

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

JOÃO RODRIGO OLIVEIRA E SILVA

Peer Gynt: encontros e diálogos com a Psicanálise

São Paulo

2012

JOÃO RODRIGO OLIVEIRA E SILVA

Peer Gynt: encontros e diálogos com a Psicanálise

(versão original)

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo, como parte dos
requisitos para obtenção do grau de Doutor em
Psicologia

Área de concentração: Psicologia Clínica

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Safra

São Paulo

2012

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Silva, João Rodrigo Oliveira e.

Peer Gynt: encontros e diálogos com a Psicanálise / João Rodrigo Oliveira e Silva; orientador Gilberto Safra. -- São Paulo, 2012.

108 f.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Psicanálise e literatura 2. Psicologia e literatura 3. Psicanálise e arte 4. Psicologia clínica 5. Drama 6. Literatura norueguesa 7. Ibsen, Henrik (1828-1906) I. Título.

RC504

Nome: Silva, João Rodrigo Oliveira e

Título: Peer Gynt: encontros e diálogos com a Psicanálise

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Psicologia

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ **Assinatura:** _____

Para meu pais,

Inabel e Francisco Alcino.

Agradecimentos:

Em primeiro lugar, às três pessoas cuja presença e participação nesta tese foi tão fundamental e feliz que, nela, não é possível dizer onde termina o meu pensar e começa o deles: Gilberto Safra, Ricardo Trinca e Luciana Lafraia,

Ao Gilberto Safra, pela aposta vital de que esse caminho valia à pena, pelas longas e intensas conversas, pelo silêncio acolhedor e pela generosidade nos momentos mais necessários.

Ao Ricardo Trinca, caro amigo, pela oportunidade de fazermos este caminho juntos: os inúmeros cafés, poemas e histórias, as leituras compartilhadas, as idéias que trocamos e os pensamentos nascidos no encontro.

E especialmente, à querida Luciana Lafraia, leitora primeira desta tese, pela ajuda sem limites nesse percurso, pelas conversas e idéias, pela revisão caprichada, pelos parágrafos que sugeriu, pelo entusiasmo, pela paciência, pelo amor e por outras coisinhas mais...

Ao Nelson Coelho Jr., que estava por perto quando conheci “Peer Gynt”, pela ajuda inestimável, e também pelas perguntas precisas na qualificação a me permitir começar a tomar posse de minha tese.

Ao Dirceu Scalli, pela leitura atenta do texto sofrido da qualificação e pela empolgação adquirida com Peer Gynt que revelou que meu caminho não havia silenciado o drama.

Ao Professor Francis Aubert, pelas aulas alegres, pelo vislumbre da cultura norueguesa e pela ajuda a tornar os nomes da peça pronunciáveis ao leitor.

Ao Paulo Albertini, mestre e amigo, sem o qual eu não teria cruzado com “Peer Gynt” nem percorrido tantos caminhos valiosos.

À Bjørg Guasti doce professora a me apresentar o universo da língua norueguesa e que me acompanhou na comovida descoberta da poesia de “Peer Gynt”.

Ao Fabio Landa que há tantos anos me conduz pela arte de me tornar analista.

À Ester Sandler, analista-doula, que me acompanhou na reta final do nascimento desta tese.

Ao Julio Amauri Osés, ajuda tranquila e exata no momento preciso.

À Ana Silva, pelo carinho e cuidado de garantir que eu estivesse bem alimentado.

Aos preciosos amigos Cybelle Al-Assal, Luciana Pires, Carolina Fujihira, Agda Sardenberg, Simone Ramalho, Célio Gamba, Vitor Ferreira e Juliano Pessanha. Por existirem e pela amizade. Pela cumplicidade, apoio, carinho, estímulo, consolo, torcida, confiança, respeito...

Aos amigos que estando por perto em momentos do caminho desse doutorado, nunca deixaram de ter palavras de incentivo e interesse. Ao Marcelo Cruz, Manoel Taveira, Francisco Pimentel (que me ajudou a chegar à China), Amadeu Weinmann, Patricia Kozzmann, Marine Meyer (pela presença humorada e leve nos momentos de descontração à margem desta tese e pela acolhida paciente quando necessário), Gisele Guimarães, Vivian Evelyn, Luciana Ferraz e Marina Gusson, (que esteve bem perto quando essa aventura do doutorado teve início).

Ao jovem Caio. Não é que finalmente acabei aquilo que eu estava escrevendo!

Ao pequeno Vinicius, há pouco chegado e há muito esperado. Pela felicidade desse início de história.

À Ana Paula, pela radical companhia da irmandade feita intimidade, amor e amizade (com o perdão da rima).

Ao Geraldo Carneiro, pela hospitalidade e com o contentamento de prever visitas mais freqüentes.

À minha mãe, Inabel, pelo infinito interesse, atenção e dedicação presentes a cada instante desse doutorado e da minha vida.

Ao Paulo, por todo o carinho e pelas gostosas conversas.

Ao meu pai, Alcino, pelo abraço amoroso, pela paixão à pergunta e pelo anseio da resposta que vive e lega.

À Constança, pelo delicado e atento cuidar.

À minha avó Maria, meu avô João, minha avó Nené e meu avô Ruy pelo que me transmitiram, pelo que ensinam e por tudo que vivemos juntos.

Aos meus tios e primos que torceram e me apoiaram, especialmente Fátima, Gabriela e Silvia.

Aos meus pequenos companheiros furões: Pirra, Lião, Jasmim e Balu. Pela alegria que foi e pela que é.

À Astrid Sæther, Jasminka Markovska, uma simpática moça e contumaz perguntadora, Asbjørn Aarseth, Julie Holledge, Mitsuya Mori e demais colegas da Conferência Ibsen de Hong Kong, pela acolhida no grupo e pelas proveitosas e alegres conversas.

Aos companheiros professores do curso de Reich do Sedes, uma aventura intensa ocorrendo simultânea a esta tese. Liliane, Lorene, Silvia, Luci, Marilza, Ana Lucia e Zeneide.

À Mara Caffé, Fatima Vicente, Maria Silvia Bolguese, Miryam Uchitel, Ana Maria Sigal e demais professores e colegas do departamento de Psicanálise do Sedes pela lealdade na transmissão da psicanálise.

