-Jugoslávia. Pseudouniformes confeccionados com pedaços retirados dos vários uniformes dos exércitos que se digladiavam: eslovenos, sérvios, croatas, bósnios cristãos ou mulçumanos. A figurinista responsável relata que se baseou nas imagens de televisão que ela mesma via. Imagens que os ex-iugoslavos assistiram por uma década.

A violência permeia o filme do começo ao fim. Mas a própria peça é acusada de ser a mais barulhenta de Shakespeare. Mesmo no teatro os combates são encenados no palco, não apenas o relato de lutas realizadas fora da cena e trazidos por personagens. No documentário é mencionado que o propósito foi aproximar-se da brutalidade física de filmes como *Rambo* ou *O exterminador do futuro*. Mas no caso de *Coriolano*, tanto na peça de Shakespeare quanto na versão do filme de Fiennes, a violência nem sempre é predominantemente física.

Coriolano – a peça ou o personagem – cria pouca ou nenhuma empatia com o es-

pectador. Fiennes (2011) descreve que “[...] Shakespeare te apresenta um homem e desafia a plateia a resistir a ele”. E sobre o enredo. Fiennes ainda completa que “[...] sua força narrativa é como uma espada”. Há pouco com o que se possa empatizar com o protagonista. Coriolano é orgulhoso, seco, brutal, intransigente, maniqueísta e despreza o que julga inferior. Embora o ator Fiennes mantenha sua interpretação do personagem Coriolano o mais seca possível – um homem que quase não expressa afetos e o tempo todo mantém um semblante altivo e desafiador – isso forma um paradoxo com seu excesso de energia e velocidade quando em guerra. Pródigo em lutas corpo a corpo, é fácil intuir que, por detrás de sua máscara, qualquer ação violenta lhe dá muito prazer. E desde o início o bardo dá a perceber ao espectador que alguma grande dor se esconde por detrás da couraça.

Além de Ralph Fiennes no papel de Coriolano, destaca-se a ultrapremiada atriz e ativista política Vanessa Redgrave no papel de Volúmnia, sua mãe, viúva desde quando todos se lembrem, Brian Cox interpretando Menêmio, quase um simpático e duvidoso lobista contemporâneo no senado romano, mas sinceramente ligado a Coriolano e sua família e Gerard Butler como Aufídio.

Coriolano:

enredo da peça

Roma está assolada pela fome os plebeus estão em revolta. Os patrícios não os deixam ter acesso aos silos onde os cereais estão estocados. Uma multidão dirige-se para linchar o mais odiado dos patrícios: Caio Márcio. Em sua direção os plebeus encontram o patrício Menênio, que já ultrapassou a meia-idade e tem grande experiência política. O acompanha Caio Márcio, que perdera o pai tão precocemente que dele nada lembra, e Menênio é uma espécie de pai adotivo. E tenta acalmar a multidão. Mas Márcio despreza os plebeus. Não são merecedores dos grãos por não prestarem serviço militar. Os

tribunos, defensores eleitos pela plebe, fazem várias acusações a Márcio.

Mas Roma possui outros problemas além da fome dos plebeus. O exército dos volscos, comandado pelo general Aufídio, avança para Roma. Márcio é designado para acompanhar o Comínio, cônsul e comandante das tropas romanas. Enquanto Roma aguarda notícias do campo de batalha, Volúmnia, mãe de Márcio, jacta-se diante de sua esposa Virgília, das proezas militares do filho. Volúmnia também aponta que seu neto, o outro Márcio, apenas uma criança, já demonstra possuir as qualidades marciais do pai.

Os soldados de Comínio enfrentam as tropas de Aufídio, e Márcio lidera uma investida à cidade volscas de Corioles. Inicialmente malsucedido, o cerco torna-se vitorioso quando Márcio rompe os portões da cidade permitindo que os romanos a conquistem. Embora exausto, Márcio reúne-se aos soldados de Comínio. Sua fúria é decisiva para reverter uma batalha que parecia perdida. Márcio termina combatendo Aufídio corpo a corpo. Os próprios soldados volscos temem uma derrota maior, e eles próprios retiram seu líder da luta. Por sua conquista de Corioles, Márcio ganha o cognome honorífico: Coriolano. Tradição mantida até o final do império, em que os vencedores eram investidos com o nome da cidade ou nação conquistada. Enquanto isso, Aufídio jura vingança.

Márcio retorna a Roma: triunfante. Os tribunos ficam horrorizados com a ideia de que Márcio será promovido. Seu medo torna-se realidade. O Senado o eleva à magistratura máxima. Coriolano torna-se cônsul. Roma é governada por dois deles anualmente eleitos. Mas, para efetivar seu novo cargo, Coriolano ainda tem de se dirigir aos tribunos e aos plebeus e depois à reunião deles no mercado para lhes pedir voto. No início de sua fala, agora parece ter até mesmo o apoio dos plebeus. À medida que os tribunos os questionam, Coriolano, além de se sentir afrontado, passa a se dirigir a todos de modo cada vez mais agressivo e injurioso. Apesar dos conse-

lhos de Volúmnia para que moderasse suas palavras, tivesse um discurso maleável e político, Coriolano é inflexível. Tem um acesso de fúria verbal contra os plebeus e seus tribunos, que terminam por declará-lo um traidor. Coriolano é destituído e banido de Roma para sempre.

Os tribunos não escondem a satisfação em ver seu inimigo ir embora. Mas só até saberem que Roma encontra-se novamente ameaçada por um exército volusco, agora comandado por Coriolano. Aufídio não só aceitou que Coriolano integrasse seu exército, mas declarou-se seu grande admirador e até mesmo cedeu-lhe o comando. Roma não possui outra opção a não ser pedir clemência a seu antigo salvador e hoje certamente seu destruidor. Com essa missão, primeiro enviam Comínio, depois Menêmio. As palavras de qualquer um dos dois conseguem ter algum efeito sobre Coriolano. No filme Menêmio suicida-se em seu retorno a Roma. Por fim, os romanos enviam o pequeno Márcio, Virgínia, Volúmnia e Valéria: seu filho, sua mulher, sua mãe e uma amiga delas, prezada pela virgindade, para pedirem clemência. Só as palavras de Volúmnia têm efeito sobre Coriolano. Em sua longa fala, uma das mais poderosas de todo teatro, Volúmnia implora, bajula, lisonjeia, ameaça, infantiliza, culpabiliza e, então, usa sua derradeira arma: afasta-se com uma ameaça de suicídio. Coriolano desmorona, chora e cede. Tanto ele e Volúmnia sabem que Aufídio e os volscos não o perdoarão.