Aos colegas alunos, funcionários e professores do IPUSP, esse que é um outro lar pra mim.

E, finalmente, à CAPES pela bolsa que me permitiu mergulhar tão intensamente nesta tese.

A DREAM WITHIN A DREAM

*Take this kiss upon the brow!
And, in parting from you now,
Thus much let me avow –
You are not wrong, who deem
That my days have been a dream;
Yet if Hope has flown away
In a night, or in a day,
In a vision, or in none,
Is it therefore the less gone?
All that we see and seem
Is but a dream within a dream.*

*I stand amid the roar
Of a surf-tormented shore,
And I hold within my hand
Grains of the Golden sand –
How few! Yet how they creep
Through my fingers to the deep,
While I weep – while I weep!
O God! can I not grasp
Them with a tighter clasp?
O God! can I not save
One from the pitiless wave?
Is all that we see or seem
But a dream within a dream?*

E. A. Poe.

Posso esperar que esse oceano nos seja comum? Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, ou existe nele uma participação de fora, de todo o universo, de sua geografia, sua história, sua poesia?

João Cabral de Melo Neto, do poema “Os três mal-amados”

RESUMO

Silva, J. R. O. (2012). Peer Gynt: encontros e diálogos com a Psicanálise. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Esta investigação consiste de uma leitura psicanalítica da peça “Peer Gynt”, de Henrik Ibsen. Inicialmente, o autor apresenta a obra mencionada de forma sintética e explicita a sua trajetória de conhecimento e interesse pela obra. Em seguida, situa sua leitura numa tradição que remonta não apenas à longa história das interpretações psicanalíticas de obras de arte, mas também àquela das análises realizadas sobre essa obra em particular. Dentre as últimas, apresenta e critica as análises feitas sobre a peça por W. Reich, G. Groddeck, M. Little e R. May. Também resgata os comentários de Freud sobre Ibsen e suas obras. A partir daí, apoiando-se em uma perspectiva metodológica dialógica, inspirada por M. Bahktin, bem como no método psicanalítico de investigação, o autor investe na criação de uma construção interpretativa do drama. Ao longo dessa construção, certas passagens da obra ganham visibilidade e sentidos renovados a partir do diálogo com referenciais teórico-clínicos de alguns autores da psicanálise contemporânea (D. Winnicott, C. Bollas, T. Ogden, entre outros). É desta forma que certos temas como a impossibilidade de sonhar, a mentira, o trauma, a convenção, o falso, a amorfia, o self, entre outros, vão surgir e ser desdobrados. Tal investigação se torna, por fim, uma possibilidade de ampliar e atualizar a compreensão da peça, inserindo-a no debate sobre a condição humana desde o viés do pensamento psicanalítico contemporâneo.

Palavras chave: Psicanálise e literatura, Psicologia e literatura, Psicanálise e arte, Psicologia clínica, Drama, Literatura norueguesa, Ibsen, Henrik (1828-1906).

ABSTRACT

Silva, J. R. O. (2012). *Peer Gynt: meetings and dialogues with Psychoanalysis*. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

This research consists of a psychoanalytic reading of Henrik Ibsen's play "Peer Gynt". Initially, the author presents the aforementioned play in a concise way and makes explicit the history of his knowledge and interest for this work. Then he places his reading amongst a tradition that goes back not only to the long history of psychoanalytic interpretations of works of art, but also to that of the interpretations about this particular work. Among the latter he presents and criticizes the interpretations made by W. Reich, G. Groddeck, M. Little and R. May. He also recollects Freud's comments on Ibsen and his works. Thereafter, relying on a dialogical methodological perspective, inspired by M. Bahktin, as well as on the psychoanalytic method of investigation, the author engages in drawing up an interpretative construction on the drama. Throughout this construction, certain parts of the play gain visibility and renewed meanings rise from the dialogue with theoretical and clinical references from some contemporary psychoanalytic authors (D. Winnicott, C. Bollas, T. Ogden, and others). This is how certain themes such as the impossibility of dreaming, the lie, the trauma, the convention, the false, the formlessness, the self, and others will appear and be unfolded. This research becomes, finally, an opportunity to broaden and update the understanding of the play, casting it into the debate around the human condition from the bias of contemporary psychoanalytic thought.

Key words: Psychoanalysis and literature; Psychology and literature; Psychoanalysis and art; Clinical Psychology; Drama; Norwegian literature; Ibsen, Henrik (1828-1906)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. MÉTODO.....	24
3. REVISÃO DA CRÍTICA PSICANALÍTICA.....	34
3.1. Ibsen em Freud.....	34
3.2. Os Peer Gynts de Wilhelm Reich.....	40
3.3. Georg Groddeck e seu Peer Gynt.....	49
3.4. Notas de Little sobre Peer Gynt.....	55
3.5. Rollo May e o problema de Peer Gynt para amar.....	58
3.6. Considerações finais.....	61
4. ENCONTROS E DIÁLOGOS COM “PEER GYNT”	62
4.1. Ma petite histoire.....	62
4.2. O lugar do sonhar.....	68
4.3. Mentira e queda.....	71
4.4. A fragilidade, a convenção e o falso.....	85
4.5. Os caminhos do self.....	91
5. CONCLUSÃO: UM NOVO COMEÇO.....	98
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102

1- INTRODUÇÃO

“Mas diga-me, quem foi Peer Gynt?... Por favor, peço tão gentilmente!”¹ (p. 188)

A pergunta sobre quem é Peer Gynt é uma pergunta que antecede a leitura da obra, ecoa através do texto e segue o leitor após o término. É uma questão que não se esgota com as respostas contidas nele. Daí a riqueza desta obra. Talvez por isso a monumental fortuna crítica que se produziu a respeito dela. Foram muitos os leitores que, tocados pela obra, buscaram responder essa questão². No trecho acima, é o próprio Peer que faz essa pergunta, num instante, durante o último ato da peça, em que ele começa a intuir a importância da questão.

A idéia de que a questão “Quem é Peer Gynt?” antecede a leitura do drama alude ao fato de que, sendo a obra intitulada com o nome do herói, a primeira pergunta que o leitor pode fazer antes mesmo de abrir o livro é acerca de quem é o Peer Gynt do título. Afinal, à exceção dos noruegueses, quem não conhece esta obra de Ibsen não faz idéia de quem seja Peer Gynt. Ele não é um personagem cujo nome tenha sobrepujado a obra e se tornado conhecido para além dela como ocorreu com Ulisses, Édipo, Don Quixote, Don Juan, e mesmo Hamlet. Quando muito, seu nome evoca a mais famosa composição de Edvard Grieg, o que não é esclarecedor por si só. Foi desse desconhecimento do nome que eu, como leitor, parti.

Benedito Nunes (Nunes, 1998) diz que os livros que contam, “os textos que fecundam nossa experiência” (p.177), são os que “parecem vir ao nosso encontro, a chamado de uma afinidade, de uma idéia, de um sentimento.” (p.177). Eis uma descrição precisa do sentimento de encontro, companhia e resposta que a leitura de um texto precioso nos dá. Ler um texto como esses que Nunes menciona trata de sustentar uma conversa muito peculiar em que questões, sonhos de respostas, sentimentos de afinidade e compreensão, afetos e afetações se intercalam e se interfalam.

“Peer Gynt” me alcançou na encruzilhada de 3 vias: por um caro professor – Paulo Albertini –, por Wilhelm Reich e Rollo May, dois autores valiosos para mim à época em que o encontro se deu.

A primeira vez que li o nome Peer Gynt foi na dedicatória da tese do Paulo Albertini, sobre o pensamento de Wilhelm Reich, que dizia: “A Wilhelm Reich, um Peer Gynt muito

¹ As citações diretas do texto de Ibsen são traduções minhas. As da primeira, da última cena e mais umas poucas, foram elaboradas a partir do original e das versões em inglês. As demais, a partir da versão de Peter Watts (1988) e Michael Meyer (1963). Em ambos os casos as páginas citadas correspondem ao trecho na versão de Peter Watts (1988).

² Em 1974, o estudioso de Ibsen, Asbjørn Aarseth já contava aproximadamente 400 títulos de textos de crítica a Peer Gynt. Hoje o número é seguramente muito maior (Aarseth, 1975)

fecundo” (Albertini, 1992). Fiquei intrigado e curioso com o nome tornado metáfora: – Peer Gynt, quem? Vim saber então que a monografia de ingresso de Reich na Sociedade Psicanalítica de Viena tratava do poema dramático de Ibsen cujo herói portava esse nome (Reich, 1975). Quando, pouco tempo depois, li, na biografia teórica de Reich (1981), que “...tudo se agitou e rodopiou em mim quando li e entendi Peer Gynt, e quando encontrei e compreendi Freud” (p.43), a vontade de conhecer essa obra aumentou. Já sabia, então, que achava Peer Gynt em boa companhia.

O definitivo impacto, porém, se deu quando encontrei e li o capítulo “Peer Gynt: o problema do homem para amar” do livro “A procura do mito” de Rollo May (1992). O autor era um que eu já havia lido e admirava. De partida, a temática do amor tocou o coração de minhas indagações de então sobre a vida e me colocou em rápida harmonia com o uso que o autor fez do texto de Ibsen – para esclarecer o problema contemporâneo do homem para amar; irresistível. Em segundo lugar, esse comentário de May me impactou pelas citações que fazia de trechos de “Peer Gynt”. Foi meu primeiro encontro direto (ou quase direto, considerando as traduções) com a letra ibseniana e impulso suficiente para que eu saísse em busca de uma boa tradução para ler. Assim, com esse capítulo de May, Peer Gynt se estabeleceu definitivamente em minha vida como um nome, uma metáfora, uma questão e um livro.

Se agora conto, em brevíssimo relato, um fragmento da trajetória desse encontro ao mesmo tempo singular e típico entre homem e obra, é menos para ressaltar a especificidade e singularidade do ocorrido, mas antes o fato mesmo de que nesse encontro com a obra algo se deu. Algo como uma conversa solitária e silenciosa (Nunes, 1998) começou ali: o princípio de um caminho. Desnecessário dizer ser essa tese um trecho desse caminho.

Agora, porém, é necessário tornar essa conversa menos solitária e silenciosa e, para começar, parece importante apresentar algo dessa obra de Ibsen.

“Peer Gynt” foi escrito por Ibsen em 1867. O autor norueguês escreveu-o aos 39 anos, durante um período em que esteve vivendo com sua família na Itália. Acontece que Ibsen, após dezesseis anos de carreira com teatro na Noruega, primeiro como autor dramático e diretor do Teatro Norueguês de Bergen e depois como diretor artístico do Teatro Norueguês de Cristiania, decidiu em 1864, após uma série de decepções profissionais e ideológicas com seus conterrâneos, deixar a Noruega. Só voltou a viver em sua terra natal em 1891. Nesse intervalo viveu na Itália e na Alemanha.

Entre 1865 e 1866 escreveu, na Itália, “Brand”, seu primeiro grande sucesso, que lhe trouxe parte do prestígio e da remuneração que nunca alcançara e pelos quais ansiava. No ano seguinte foi escrito o poema dramático “Peer Gynt”, que inicialmente não alcançou o mesmo

sucesso do anterior, mas que, com o tempo, firmou-se como uma obra prima de Ibsen. Hoje, somos imediatamente remetidos por ela ao teatro, mas, curiosamente, Ibsen, quando a escreveu, assim como ocorreu com “Brand”, não pretendia que fosse encenada, aliás, imaginava-as eram obras destinadas ao papel e inapropriadas ao palco, mais próximas da poesia que do teatro. À época de Ibsen, “a leitura da peça era quase tão importante e difundida quanto a sua apresentação. O sucesso de cada nova peça de Ibsen era medido pela rapidez com que se esgotava a tiragem da primeira edição” (McFarlane³, p. 53, apud Menezes, 2006, p.92). Alguns anos depois, porém, o autor se decidiu por encenar “Peer Gynt”. Fez diversos cortes no texto original para adequá-lo ao teatro, convidou Grieg para compor a música que acompanharia a apresentação e, em 1876, houve a primeira apresentação no teatro de Oslo (à época Cristiania) durando quase cinco horas (Aarseth, 1989).