Depois que todos os enviados retornam aliviados a Roma, a paz é assinada, e Volúmnia, aclamada. Proclama um senador: “Vejam nossa padroeira, a vida de Roma!” (SHAKESPEARE, 2008, p. 349, tradução nossa). Mas Aufídio acusa Coriolano de traidor e pessoalmente o mata. Atingido em seguida, atingido pela dor, Aufídio exalta a nobreza de Coriolano e ordena que seja enterrado com todas as honras militares. Ajuda a carregar o corpo, e a peça termina com a música de uma marcha fúnebre.

Volúmnia e Coriolano: interpretações do artigo de Stoller e mais algumas outras

Nas peças de Shakespeare os famosos personagens trágicos, e mesmo muitos dos cômicos, são multifacetados: Hamlet, Lear, Otelo, Shylock, Próspero, Rosalinda, Pórcia, Catarina, entre muitos outros. Um dos talentos do bardo consiste no desdobramento, ao longo da ação, de comportamentos dúbios, conflitantes e imprevisíveis. Tratados e incontáveis livros foram escritos, cada qual com diferentes interpretações dos motivos e das paixões que movem as principais personagens de Shakespeare. Coriolano é o oposto.

Stoller (1966) expõe como o comportamento do general romano é rígido e monótono. Mesmo a reviravolta de sua traição é quase uma consequência inexoravelmente lógica de suas ideias sobre sua posição social, sobre seu valor militar e de desprezo pela flexibilidade da política. A personalidade de homens como Coriolano é pobre.

Inibições estereotipadas, formações reativas, e o cheiro da morte reduzem a sua humanidade a uma característica bidimensional (STOLLER, 1966, p. 263, tradução nossa).

Não é um defeito de Shakespeare. Ao contrário, o bardo criou um personagem bem diferente dos anteriores. Não ocorre o desdobramento de uma personalidade, apenas sua quebra, como se quebra um bastão.

Acima relatamos como Fiennes descreveu que a força narrativa da peça é como uma espada que Shakespeare dá a Coriolano para desafiar a plateia. Forma e conteúdo se completam. Stoller (1966) salienta que a peça toda gira em torno de falos e castrações.

As referências a: espadas, pontas, lanças, bastões, dardos, Marte, comando, batidas, ira, ódio, duro, avanço, perfurar, luta, estão além do que pode ser contabilizado. Sentimos uma enorme rigidez social, a dureza muscular e psicológica desse homem, que não consegue

ajudar a si mesmo, contrapenetrar todos que encontra com suas palavras ou armas (STOLLER, 1966, p. 264, tradução nossa).

Quase todas as ações e falas do personagem Coriolano também versam sobre falos e castrações, desde as mais precoces: medo da perda do amor dos pais, angústia de separação, trauma do nascimento e morte. Dificilmente a equação simbólica mãe/lar/cidade/pátria foi tanto explicitada e esmiuçada. Diretores de teatro e o do filme retratam o próprio personagem como um falo: com a cabeça calva e nua semicoberta de sangue escorrendo após a luta. A conquista de uma cidade como o estupro de uma virgem. Mas o excesso de discursos, condutas e símbolos fálicos naturalmente revelam a supercompensação pelo justo contrário. Quando é necessário que, por uma espécie de tradição ou ritual, Coriolano exiba suas cicatrizes de guerra diante da assembleia dos plebeus, a fim de que ratifiquem sua eleição a cônsul pelo senado, repetida e violentamente recusa. Rebaixar-se e mostrar as cicatrizes são não para ele um ritual político ou símbolo, mas uma *performance* que atualizaria seu medo concreto de castração. Volúmnia tenta convencer o filho da necessidade de simular humildade para ganhar os votos da plebe, a ser mais político, flexível, até mesmo falso. Sua resposta para Volúmnia, um dos trechos da peça selecionados por Stoller, é reveladora de todos os seus medos, um catálogo de imagens da castração:

É necessário.

Adeus meus sentimentos. Que o espírito
De uma puta me tenha! A minha voz
Guerreira, que rufava, vire flauta
Fina de eunuco, ou voz de virgem que embala
O sono do neném! Risos de crápula
Acampem no meu rosto, enquanto o pranto
Do colegial estilhaça o cristal!
Destes meus olhos! Língua de mendigo
Me mexa os lábios! Joelhos amados,
Que só dobram para montar, imitem

Quem recebeu a esmola! Eu não posso,
Senão deixo de honrar minha verdade
E com meu corpo ensino à minha mente
A ser sempre vil.
(SHAKESPEARE, 1995, p. 199-201).

A submissão às necessidades e aos compromissos necessários à política é comparada à prostituição. O feminino é associado diretamente à castração, mas também à promiscuidade e à subserviência e – quatro vezes – ao infantil: puta, voz fina, eunuco, bebê, choro, menino, mendigo. E com uma inversão final, um paradoxo às ideias, tanto da Antiguidade como da Renascença. Não é a mente que deve comandar o corpo, mas o contrário. Se Coriolano representar o papel de um político subserviente à plebe, que também despreza e a associa ao inferior e ao feminino, ele próprio se feminizaria. Como menciona Stoller, a masculinidade do personagem é frágil a ponto de mostrar-se “[...] despedido de toda a armadura de sua defesa supercompensatória” (STOLLER, 1966, p. 268). Além do fato da fala de sua ultracasta mãe evocar o comportamento de uma prostituta. Dispensa-se aqui a interpretação edípica freudiana de praxe.

A crítica literária, que absorveu tanto Freud como os estudos de gênero mais recentes, faz seu diagnóstico:

Sua depreciação entre distinguir entre mulheres sexualmente corruptas e mulheres sexualmente puras, mistura as categorias morais de tal modo que revela ser sua preocupação principal com sexo/gênero, não com ética/moralidade (LEHNHOF, 2013, p. 355).