A escolha do herói da peça e de algumas de suas aventuras remete aos contos folclóricos da Noruega. Ibsen, que entre 1857 e 1863 recebeu uma bolsa de viagem para coletar canções folclóricas e histórias no interior do país, conta, em carta ao seu editor na qual apresenta sua idéia de escrever “Peer Gynt”, que este “será um poema dramático longo, tendo por personagem principal um personagem parte-lendário, parte-ficcional do folclore Norueguês de tempos recentes.” (citado por Meyer, 1963, xii-xiii) e, em outra carta, completa: “Caso isso te interesse, Peer Gynt foi uma pessoa real que viveu em Gudsbrandsdal, provavelmente por volta do final do último século [XVII] ou começo deste [XVIII]. Seu nome ainda é famoso entre as pessoas lá, mas não se sabe muito mais sobre sua vida do que aquilo que encontramos nos Contos Folclóricos Noruegueses de Asbjørnsen [sic]. Portanto eu não tive muito no que basear meu poema, mas isso significou que eu tive ainda maior liberdade para trabalhar.” (citado por Meyer, 1963, xiv). Assim, retornando à questão que lancei no início desta introdução, sobre quem é Peer Gynt, uma resposta se assombra possível: Peer Gynt é um personagem folclórico, meio picaresco, como se fosse uma versão norueguesa de Pedro Malasartes ou dos arquétipos que o originaram. Tal versão de resposta pode nos levar a reconhecer em Peer Gynt o nome folclórico de Peder Laurisen Günter ou ainda de Peder Olsen Hage, dois fortes candidatos a protótipos históricos da lenda (Fjelde, 2009, xiv).

No entanto, com Peer Gynt, vamos descobrir que as respostas se multiplicam e as histórias também. É assim que, num artigo intitulado “Poderia o verdadeiro Peer Gynt se levantar, por favor?” (Woxen, 2003), o autor sugere que os protótipos para esse personagem seriam outros, que Peer Gynt seria uma criação a partir da fusão de dois modelos: o

³ J. W. McFarlane, Ibsen and the temper of norwegian literature, p. 53

personagem “Peer, o diácono”, da peça de Ludvig Holberg, “Erasmus Montanus”, e a figura histórica de Magnus Heinesson, navegador, mercador e corsário de origem norueguesa que posteriormente tornou-se um herói nas ilhas Faroés.

Um terceiro caminho para responder à questão sobre quem é Peer Gynt leva a uma trilha já bastante surrada que aponta o próprio autor, Ibsen, em certa medida, como protótipo de Peer (Meyer, 1963; Meyer, 1971; Watts, 1988; Menezes, 2006; Reich, 1975; Little, 1977; Stekel, 1962). Ibsen, ele mesmo, afirmou extrair de sua experiência e vida o material para a construção de suas obras e, em particular, esta (Meyer, 1971). Dentre as inúmeras referências possíveis a semelhanças entre a vida de Ibsen e este drama, poderia citar a reconhecida inspiração de Aase na mãe de Ibsen; a vida rica de Jon Gynt, desenhada a partir da infância rica do dramaturgo em Skien antes da ruína econômica de sua família; e o filho que Ibsen teve aos 18 anos com Else, a empregada dez anos mais velha, encarregada de cuidar dele na farmácia em que Ibsen trabalhava durante os anos em que viveu em Grimstad, que ecoa o filho de Peer com a Mulher de verde.

Evidentemente, todas essas respostas são instigantes, mas falham aos nossos propósitos, pois nos distanciam do texto de Ibsen e nos lançam a outros territórios de investigação – o folclore, a história e a biografia.

Além de diversas histórias atraentes ao redor desta peça – histórias sobre sua recepção, sobre suas traduções, sobre as inúmeras referências a outras obras e autores encravadas em seu texto, sobre a composição desta obra com o conjunto da importante obra de Ibsen e sobre a relação de “Peer Gynt” com suas duas obras irmãs, com as quais forma quase uma trilogia: “Brand” e “Imperador e Galileu” –, há uma sobre a qual gostaria de me demorar um pouco mais, pois é em algo inspiradora de nossa leitura e revela que o destino dos objetos culturais não está encerrado, mas justamente é aberto a múltiplas apropriações e reapropriações, ou seja, que sua natureza é de transmissão e transformação.

Trata-se de um episódio relatado por Asbjørn Aarseth (2008; comunicação pessoal em novembro de 2008) sobre a primeira aparição escrita do personagem folclórico Peer Gynt. Contou o estudioso de Peer Gynt que, nos idos de 1831, havia um menino com cerca de sete anos de idade que escreveu uma carta a seu professor. O menino morava com os avós. Sua mãe fora abandonada pelo pai da criança ainda grávida e o pequeno não chegou a conhecer o pai. Moravam em um tipo de estalagem, onde pousavam vários viajantes e suas montarias para o descanso durante suas viagens, oferecendo ao pequeno ouvinte a possibilidade de conhecer muitas estórias, fábulas e contos populares. Igualmente podemos imaginar que seu avô fosse conhecedor de uma vasta gama de estórias e mitos. Pois bem, esse jovem era

educado por um professor itinerante que circulava entre uma série de vilas e que se encarregava da educação de diversas crianças. Ele passava alguns dias num lugar acompanhando seus alunos, depois seguia a outro canto, deixando com os alunos, deveres para serem feitos durante sua ausência. A carta mencionada acima era um dever dessa natureza. Nela, o aluno contava uma estória intitulada “Uma visita aos subterrâneos e sobre a vida familiar deles”. Os subterrâneos seriam seres mágicos e a carta dizia algo dessa viagem. Num trecho da estória, o narrador encontra um sapateiro que lhe diz que tinha dois irmãos, chamados Bøyg e Skjølva, que haviam sido mortos pelo terrível caçador de nome Peder Jynt. Peder teria primeiro matado o Bøyg com um tiro e depois cozinhou Skjølva na água fervente.

Dessa breve menção, surgem duas curiosidades: a primeira é constatar que essa é a primeira aparição escrita do nome de Peer Gynt – antes mesmo das antologias de contos populares de Asbjørnsen –, a segunda é que, segundo a tese de Aarseth, o nome Skjølva pode ser “entendido como o pronome “*sjølv*”, a palavra do Novo Norueguês ligada a *sjálf* do Antigo Norueguês (eng. *self*) correspondente ao Dano-Norueguês *selv*, usado por Ibsen e pela maioria dos noruegueses hoje” (2008, p. 2). Em função disso Aarseth sugere que o personagem Bøyg seja pensado como uma condensação tanto do Bøyg da carta como de Skjølva (perguntado sobre o que é e quem é, o Bøyg responde que é o grande Bøyg de Etnedalen e também que é “*Meg selv*”), portanto que fosse assumido como uma projeção do *self* de Peer.