Coriolano está completo para se tornar um traidor

Um dos fatos curiosos sobre Coriolano é que em nenhuma outra tragédia de Shakespeare somos informados tanto sobre a infância de seu protagonista (LEHNHOF, 2013, p. 358). A começar pela ironia criada por Plutarco que, por razões desconhecidas, pegou o nome

Volúmnia, que em Dioniso de Helicarnasso é o nome da esposa de Coriolano, e colocou-o em sua mãe. Shakespeare certamente apreciou o jogo de palavras com o inglês *voluminous*: volumosa, vultosa, hoje mais popularmente ‘espaçosa’. Não por menos a primeira e mais importante das falas de Volúmnia sobre as expectativas com as quais criou seu filho, inicia-se por uma freudiana confusão edípica:

[...] Se meu filho fosse meu marido, eu acharia mais fácil alegrar-me com sua ausência que lhe trouxesse honra do que nos abraços de seu leito, onde mais amor ele demonstraria. Quando ele ainda tinha o corpo delicado e era o único filho do meu ventre [...] levando em consideração como a honra seria desejável [...], tive prazer em deixá-lo buscar perigo onde era provável que encontrasse fama. Mandei-o para uma guerra cruel, de onde voltou com a fronte coroadada de louros. [...] não saltei mais de alegria de que tinha um filho macho do que na primeira vez que ouvi que se provara um homem. [...] tivesse eu uma dúzia de filhos, e amando a todos igualmente, nenhum menos querido que o seu e o meu Márcio, queria antes que morressem onze nobremente pela pátria do que um na volúpia do conforto fugisse à ação (SHAKESPEARE, 1995, p. 73).

A imagem fálica da cabeça desnuda de Coriolano coberta de sangue, repetida no teatro e no filme de Fiennes, tem sua inspiração na continuação do discurso acima de sua mãe, que passa da prosa ao verso, aumentando a intensidade dramática, o que criará uma imagem icônica para o teatro, e muito mais para o filme.

Proclama Volúmnia:

[...] A testa em sangue
Com a mão armada limpa, indo em frente
Como quem na colheita é obrigado
A ceifar tudo ou perder o salário.
[...] Ela cai melhor num homem
Que o ouro de um troféu. O seio de Hécuba

Amamentado Heitor não foi tão belo
Quanto a testa de Heitor a cuspir sangue
[...]
Ele há de levar Aufídio ao chão
E pisar-lhe o pescoço.
(SHAKESPEARE, 1995, p. 75).

Uma vez que Plutarco deslocou o nome Volúmnia da esposa para a mãe de Coriolano, nomeou a primeira de Virgília, nome que ressoa, tanto em inglês como em português, com virgem. De fato, o relacionamento entre Coriolano e Virgília na peça é protocolar. Poucos diálogos de poucas linhas são trocados entre os dois. Fiel ao nome, Virgília parece nunca ter de fato sido penetrada por alguma grande paixão. Em uma sociedade patriarcal dirigida por uma aristocracia, Virgília cumpre restrita ao lar seu papel de esposa e mãe. Ao contrário de sua sogra, que já na peça, e muito mais no filme de Fiennes, mostra ter influência política. Volúmnia trata os homens no poder como iguais, ou quase.

Tudo leva a crer que Coriolano foi o único fruto de uma união sem amor. Jamais há referência ao seu pai. Perpassa a peça e o filme a imagem de uma mãe que, virgem, teria gerado seu filho. Mesmo sem tal interpretação, Volúmnia é encarnação da mãe freudiana, para qual o filho é seu falo. Quando volta da conquista de Corioles, ela se refere ao filho como “meu menino Márcio se aproxima” (SHAKESPEARE, 1995, p. 117). E o significante ‘menino’ terá função crucial ao fim da peça. Enquanto Plutarco escreve que o erro de Volúmnia foi a tolerância excessiva, Shakespeare mistura esse defeito com uma espécie de medo da ternura. Em sociedades patriarcais aristocráticas, como a de Roma antiga, e à semelhança da nobreza inglesa da época de Shakespeare, os meninos na primeira infância são cuidados por servas e babás que os enchem de mimos. E quando chegam à segunda metade do período de latência são atirados ao mundo dos homens numa espécie de desmame psíquico violento. Tal como fez Volúmnia atirando Coriolano,

que ainda tinha um “corpo delicado”, para uma “guerra cruel” a fim de “ganhar fama ou morrer” (PARKER, 2008, p. 49).

Shakespeare, que Freud considerava um dos maiores psicólogos entre os que lhe antecederam, cria um personagem cuja aparente soberba e orgulho, que à primeira vista parecem ser fruto de uma personalidade narcísica, são em realidade seu justo contrário. Faltaram-lhe o afeto e o cuidado que fortalecessem identificações amorosas e um eu seguro. Sua couraça defensiva esconde um ser ao qual faltou libido suficiente para amar a si mesmo. E seus objetos internos estão ainda tão dissociados nos restos da fase esquizo-paranoide. Por isso é incapaz de empatizar, aceitar os defeitos e as falhas alheias e parcialmente moldar-se ao desejo dos outros.

Angústias de separação e castração lhe são tão intensas que, através de hiperatividade e violência, as nega por completo. É um personagem monocromático, sem interior que, ao contrário das outras peças de Shakespeare, quase nada dialoga com si mesmo. Há poucos e curtos solilóquios na peça; em nenhum o protagonista questiona suas motivações. Coriolano não reflete, apenas reage mecanicamente aos estímulos externos. Paciente perfeito para um rato na caixa de Skinner. Por algum tempo pode até se passar por um vencedor e influenciar outros como ele.

Coriolano possui algumas grandes qualidades: coragem, dinamismo, honestidade, dedicação sincera a uma causa. Mas são enegrecidas por sua percepção esquizo-paranoide da realidade. É maniqueísta: todos os patrícios são ótimos, e os plebeus, um lixo; romanos são uma raça superior para conquistar o mundo, e os volscos nem gente são, ou tudo é o justo contrário.

Ao passar para o lado dos volscos, seus ex-inimigos, Coriolano demonstra ser um comandante muito mais eficiente que Aufídio. E os soldados passam a idolatrá-lo. No filme têm a cabeça raspada, para fisicamente se parecerem com seu novo general, o que começa a gerar a inveja de Aufídio.

Quando o exército dos volscos retorna destruindo tudo pela frente, os romanos entram em pânico. Até os opositores políticos de Coriolano percebem que o subestimaram. Só lhes resta implorar pela paz. Depois que as tentativas para aplacar Coriolano, feitas por Comínio, seu ex-comandante em chefe e colega cônsul, e por Menênio, que até o momento nutria por ele um amor paternal retribuído, só resta a Roma a derradeira arma. Volúmnia, acompanhada de Virgília e Valéria, uma amiga de ambas, e do pequeno Márcio, dirigem-se ao acampamento dos volscos para suplicar a Coriolano. Há em várias outras peças shakespearianas mulheres que agem como as derradeiras salvadoras ou destruidoras, como as reais protagonistas da ação. Rosalinda de *Como quiseres*, Pórcia de *O mercador de Veneza*, e Lady Macbeth são as mais conhecidas.