Sem aprofundar ainda nessa interpretação, o que seria precoce neste momento, julgo interessante contar o desdobramento da história da carta. Acontece que essa carta teve um destino curioso. O professor guardou-a e, anos mais tarde, deu-a de presente a um conhecido seu, o mencionado Asbjørnsen, o grande compilador dos contos populares noruegueses. Por sua vez, o menino que escreveu a carta chamava-se Paul Botten Hansen, que seria reconhecido mais tarde como um grande intelectual e importante colecionador de livros em Cristiania (hoje Oslo). Em torno de Botten Hansen se formou um grupo conhecido como “os estudiosos holandeses” (*Det lærde holland*), que reunia diversos intelectuais, escritores e dramaturgos, Asbjørnsen e Ibsen entre eles. Botten Hansen, aliás, era um grande amigo de Ibsen e apoiador importante em seu início de carreira. Enfim, em 1862, Asbjørnsen, remexendo em seus papéis, encontrou a carta, reconheceu sua autoria, consultou alguns amigos do grupo dos estudiosos e decidiu prefaciá-la e imprimir uma edição limitada que distribuiu entre os 22 membros do grupo como uma brincadeira ao anfitrião. Ibsen a esta época ainda vivia na Noruega, estudava o folclore norueguês e fazia parte desse grupo. Deve,

portanto, ter recebido um desses impressos e conhecido essa versão da estória de Peer poucos anos antes de vir a escrever seu poema dramático.

Retornamos então ao “Peer Gynt” de Ibsen, após este um tanto longo desvio. Antes de apresentá-lo, contudo, vale mencionar que, ao longo do drama, o autor altera os registros da experiência subjetiva em curso sem avisar, de tal forma que é difícil saber ao certo o que interpretar como realidade, como sonho, ou como delírio. Há uma profusão de personagens (mais de 60, no texto, chegando em algumas montagens a mais de 100), e se sucedem personagens aparentemente reais, outros míticos e outros ainda que parecem personagens de sonho. Tal dificuldade de distinguir esses registros instaura no leitor uma afinidade com a relativa indiscriminação com que o protagonista vivia suas experiências e o lança na atmosfera onírica que anima a peça.

O drama acompanha a trajetória repleta de aventuras de Peer Gynt, desde sua juventude até a maturidade. Nos mostra, de início, as aventuras mirabolantes do jovem Peer, um rapaz de vinte anos, sonhador, fantasioso, mentiroso e repleto de vitalidade⁴.

De partida, vemos Peer contando uma história emocionante para sua mãe – Aase – para justificar que estivera vários dias sumido, longe de casa, sem ajudá-la nos afazeres da fazenda. Ele conta que sumira em razão de uma caçada solitária e perigosa a um cervo selvagem. Diz que, ao atacar o cervo, fora preso por suas galhadas e seguiu cavalcando, na realidade, sendo levado pela besta até que ambos despencaram do alto de um precipício até as águas profundas do fiorde. Apesar da envolvente narrativa, Peer não consegue enganar a sua mãe por muito tempo, ela logo se lembra ser esse um caso ocorrido com outra pessoa, Gudbrand Glesne, e, assim que descobre a mentira, ela chama-o de mentiroso, acusa sua inconseqüência, o fato de ele não ajudá-la nos afazeres da fazenda e, mais ainda, não cuidar de garantir o futuro de ambos por meio de um casamento rico. Em meio a suas queixas acaba contando que, enquanto ele fazia das suas, Ingrid, uma rica ex-pretendente sua, estava para se casar com outro.

Desafiado pela bronca da mãe e ofendido em sua vaidade, ele resolve ir à festa de casamento. Chegando lá, é destratado pelos outros convidados, que ou o ignoram ou o provocam, até que encontra Solveig, uma jovem menina cuja família acabara de mudar pras redondezas. Ele se encanta, dança com ela, mas, ao saber quem ele era e já conhecendo sua má fama, ela interrompe a dança. Frustrado com isso e com o tratamento recebido de seus

⁴ Para situar o leitor quanto à pronúncia dos nomes dos principais personagens em português agradeço ao Professor Francis Aubert pelas sugestões não-IPA (International Phonetic Alphabet) que ofereceu: Pêr Gynt, para Peer Gynt; Ôsse, para Aase; Bøyg para Bøyg; Sulvéi, para Solveig.

conhecidos e, ainda mais, após uns tantos goles, ele foge da festa carregando consigo a noiva indecisa. Enquanto os convidados do casamento armam a perseguição para puni-lo pelo sumiço da noiva, os dois refugiam-se na montanha. Mas logo Peer se cansa de Ingrid e a abandona mesmo sob súplicas e ameaças.

Ele continua escondido nas montanhas até porque, por seu ato de fugir com a noiva, foi banido da comunidade. Nas montanhas, primeiro encontra três pastoras solitárias, a espera de seus amantes trolls – esses seres mágicos e monstruosos da mitologia nórdica que habitavam aquela região. Com elas passa uma noite voluptuosa e, ao que sabemos, no dia seguinte, sozinho, ele próprio cruza com outros trolls. Seduzido por esses seres que o convidam a casar com a filha do Velho de Dovre, um rei troll, viver entre eles e tornar-se herdeiro do reino da montanha, Peer tem de negociar com o Velho as condições do casamento. Ele admite se submeter a diversas concessões para alcançar o matrimônio – aceita renegar o mundo externo ao reino troll, aceita beber uma repugnante bebida troll, usar um rabo postiço, chega mesmo a adotar o lema troll “Troll, seja – suficiente a – você mesmo!” e abdicar ao lema dos homens “Homem, seja você mesmo!” (p. 69). Porém, quando descobre que teria que cortar seu olho para ver - para sempre - o mundo distorcido como na visão de mundo dos trolls, se recusa e, novamente, foge. É perseguido pelos trolls que querem matá-lo. Salva-o o badalar de sinos da igreja ecoando na montanha, que afugenta as monstruosas criaturas.

Na cena seguinte, como que despertando em meio à total escuridão, Peer se encontra cercado por algo que não o permite seguir em frente. Para onde tenta ir, tromba com algo. É o Bøyg, uma voz no escuro que ordena que ele dê a volta e que, frente à obstinação de Peer em lutar para ter passagem, decide acabar com ele vencendo-o pelo cansaço e contando com a ajuda de uns pássaros tenebrosos que se aproximam. No último momento, Peer clama pelo socorro de Solveig e é salvo novamente por sinos de igreja. Ao ouvir os badalos, seus perseguidores desistem de matá-lo e vão embora dizendo ser Peer muito forte por ter mulheres atrás dele. Na próxima cena, Solveig e sua pequena irmã, Helga, surgem trazendo comida para Peer, que dorme escondido ao lado do casebre de sua mãe. As duas deixam a cesta com comida e fogem dele. Ele consegue, no entanto, antes que elas fujam, entregar a Helga uma moeda de prata para que ela falasse bem dele para Solveig.

Peer, a esta altura, banido, vai construir uma cabana nos bosques para si. Enquanto isso, seus bens, na casa de sua mãe, são leiloados em punição ao seu crime contra Ingrid – a noiva com quem fugiu e que abandonou. Quando a cabana fica pronta e Peer pode contemplá-la, eis que Solveig aparece para viver com ele. Em meio à alegria de Peer, a filha do Velho de

Dovre com quem ele quase se casara, ressurgiu acompanhada de um moleque que diz ser filho de Peer. Ameaça, então, invadir e destruir sua vida com Solveig caso ele escolha ficar com ela.

Frente a essa terrível ameaça, Peer foge novamente, prometendo a Solveig, antes, que voltará e pedindo que o espere. No caminho, em visita à sua mãe, Peer encontra-a doente e à beira da morte. Fica com ela nesse momento final, compondo uma cena comovente de despedida em que brinca com a mãe como ela fazia com ele quando era criança, inventando uma viagem fantástica na qual conduz sua mãe em um trenó a uma festa no castelo de Soria-Moria, no qual ela é recebida por São Pedro e por Deus. No ápice da fantasia, ao chegar à festa, ela morre. Seu filho, então, a entrega aos cuidados de uma vizinha e parte. Desta vez, ele resolve ir para mais longe, para além mar.

Passaram-se muitos anos e encontramos Peer na costa do Marrocos, muito rico, e o vemos contar a seus sócios sobre seu sucesso nos negócios e na vida, seguindo seu lema, enunciado originalmente pelo Velho de Dovre, de ser si mesmo e bastar-se a si. Porém, esses sócios, a quem contava seus planos de se tornar imperador do mundo por meio de sua riqueza, o enganam e fogem com seu barco e seu ouro, e ele fica sem nada de sua fortuna. Como se fosse uma compensação divina, o barco explode logo após zarpar. Peer agradece a providência e segue perdido em meio ao deserto até que, de repente, se depara com um cavalo, roupas e jóias roubadas de um viajante e abandonadas pelos ladrões. Ele então, se apossa do achado e vestindo-se com tais trajes, finge ser um profeta, é recebido e festejado por um grupo de beduínas e passa a viver entre elas. Anitra, uma delas, o seduz e rouba suas jóias e o cavalo, deixando-o novamente sem nada.

Peer decide começar de novo, mas dessa vez ao invés de profeta torna-se um pesquisador da história da humanidade. Viaja até o Egito para observar as estátuas de Memnon e da Esfinge. Reconhece na Esfinge o Bøyg de sua juventude e, ao revelar isso, impressiona outro pesquisador, Begriffenfeldt, que o convida a acompanhá-lo à sua instituição no Cairo, onde pretende nomeá-lo imperador da interpretação. Peer, cujo sonho de tornar-se imperador já é conhecido, aceita segui-lo, mas se arrepende tão logo descobre que a instituição é um hospício e que Begriffenfeldt é seu muito louco diretor.

Por fim, no próximo e último ato, encontramos nosso herói já velho e voltando para a Noruega. Seu retorno consiste de um acerto de contas consigo mesmo e com os personagens que povoaram suas aventuras de juventude, a quem ele deixara para trás. Já a caminho, novamente rico, Peer está num navio prestes a naufragar e deixa transparecer sua inveja dos marinheiros que tem alguém a esperar por eles em casa. Então, quando o naufrágio se

aproxima, vemos surgir um estranho passageiro, até então desconhecido. Ele vem propor a Peer que, caso este se afogasse o naufrágio, queria ficar com seu cadáver. O pedido macabro é rechaçado e Peer consegue sobreviver ao naufrágio.

Chegando à terra, ele presencia o funeral de um homem que conhecera em sua juventude e que o pastor diz ter alcançado ser ele mesmo ao longo da vida. Peer fica muito admirado com o sermão que alcança por em palavras a essência de uma vida. Segue seu caminho e chega a um leilão dos bens de Ingrid, a noiva com quem outrora fugira. Acontece que ela falecera havia pouco e seus bens seriam vendidos, entre eles diversos objetos antigos de Peer que, no passado, haviam sido tomados por Ingrid a título de reparação. Lá, sem ser reconhecido ou se identificar, encontra alguns conhecidos de juventude e descobre que se tornou uma lenda entre eles. Todos encham a boca ao falar de Peer Gynt.

Em seguida, o protagonista parte rumo a um bosque, atrás de achar o que comer. Para em frente à sua antiga cabana e ouve uma mulher cantando lá dentro uma canção que diz que ainda o espera. Ele então entende que, se ele dela esqueceu, ela dele lembrava. Percebe que ali esteve o império que buscou em sua vida e foge perturbado. Aparece, então, o Moldador de botões com sua colher de fundição. Veio buscar a alma de Peer para fundi-la com a de outros que não alcançaram ser si mesmos na vida. A possibilidade de ter a alma desfigurada e fundida com outras almas apavora o herói, que pede pela chance de provar que foi sim ele mesmo. Encontra o Velho de Dovre, a quem pede testemunho de que não abriu mão de ser quem era para tornar-se um troll. O Velho o surpreende dizendo que, apesar de ter fugido, Peer sempre viveu pelo lema troll, havendo se tornado um modelo aos trolls. Negou, deste modo, que ele fosse si mesmo como pretendia. Peer então pede ao Moldador a oportunidade de provar que fora um pecador grave e assim também se livrar da dissolução. O Moldador aceita, Peer se confessa a um homem magro vestido de pastor, que resulta ser o próprio diabo, mas este não se impressiona com seus pecados. Então, quando pensa não ter mais saída, ele é salvo, novamente e no último momento, como no terceiro ato, por Solveig, que o esperava ternamente em sua cabana. Ao ver a cabana, Peer imagina que Solveig reconheceria seus pecados, mas ela, ao contrário, o abençoa e agradece. Ele então lhe diz que está perdido a não ser que ela possa resolver o enigma: onde ele esteve desde que se viram pela última vez? Ela lhe responde que a questão é fácil e que ele esteve, sempre, na fé, na esperança e no amor dela. Com isso, o livra da ameaça do moldador, ao menos temporariamente. Peer então deita o rosto em seu colo e ela canta-lhe uma canção de ninar.