Na longa cena entre Coriolano, confrontado com três mulheres e uma criança, Volúmnia é quase a protagonista exclusiva. Suas falas são extensíssimas, nunca monótonas. Sob a direção de Fiennes o confronto entre mãe e filho dura mais de doze minutos. Sua piedade filial faz com que Coriolano se ajoelhe diante da mãe. Mas ela o faz se levantar e ela mesma se ajoelha. Atitude que é repetida e acompanhada pelas outras mulheres e por seu filho ao longo da cena. Súplicas por Roma são feitas em tom crescente. São tantas que qualquer seleção do texto seria arbitrária. Escolhemos trecho a seguir de uma das declamações de Volúmnia, muito extensa para ser citada inteiramente, em que no filme Vanessa Redgrave, num tom de voz cada vez mais alto e duro, vai da humildade à ameaça:

Se ficássemos mudas e em silêncio,
Nossos corpos e vestes mostrariam
Como vivemos desde teu exílio.
Reflete como somos infelizes,
Mais de que todos os seres: só de rever-te
Que devia fazer com que estes olhos
Se enchessem de alegria, os corações

Vibrassem consolados, ao contrário
Nos impele a chorar, cheios de medo,
Fazendo a mãe, a esposa e o filho verem
Filho, marido e pai estraçalhando
As entranhas da pátria [...]
A ti como estrangeiro renegado, [...]
Em triunfo, carregando a glória e a palma
Por teres derramado bravamente
O sangue de tua esposa e filho.
Quanto a mim, não pretendo estar à espera
Do destino até que ele se decida [...]
Não marcharás para assaltar a pátria
– Juro que não o farás – senão pisando
Sobre o ventre materno que te trouxe [...]
(SHAKESPEARE, 1995, p. 287-289).

A correlação mãe/cidade/pátria é estendida por três gerações, acentuada por uma inversão destas até atingir a própria função da maternidade: das entranhas da pátria ao ventre materno. Volúmnia infantiliza, culpabiliza e manipula a ambivalência universal de todas as relações de primeiro grau, descrita por Freud. Ambivalência muito maior no caso do Coriolano, por lhe ter imposto sempre e demais seu desejo fálico. E de modo quase obsceno para quem declamou antes “se meu filho fosse meu marido”, Shakespeare, com a palavra ‘útero’ criou uma imagem mais chocante que a de seu colega e antecessor Êsquilo na *Oréstia*, quando Clitmenestra expõe a seu filho Orestes os seios e indaga se ele terá coragem de apunhalá-los. Volúmnia instiga Coriolano se terá coragem de pela morte violentá-la.

Ao final de dezenas de outras linhas em verso declamadas, Volúmnia lança na frente de todos, em voz alta e em tom de fúria:

[...]
Este é o fim. Vamos para casa, em Roma,
Para morrer entre amigos [...]
Era uma volscia a mãe deste sujeito;
Sua mulher está em Corioles
E a semelhança do menino é por acaso.
Ele segura a mão dela, em silêncio
Ó mãe, mãe!

O que fizeste? Veja como os céus se abrem,
Os deuses olham para baixo, esta cena não natural,
E riem dela. [...]
(SHAKESPEARE, 2008, p. 343, tradução nossa, itálicos do autor com indicações teatrais).

Volúmnia renega-lhe a maternidade, a fidelidade conjugal e a paternidade. Ao mesmo tempo lhe denuncia o contrário, que Coriolano acusa sua mãe e esposa de prostitutas e seu filho de bastardo. O xingamento mais universal em todos os idiomas, em uma torção simultânea de todos os significantes. Claro que Coriolano desaba. E até Aufídio, que no momento concorda com as exigências de Volúmnia e de Roma.

Massela a morte de Coriolano. Aufídio ambiciona recuperar seu comando. Não há como justificar aos volscos, diante da vitória certa, terem cedido a uma paz sem nenhum ganho. Como assinala Stoller (1966, p. 272),

“[...] o desenrolar do drama fecha o caminho para um refúgio, com o clímax não há escapatória”.

Desde o início da peça ou Volúmnia ou Coriolano deveriam morrer.

A questão era requintadamente balanceada, mas estava decisivamente determinada. Confrontaram-se, *ambos bem atentos que a única escolha era matar ou morrer*. Volúmnia nunca teve dúvidas de que sempre esteve pronta para tal decisão. Ela lhe diz que não pode matá-la (Roma). Ela não possui qualquer dúvida o que Aufídio fará a seu filho. Coriolano sabe que sua escolha significa a vida dela ou a dele (STOLLER, 1966, p. 272, tradução nossa, itálico do autor).

Até o quinto e derradeiro ato, o espectador poderia pensar que estava assistindo a uma versão seiscentista de *Rambo* ou de *O exterminador do futuro*. Descobre que estava, desde o início da peça, no centro de um conflito edípico mais intenso e devastador que o

de Hamlet e Gertrudes, sua mãe. E *Hamlet* está nomeada por Freud, nas cartas a Fliess, juntamente com Édipo Rei de Sófocles, como momento da descoberta freudiana do complexo. Do confronto com Volúmnia ao assassinato por Aufídio é um passo.

A última de todas as cenas é a destruição de um homem cuja identidade era a imagem sem substância das fantasias fálicas de sua mãe (STOLLER, 1966, p. 271, tradução nossa).

Violência e sadismo em Coriolano: Stoller

e um de seus relatos de caso

Intriga por que Stoller escreveu seu único artigo conhecido sobre arte tendo escolhido *Coriolano*. Contudo, olhado mais de perto, o texto se encaixa no desenvolvimento de suas ideias e de sua obra psicanalítica. Stoller sempre foi pródigo na publicação de artigos. No início de seu primeiro livro, *Sexo e gênero (I) – O desenvolvimento da masculinidade e feminilidade*¹ (*Sex and gender (I) - The development of masculinity and femininity*), de 1968, há uma lista de oito artigos publicados entre 1962 e 1968 que formam o núcleo do livro. No ano 1966, o mesmo da publicação de *Tragédia shakespereana: Coriolano*, há a publicação do artigo *A contribuição da mãe para o comportamento travéstico infantil* (*The mother's contribution to infantile travestic behaviour*), que formará o capítulo 9 de *Sexo e gênero (I): A contribuição da mãe para o transexualismo da infância de meninos* (*The mother's contribution to boyhood transsexualism*).

O psiquiatra e psicanalista, professor em ambas as áreas, ficou conhecido por seu desbravamento nas áreas da sexualidade humana, principalmente na transexualidade e na perversão, nas quais iniciou por uma visão bem patologizante indo em direção ao extremo oposto. Por anos participou de terapias

infantis para conversão da identidade de gênero. Seus escritos são pródigos em relatos clínicos. Sua escuta psicanalítica e o dom para rever suas crenças e propor novas ideias foi notável. Mais uma década depois da morte do americano, Jean Laplanche expressou qualificando seu legado de as

[...] infinitas variações muito tentadoras do pensamento de Stoller, pensador não convencional e muito interessante, mesmo que se contradiga muitas vezes (LAPLANCHE, 2015, p. 158).

Stoller acompanhou de perto crianças pequenas e suas famílias. Além de ter tido uma formação tradicional enfatizando o complexo de Édipo, Stoller, em seu primeiro livro menciona várias publicações de René Spitz e Donald Winnicott, que se dedicaram a clínica e a pesquisa psicanalítica de bebês e crianças pequenas. Ao mesmo tempo que Stoller descreveu Volúmnia, desde o bardo reconhecidamente uma mãe muito pouco saudável, descreveu mães de transexuais como bem mais benéficas, embora possíveis formadoras de núcleos de identidade de gênero opostos ao biológico. À contraposição de um tipo como Coriolano, confrontou-se com a percepção que crianças com características transexuais talvez fossem potencialmente muito mais saudáveis.

Stoller foi abandonando suas opiniões e práticas iniciais patologizantes, chegando ao seu exato oposto: a despatologização das homossexualidades, transexualidades e grande parte das perversões. Não apenas na clínica e nos escritos, mas numa intensa e bem-sucedida participação política dentro das instituições psicanalíticas e psiquiátricas americanas. *Coriolano*, de Shakespeare, enquadra-se perfeitamente no movimento de rotação da obra stolleriana,

No primeiro ato de *Coriolano*, Valéria, conviva da família que acompanhará Volúmnia e Virgília até a derradeira cena da súplica, conversa com as com as duas amigas e relata

1. Não confundir com o livro muito posterior, publicado no Brasil em 1993, *Masculinidade e feminilidade – apresentações de gênero* (STOLLER, 1993, título em inglês apenas *Presentations of Gender*).

com orgulho uma proeza do pequeno Márcio, filho de Coriolano.

[...]

VOLÚMNIA – Prefere ver espadas e ouvir tambores a olhar para seu mestre-escola.

VALÉRIA – Minha palavra que é bem o filho de seu pai! Mas juro que é um menino muito bonito. É verdade. Na quarta-feira fiquei olhando por meia hora: tem um aspecto tão decidido. Eu o vi correr atrás de uma borboleta dourada, e quando a apanhou, deixou-a ir, de novo repetiu tudo, e mais uma vez. Caiu de pernas para o ar. Levantou-se e tornou a apanhá-la. Talvez porque o tombo o tenha deixado zangado, ou sei lá por que, ele trincou os dentes e rasgou-a em pedaços. Digo-lhe mesmo que a estraçalhou!

VOLÚMNIA – Tem o mesmo temperamento do pai.

VALÉRIA – Não há dúvida de que é uma criança muito nobre.

[...] (SHAKESPEARE, 2008, p. 182, tradução nossa).

A imagem criada pelo bardo é indelével. Mesmo que se considere todo o estudo de Freud sobre as crianças como perversas polimorfos com componentes sádicos. Como a própria Valéria dirá a Coriolano na cena da súplica, o pequeno Márcio é “um pequeno resumo” de seu pai. Com o mesmo exercício do poder até a destruição sobre as criaturas mais fracas. Sua incapacidade de observar e contemplar, por serem atitudes passivas. A introspecção e a interioridade são femininas. Pai e filho só agem. Porque para eles o masculino é atividade: ação.

Mas a borboleta é também um resumo do incentivo em uma criança de atitudes violentas, que são o estereótipo fálico em uma sociedade patriarcal. No filme todos os brinquedos do pequeno Márcio são armas. Numa cena Virgília é vista guardando os brinquedos de seu filho, entre eles, um pequeno fuzil semiautomático de brinquedo. Arma que, em sua versão adulta, tem sido a

protagonista de quase todos os assassinatos em massa perpetrados por uma única pessoa. Crime que tem sido exclusividade de sexo masculino. Mesmo sem essa interpretação que Fiennes deu à cena de Shakespeare, Lehnhof (2013) observa que até na época do bardo a masculinidade

[...] poderia ser adquirida e expressada por meio de uma ampla gama de atributos e habilidades – incluindo proezas sexuais, paternidade, erudição, santidade, habilidade na caça, e generosidade – mas os personagens principais em Coriolano parecem só se importar com uma: a guerra (LENHOF, 2013, p. 360, tradução nossa).

A peça não poderia deixar de ter impacto sobre Stoller. Em 1975 lançou dois livros. Num deles, *Perversão – a forma erótica do ódio*, faz uma referência bibliográfica direta a seu artigo sobre *Coriolano* ao escrever que, se uma mãe

[...] bate no menino de modo severo demais, para que ele renuncie a tudo o que ela considera feminino, ela poderá produzir um caráter fálico congelado, brutal, que surge quando as possibilidades de até mesmo um retorno momentâneo a ela são impedidas (STOLLER, 1975, p. 154, tradução nossa²).

O outro livro, lançado em 1975, foi *Sex and gender II - the transexual experiment*, publicado no Brasil com o título de *A experiência transexual* (1982). À semelhança do primeiro *Sex and gender*, baseou-se em pelo menos onze artigos publicados entre 1969 e 1973. Desde fragmentos até casos clínicos quase completos são relatados, o que nos permite reler como o autor, num misto de candura e crítica, relatos que vão de ousadas tentativas a barbaridades clínicas. Moti-

2. Há uma tradução brasileira. Mas além da tradução sofrível, um erro editorial excluiu as páginas com os últimos 35 itens da bibliografia, inclusive todos os referentes a obras do próprio Stoller.

vo que talvez seja a causa de porque o livro nunca mais tenha recebido uma reedição, em inglês ou português. Mas cuja releitura pelo próprio Stoller terminou por provocar uma completa revisão de suas ideias.

No capítulo 6 há o extenso relato do tratamento de um menino com tendências transexuais. Fundamenta-se em um artigo escrito a quatro mãos com Lawrence Newman, publicado em 1971. Newmann tratou do menino, e Stoller acompanhou a família. Pelo próprio relato deduz-se que o tratamento ocorreu aproximadamente entre os anos 1966 e 1970.