De forma bem resumida, essa é a história da peça. Partindo de elementos da cultura popular norueguesa, de muitas referências autobiográficas, além de tantas outras fontes de

inspiração, Ibsen conseguiu criar um drama envolvente – uma verdadeira “odisséia em busca do eu” (Menezes, 2006, p. 137), com uma estrutura episódica (Wong, Informação pessoal) que nos atrai e prende; com alguns personagens densos psicologicamente, outros folclóricos, outros ainda típicos e satíricos; encarnando um argumento em que faz crítica à sociedade em que vivia, faz crítica a alguns de seus colegas, faz filosofia, poesia, teatro inovador, e ainda dá conta de projetar uma psicologia por vir com seu personagem dividido e contraditório, para quem o si mesmo não estava simplesmente dado, mas era ansiado, buscado com esforço e supostamente alcançado no final.

Cumpro, agora, esclarecer minha intenção nesta tese. Bem, aqui, vou apresentar uma leitura psicanalítica de “Peer Gynt”. Essa é minha contribuição ao enriquecimento e à valorização dessa obra. Mais adiante, no capítulo seguinte, ficará mais claro o que entendo por uma leitura psicanalítica de um texto literário e sua relação com a crítica e a psicanálise. Por enquanto, posso afirmar que o acréscimo de mais uma interpretação a essa obra no mínimo a enriquece no sentido de afastar ainda mais o risco de ela ser aprisionada numa única história ou versão sobre ela (Adichie, O perigo de uma única história). E, do ponto de vista da psicanálise, tal empreendimento pode ser também enriquecedor. Afinal, muitos são os psicanalistas que defendem o valor e importância para a psicanálise da leitura psicanalítica de obras artísticas e literárias. Para Mezan (1998), por exemplo, tal leitura seria preciosa, pois:

... tanto no caso clínico quanto nas produções do imaginário artístico, o psicanalista vai reencontrar certos temas fundamentais, porque estes são o que torna humano o ser humano. Estes temas fundamentais se apresentam, a cada vez, numa combinação única, específica, que torna humano *desta* maneira (e não de outra) *este* ser humano. São os meandros deste processo que interessam à psicanálise, e a particularidade deles consiste em que o universal está engastado no singular, é-lhe imanente, mas apresenta-se a cada vez sob novas roupagens. (1998, p.78).

Não causa surpresa, portanto, que na história da psicanálise, desde muito cedo, encontrássemos as análises de obras de arte, particularmente peças teatrais e textos literários, como forma de aprimoramento e exercício da psicanálise pelos autores. Basta lembrar o trabalho de Freud sobre a Gradiva de Jensen (1976a), seu primeiro texto desta natureza; sua análise da peça Rosmerholm de Ibsen (1974); os textos sobre obras de Shakespeare, Dostoiévski, da Vinci e Michelangelo; além das menções constantes a inúmeras obras e artistas. Dentre os primeiros analistas, além do fundador da psicanálise, Abraham, Jones, Marie Bonaparte, Rank, Reik e Jung são alguns dos que adentraram esse universo dos

trabalhos psicanalíticos sobre temas e obras literárias (Robert, 1991). Isso, sem mencionar que a própria formulação do Complexo de Édipo, central para a psicanálise, foi inspirada e nomeada pelo mito feito drama por Sófocles.

Também podemos pensar, com Safra (2004), que o dramaturgo e o escritor, como nossos pacientes, sabem originariamente da condição humana e que, nesse sentido, suas criações revelam ao olhar analítico atento - como sugerido acima por Mezan - facetas fundamentais do ser humano. Desse ponto de vista, discutir e interpretar uma peça de arte também pode ser em si um fazer clínico psicanalítico, e, como tal, é também fonte relevante de aprendizagem e transmissão do conhecimento produzido em nossa área. Frayze-Pereira (2005) e Green (1994) são outros dois psicanalistas que, em seus textos a respeito da psicanálise e arte, tendem a uma posição semelhante.

Ogden (1999), porém, nos diz algo mais: além de nos apresentar certos temas fundamentais do humano, uma obra literária e, em particular, poética, como no caso estudado, o faz enfrentando o desafio de "...colocar na linguagem a completa riqueza, complexidade, e movimento de experiência humana viva" (1999, p. 980). Tal desafio guarda afinidades com o desafio do analista de "...capturar e colocar em palavras um sentido do que é que 'está acontecendo aqui', na vida intrapsíquica e intersubjetiva da análise, a 'música do que ocorre' na relação analítica." (1999, p. 980). Assim, no próprio trabalho analítico com um texto poético, torna-se visível algo do estilo e da técnica psicanalítica subjacente, o que serve tanto à sua transmissão quanto à sua crítica.

Resta então avaliar o interesse de se realizar uma leitura dessa obra em particular pelo viés psicanalítico. Sobre isso, o principal motivo da escolha da obra é o já revelado interesse do pesquisador por ela, o que em nosso caso não se reduz a uma razão da ordem do capricho, mas antes constitui-se em condição para que a própria análise possa se dar. Isso porque, como enunciou com precisão André Green (1994), "a análise do texto é uma análise posterior" (p. 38), no sentido de que ela só pode ocorrer em resposta ao impacto do texto, "quando o analista é completamente tomado pela obra, seja qual for essa obra, quando ela o tocou, comoveu, abalou. Então o analista experimenta frequentemente a necessidade de analisar, ou seja, de compreender por que teve tal sensação, e é justamente quando seu trabalho de crítica, de "desconstrução", se inicia." (p. 38). Mas, apenas para acrescentar um elemento a mais nessa justificativa da empreitada que se segue, julgo também podermos tomar essa obra por um clássico. E por tal refiro-me destacadamente a um dos sentidos que Calvino (2007) dá ao termo quando define clássico como sendo "um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer" (p.11). É nesse ponto, por fim, que minha leitura de "Peer Gynt" se sustenta.