Esse menino de oito anos no período aqui relatado, era feminino em seu segundo ano de vida, quando já estava fascinado pelas roupas de sua mãe [...]. Sua mãe é eficiente, enérgica e dada a negócios. Veste-se de uma maneira masculina, com cabelos curtos [...]. Ela inveja os homens e é mordaz e condescendente em relação a eles, dominando situações sociais. Diz que seu casamento é infeliz [...]. Ela é, sem dúvida, quem toma as decisões na família. O pai do paciente é um homem passivo e hipocondríaco que, prontamente admite, não pode suportar uma relação mais próxima com sua esposa ou as crianças. Não brinca ou disciplina seus filhos [...] (STOLLER, 1992, p. 98-99).

Estava-se no ápice da psicanálise ortopédica de ego americana. Técnica que conduziu o legado de Freud a uma aproximação reducionista com o comportamentalismo e um retorno e abuso ao poder de autoridade do terapeuta sobre o paciente. Assusta a naturalidade do relato de Stoller.

Entretanto, temos evidências de que uma poderosa intervenção durante o período edipiano possa produzir fantasias edipianas e conflito, mudando a direção da orientação de gênero em direção à masculinidade. Deve-se chamar a isso complexo de Édipo “terapeuticamente induzido”. [...] Durante os quatro

anos de tratamento, o paciente mudou de uma orientação totalmente feminina e um desejo de tornar-se mulher, para uma existência consideravelmente mais masculina. À medida que começou a identificar-se com o terapeuta, a tornar-se mais masculino em roupas e aparência, temas de agressão, vingança e ferimento, predominavam em suas fantasias, e sua feminilidade foi desaparecendo gradualmente. Ele, agora, adora contar ao terapeuta, histórias de “terror”, nas quais aparecem temas de violência. Por exemplo, num tema favorito tirado de um filme de propaganda e redesenhado pelo paciente, mulheres bonitas são torturadas e raptadas por homens brutais. O paciente identifica-se com “um dos homens que as amarrou e abusou delas” (STOLLER, 1992, p. 101 e 104, aspas do autor).

Newmann colocou-se no papel de Volúmnia. Autorizado pelos pais e investido pelo poder sobre o menino que lhe foi dado pela transferência, que foi transformada em coerção a serviço dos estereótipos de gênero da época. Não foi elaborado o luto pela perda da posição feminina. Uma posição que diante das possibilidades identificatórias possíveis com os pais, era a única viável para o estabelecimento de um eu minimamente integrado. Se é que houve realmente essa perda. As identificações com o terapeuta foram superficiais, e com todos os estereótipos negativos associados ao masculino. O luto deve evitar a melancolia, por meio de identificações amorosas e enriquecedoras para o eu, por meio da domesticação do lado agressivo inerente da ambivalência nas primeiras relações afetivas do bebê e da criança pequena. Mas a domesticação da agressividade e da pulsão de morte, cujo abrandamento e parcial neutralização talvez sejam a principal função materna, foram negadas pelo trabalho do terapeuta. Unida à libido, a pulsão de morte foi convertida e projetada quase toda na forma de sadismo. Expressando também a raiva contra o terapeuta. No caso da peça, raiva que se percebe latente, mas cada vez

mais manifesta do protagonista contra sua mãe. O menino do relato de Stoller tornou-se um pequeno Coriolano.

Os ecos do caso clínico, o mais extenso em *A experiência transexual*, refletem-se em *Perversão - a forma erótica do ódio*, mas também em toda a revisão das ideias de Stoller. Cujo resumo foi exposto na forma de epígrafe, também em 1975, não em uma publicação psicanalítica, mas em artigo no principal tratado de psiquiatria americano (não por menos a despatologização ocorreu duas décadas antes na psiquiatria que na psicanálise):

Quando duas verdades são incompatíveis, como a de que os cromossomos são masculinos, mas a identidade está fixada no feminino, com um sentimento de feminilidade, a verdade da identidade deve prevalecer (STOLLER, 1975, p. 1408).

Coriolano: escolhas objetais insustentáveis e melancolia de gênero

Pode-se deduzir que, fruto de um casamento sem amor, criado sem uma figura paterna e com a missão de satisfazer todas as frustrações fálicas de sua mãe, Coriolano pavoneie sua couraça necessária para manter as expressões de gênero de uma masculinidade frágil.

Shakespeare percebeu a poderosa, passiva, luta de um feminino não resolvido, entre as motivações de tal tipo de herói (STOLLER, 1966, p. 267, tradução nossa).

Também é plausível que, a partir das características do que hoje é um estereótipo psicológico, façamos deduções sobre sua escolha objetal. Sabemos que suas relações com a esposa são as protocolares de um homem em sua posição social e histórica. E ficamos com a impressão de que todo o resto é um recalçado deserto afetivo.

Desde o violento combate corpo a corpo entre Coriolano e Aufídio no primeiro ato,

Shakespeare produz a impressão de que ambos são o duplo um do outro. O que se torna uma certeza quando, ao chegar defronte da casa de Aufídio, para oferecer seus serviços, Coriolano comenta para si mesmo:

Mundo escorregadio! Bons amigos,
Cujos corações hoje são um,
No lazer, dormir, comer, correr,
Ficam juntos, quais gêmeos, num carinho
Que os faz inseparáveis, numa hora
Uma briga muda tudo
Em acre inimizade; e os inimigos,
Cujo ódio mortal povoa o sono
[...] ficam muito amigos
E aliam suas causas.
[...]

(SHAKESPEARE, 1995, p. 229).

Apesar de nada sabermos da vida de Aufídio, não é difícil supor que sua escolha pela guerra e os atributos psíquicos de sua personalidade pouco difiram dos de Coriolano. No filme, Fiennes acentua o que é implícito no texto da peça. Após semanas ou meses de exílio, com os cabelos e a barba grandes, Coriolano está irreconhecível. Quando Aufídio recebe Coriolano, que lhe revela quem é e relata os motivos de sua deserção, o líder dos volscos o abraça fortemente e declama um trecho longuíssimo, do qual extraímos algumas citações:

[...] Que meus braços
Possam agora envolver este corpo
No qual cem vezes parti minha lança
Marcando a lua com lascas abraço
A bigorna do meu aço, e me engajo
Com a mesma nobreza ao teu amor
[...]
Lutei com o teu valor. Sabe, primeiro
Que amei minha noiva; homem algum
Suspirou mais; mas ao ver-te aqui, agora,
Faz dançar ainda mais meu coração
Do que ver minha amada, após a boda,
Cruzar a minha porta [...]
(SHAKESPEARE, 1995, p. 239).

Sem dúvida há um grande cálculo político na atitude de Aufídio. O que, segundo comentadores, faz com que seu exagero afetivo e retórico seja uma benção para um ser tão carente quanto Coriolano. Apesar de inúmeros artigos e livros discorrerem se na época do bardo a palavra ‘amor’ poderia significar ou não apenas amizade, ou ambos, confusão que perpassa muitas das peças e os sonetos shakespearianos, as imagens evocadas pelo personagem são muito efusivas de um componente homoerótico. A partir das associações com outros trechos, alguns diretores encenaram a peça com a relação entre os dois guerreiros sendo francamente sexual. Fiennes foi mais comedido.

Bem acima vimos como a palavra “menino” foi usada por Coriolano e por Volúmnia, ora como calúnia, ora de modo infantilizante. O significante retorna com toda a força na cena final da peça, quando Aufídio acusa Coriolano e traidor, e este invoca Marte, o deus da guerra, origem de seu nome: Márcio.

CORIOLANO – Ouviste, Marte?

AUFÍDIO – Não invoques o deus, menino chorrão.

[...] CORIOLANO – Mentiroso sem limites, fizeste com que meu coração

Exploda com isto. ‘Menino!’ Ó, escravo.

[...]

Que qual uma águia num pombal eu arrasei
Com seus volscios em Corioles.

Sozinho eu o fiz! Menino!

(SHAKESPEARE, 2008, p. 355-356, tradução nossa, aspas do autor).

Segundo Parker, editor do volume com a peça Coriolano, pertencente à série *Oxford World’s Classics*, em inglês elisabetano “menino [*boy*] pode trazer consigo conotações de um parceiro sexualmente passivo de uma ligação homossexual” (PARKER, 2008, p. 355). De qualquer modo, a bissexualidade que Freud defendia, ou a predominância de uma escolha objetual manifesta ou latente-homossexual, fazem parte de um an-

tigo debate da crítica literária e dos diretores de teatro sobre como interpretar ou encenar os diálogos de Aufídio e Coriolano. Tal consideração pode nos conduzir à interpretação de que a violência e o sadismo de Coriolano em realidade sejam a exteriorização de uma melancolia de gênero.

A renomada e controversa pensadora Judith Butler, fundamentando-se em alguns dos principais textos de Freud – *Introdução ao narcisismo*, *Luto e melancolia* e *O ego e o id* – propôs que a perda de objetos do mesmo gênero e sexo possa fazer com que a criança crie identificações melancólicas no eu. A sociedade heteronormativa proíbe que a perda dos objetos homossexuais seja pranteada, permitindo que surja a melancolia, em lugar do luto. O que denominou melancolia de gênero (BUTLER, 2003, 2017).

Para um homem como Coriolano, assombrado pela avassaladora presença de uma mulher como Volúmnia, que, apesar de seu sexo, lhe transmite toda uma heteronormatividade exageradamente fálica, a perda dos objetos homossexuais não pode ser realizada de modo a converter-se em luto não patológico.

Vimos como Stoller (1966, p. 267) observou, “Shakespeare percebeu a poderosa, passiva, luta de um feminino não resolvido, entre as motivações de tal tipo de herói”. Todas as intensas identificações com o feminino necessitaram ser negadas e forracluídas e

[...] não admira que quanto mais hiperbólica e defensiva a identificação masculina, mais feroz o investimento homossexual não pranteado (BUTLER, 2017, p. 148).

Além dessa lógica da pensadora americana, também vimos como em *Luto e melancolia* (FREUD, [1917] 1996) também foi proposta a necessidade de que a ambivalência intrínseca de todas as relações da primeira infância seja atenuada. A figura de uma mãe

como Volúmnia, que ao mesmo tempo indulge demais em algumas vontades do filho, também impõe à força seus próprios desejos, que por um lado o superprotege e por outro o atiram precocemente à violência da guerra, não é o modelo dos mais adequados para diluir a ambivalência.

A ausência de um terceiro no triângulo edípico, tenha sido o pai biológico ou não, ou até mesmo trazido na relação mãe-filho pela própria mãe em seu inconsciente, manteve a psique do herói em situação precária, oscilando entre uma quase simbiose e uma posição esquizoparanoide precariamente superada. Frutificou o maniqueísmo instável de Coriolano para o qual, quaisquer que sejam os eleitos do momento, aos identificados como iguais: tudo; aos percebidos como diferentes só a conquista ou a morte.

Butler também assinala, seguindo o texto freudiano, como os objetos melancólicos terminam por assimilar-se à parte persecutória de um supereu sádico. Instância embebida de pulsão de morte, para a qual possibilitar a sobrevivência de seu possuidor é tarefa do eu transformar o sadismo contra si mesmo em sadismo contra os outros.

Essa recusa ao desejo, esse sacrifício ao desejo sob a força da proibição, incorporará a homossexualidade como uma identificação com a masculinidade. Mas essa masculinidade será assombrada pelo amor que não pode prantear [...], por conseguinte o desejo homossexual instila pânico no gênero (BUTLER, 2017, p. 145-146).

Atingimos o ponto em que o instável e violento maniqueísmo do supereu de Coriolano, homem que revela ser sua preocupação principal essa

[...] mistura as categorias morais de tal modo que revela ser sua preocupação principal com sexo/gênero, não com ética/moralidade (LEHNHOF, 2013, p. 355).

Conclusão: em Coriolano coragem e virtude são exclusivamente masculinas

O historiador e moralista Plutarco, em vários de seus escritos, mencionou o fragmento 85 (105 em algumas edições) do pré-socrático Heráclito de Éfeso. Nos livros de filosofia a mais utilizada é a citação feita na biografia de Coriolano. Em sua versão mais didática a frase é traduzida como: ‘lutar contra os desejos [*thymos*] é difícil, pois o que exige compra da alma [*psyché*]’. À primeira vista pensa-se em desejos eróticos, sensuais. Mas o uso mais antigo do termo grego *thymos* é o de ‘ira’, ‘fúria’, palavras que se associam com ‘desmedida’, ‘excesso’, ‘*hybris*’, para os gregos, o maior dos males. O historiador tinha em mente a famosa de todas as iras, a de Aquiles, descrita na *Iliada*, de Homero, que levou à morte de Pátroclo. A *Iliada*, livro sobre a guerra, que junto com a *Odisseia* compõe os textos iniciais de toda a literatura ocidental. Uma tradução mais acurada da frase de Heráclito seria: “difícil lutar contra a paixão (*thymos*); pois o que quer que ela queira é comprado à expensa da alma (*psyché*)” (KHAN, 1991, p. 241-243, tradução nossa).

Ira, excesso, violência aplicam-se muito mais a Coriolano que ‘desejo’. Embora uma interpretação contemporânea possa ser feita. Recalcada a expressão da face mais construtiva de seu desejo – libinal – só sobrou a Coriolano direcionar a pulsão ao lado mais negativo – masoquismo e sadismo em excesso. Na frase de Heráclito, também não devemos interpretar em *psyché* como ‘alma’ ou ‘mente’, mas em sentido muito mais antigo: como sopro, hálito ou vapor que mantém a vida. A frase de Heráclito torna-se uma definição que reveste completamente a conduta de Coriolano. Seus excessos, suas paixões, custaram-lhe a vida. Entretanto garantiram sua imortalidade na literatura. Shakespeare foi o autor da mais famosa das peças com o nome do herói/vilão romano. Mas várias outras foram escritas. A abertura *Coriolano*, de Beethoven, na realidade foi inspirada na tragédia escrita pelo poeta e dramaturgo vienezense Heinrich J. von Collin.

A associação do estereótipo masculino com a guerra e a violência inicia-se desde os primórdios da cultura ocidental na *Ilíada*. Mas à mesma época, há outro estereótipo, bem menos destrutivo, que viveu longa vida, cheia de aventuras amorosas: Ulisses, protagonista da *Odisseia*, igualmente atribuída a Homero. O também grego Plutarco, mas cuja independência de seu povo fora perdida há séculos para os romanos, viveu no último momento de brilho da Antiguidade ocidental, entre os séculos I e II. O que talvez lhe tenha facilitado escrever em sua *Vida de Coriolano* também a seguinte frase, que sintetiza todo o conjunto de valores da Roma que Shakespeare também retratou na *Tragédia de Coriolano*:

[...] a única palavra latina para virtude (*virtus* em latim, *andreias*, no texto grego), que significa em realidade valor viril, fez com que virtude, significasse todas as virtudes (PLUTARCH, 1916, p. 121, tradução nossa).

Há um jogo de significantes, em que virtude [*virtus* em latim] e coragem [*andreias* em grego] relacionam-se com a etimologia - *vir/viril*, *andros/homem*, e com os ideais de 'varonil' ou 'masculino'. O que não fosse varonil ou masculino não podia ser virtuoso e, mesmo que tal existisse, sequer poderia ser expresso em palavras. E sem palavras não há conceitos ou escuta.

Abstract

A psychoanalytical survey of Coriolan, Shakespeare's tragedy grounded on Plutarch's biography about the Roman hero/villain and a film adaptation by Ralph Fiennes transposed to present-day ex-Yugoslavian civil wars. An example praised virtues in a patriarchal society: phallocentrism, war violence and compulsive action, instead of interiority and introspection, main behavioural concern with sex/gender instead of ethics/morality. Symbiotic and ambivalent destructive mother/son relationship. Connection between gender melancholy, sadistic superego and violence.

Keywords: *Shakespeare and psychoanalysis, Sex/Gender versus ethics/morality, Phallocentrism, Violence, Gender melancholy, Sadistic superego.*

Referências

BUTLER, J. *A vida psíquica do poder – teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUTLER, J. *Problemas de gênero - feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FIENNES, R. *Coriolano*. Direção: Ralph Fiennes. United Kingdom: Icon Entertainment International, 2011.

KAHN, C. *The art and thought of Heraclitus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LAPLANCHE, J. *Sexual: a sexualidade ampliada no sentido freudiano*. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

LEHNHOF, K. R. Acting, integrity and gender. *Coriolanus. Shakespeare bulletin*, 31.3. The John Hopkins University Press, 2013. p. 353-373.

PARKER, R. B. Introduction. In: SHAKESPEARE, W. *Coriolanus*. Oxford: Oxford University Press, reissued 2008. p. 1-148.

PLUTARCH. *Lives, Volume IV: Alcibiades and Coriolanus. Lysander and Sulla*. Translated by Bernadotte Perrin. Loeb Classical Library 80. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1916.

SHAKESPEARE, W. *Coriolanus*. Oxford: Oxford University Press, reissued 2008.

SHAKESPERARE, W. *Coriolano*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

STOLLER, R. J. *A experiência transexual*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

STOLLER, R. J. Gender Identity. In: FREEDMAN, A. M., KAPLAN, H. I. e SADOCK, B. J. *Comprehensive textbook of psychiatry - II*, v.2. Baltimore: The Williams & Wilkins Company, 1975. p. 1400-1408.

STOLLER, R. J. *Masculinidade e feminilidade – apresentações de gênero*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

STOLLER, R. J. *Perversion - the erotic form of hatred*. New York: Pantheon Books, 1975.

STOLLER, R. J. *Sex and gender - the development of masculinity and femininity*. London: Karnac Books, reprinted 1984.

STOLLER, R. J. Shakespearean tragedy: Coriolanus. *The psychoanalytic quarterly*, v. 35, 1966, Issue 2, p. 263-274.

WIKIPEDIA. *Coriolanus* (2011). Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Coriolanus_\(2011\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Coriolanus_(2011))>. Acesso em: 12 fev. 2018.

Recebido em: 13/03/2018

Aprovado em: 06/04/2018

Sobre o autor

Anchyses Jobim Lopes

Médico e bacharel em filosofia pela UFRJ.

Mestre em medicina (psiquiatria)

e em filosofia pela UFRJ.

Doutor em filosofia pela UFRJ.

Psicanalista e membro efetivo

do Círculo Brasileiro de Psicanálise

- Seção Rio de Janeiro (CBP-RJ).

Professor do curso de formação psicanalítica

do Centro de Estudos

Antonio Franco Ribeiro da Silva do CBP-RJ.

Supervisor clínico do Centro de Atendimento

Psicanalítico (CAP) do CBP-RJ.

Coordenador do Grupo de Trabalho Sobre Neo

e Transexualidades (*GTNTrans*) do CBP-RJ.

Um dos editores da revista

Estudos de Psicanálise, do CBP.

Presidente do CBP-RJ 2000-2004,

2008-2012 e 2014-2018.

Presidente do Círculo Brasileiro

de Psicanálise (CBP), 2004-2006 e 2017-2019.

Ex-professor assistente do quadro principal

do Departamento de Psicologia da PUC-RJ

e adjunto da Faculdade de Educação da UCP.

Professor titular III dos cursos de graduação

em psicologia e de especialização

em teoria e clínica psicanalítica da UNESA.

Endereços para correspondência

E-mail: <anchyses@terra.com.br>

Página: <<http://www.anchyses.pro.br>>