No reconhecimento de que é uma obra viva, um clássico, que tem o que dizer. Se, como leitor, não é mais possível senão ouvir o que ela tem a dizer, como analista essa escuta ganha seus contornos próprios, os de uma escuta analítica. Agora, sobre isso falemos no capítulo a seguir.

2 – MÉTODO

O problema é que o ator quer proteger, naturalmente, sua experiência, seus próprios medos, sua própria dor e sua própria alegria. As pessoas querem proteger isso tudo, mas o que nós passamos na vida, aquilo que tocamos ou que nos feriu são o único material com que se pode contar.” K. Kielowski (Kielowski-Dialogue)

No capítulo anterior já começamos uma apresentação do tipo de leitura que esta tese vai realizar. Destaquei que será uma leitura psicanalítica de “Peer Gynt”; que isso remete a um modo de ler e comentar o texto próximo do modo de escuta e atenção da psicanálise; que através dessa leitura o próprio fazer psicanalítico se enriquece e se transmite e, por fim, mencionei que mesmo a escolha da obra para a análise encontra-se submetida a razões próprias às condições de trabalho em psicanálise. Agora, neste capítulo, detalho um pouco mais em que consiste essa leitura e como ela se conformou à presente análise. Em primeiro lugar apresento uma compreensão sobre a obra literária, sua leitura e interpretação, que fundamenta nosso percurso. Em seguida discuto algumas características de uma leitura crítica psicanalítica segundo os moldes que adoto, e, ao final, revelo algumas facetas da obra em estudo que contribuiram ao desenho deste método.

De início, convêm então apresentar algumas dimensões de nossa compreensão sobre a obra literária, sua leitura e interpretação. Essas dimensões, de fato, já começaram a ser traçadas na introdução desta tese, no momento em que sugeri que pensássemos em “Peer Gynt” como um clássico, no sentido de “um livro que não terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (Calvino, 2007, p.11). Frente a um clássico, restaria a nós, então, como comentadores, o trabalho de nos pôr a dialogar com ele banhados naquilo que Bakhtin chama de “grande temporalidade”: aquela dimensão que acolhe o diálogo infinito e inacabável em que nenhum sentido morre. Nessa dimensão:

... não há uma palavra que seja a primeira ou a última, e não há limites para o contexto dialógico (este se perde num passado ilimitado e num futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, aqueles que nasceram do diálogo com os séculos

passados, nunca estão estabilizados (encerrados, acabados de uma vez por todas). Sempre se modificarão (renovando-se) no desenrolar do diálogo subsequente, futuro. Em cada um dos pontos do diálogo que se desenrola existe uma multiplicidade inumerável, ilimitada de sentidos esquecidos, porém, num determinado ponto, no desenrolar do diálogo, ao sabor de sua evolução, eles serão lembrados e renascerão numa forma renovada (num contexto novo). Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento... (1992, Bakhtin, p. 414).

Aqui, nos damos conta de que uma obra é um diálogo aberto, diálogo por acontecer, à espera de renovação, sempre apontando para o futuro não sabido. Entendemos que o valor de uma obra está sempre a depender da capacidade de um leitor concreto dialogar com ela e renovar seu sentido. Caso isso seja possível, “os objetos culturais atravessam o tempo e permitem que se dialogue com os seres humanos de outras épocas, para o contínuo relacionar-se com os mistérios da vida e da morte.” (Safra, 2005, p. 163).

Além dessa dimensão de temporalidade infinita do diálogo, a manter a obra aberta, outro aspecto que reconhecemos nesta citação é a incompletude do texto que, para se tornar obra, para ganhar sentido, precisa “envolver-se na música entonacional e valorativa do contexto em que é compreendida e julgada.” (Bakhtin, 1992, p.410), precisa, assim, do leitor. Nunes (1998) apresenta uma idéia semelhante quando sugere que é o leitor que, por meio de sua leitura, concretiza o sentido da obra, atualizando-a, como se executasse a partitura dessa obra. Ou também Sartre⁵(citado por Nunes, 1998), quando diz que “é preciso um ato concreto que se chama leitura e (o movimento) durando tanto quanto a leitura pode durar. Fora disso não há senão traçados negros sobre o papel...” (p. 180).

Ora, tal concepção do diálogo como infinito reverbera, em ouvidos psicanalistas, a boa e velha discussão acerca da interminabilidade da análise (Freud, 1975a) e da “conversa sem fim”, na expressão de Blanchot, que é a análise (Landa, 2006). Assemelhando, desta forma, o trabalho do crítico, do leitor de uma obra literária, ao trabalho do analista que se oferece a escutar “o que nunca terminou de ser dito” e que, ao fazê-lo, permite por um “ato concreto” que sentidos novos e pensamentos ainda não pensados possam vir a ser.

Outro aspecto da nossa concepção sobre as interpretações que pode ser desdobrado da idéia de diálogo como apresentada acima é que as leituras, como interpretações, também são potencialmente infinitas em sua diversidade. Afinal, se o texto se concretiza e torna-se obra

⁵ Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, in Situation II.Paris, Gallimard, 1948.

no encontro com o leitor, e se esse encontro está banhado pelo contexto, é necessário admitir que os sentidos de um texto podem ser múltiplos, ou então subtraímos a dimensão dialógica que o vitaliza. O psicanalista Renato Mezan, em seu texto “A querela das interpretações” (2002), tange esse ponto quando afirma:

A obra é feita para ser lida por alguém que não é o seu autor, e comporta, não uma pluralidade de significados que o deciframento viria desvendar, mas uma *potencialidade de suscitar novas significações* mediante o trabalho da leitura, e que só vêm a ser se esse trabalho for realizado. A história de uma obra é a história das leituras sucessivas que ela suscita, as quais em primeiro lugar só podem ser efetuadas porque, devido a circunstâncias que lhe são exteriores, ela se tornou interessante ou enigmática, e em segundo lugar lhe propõem questões novas e a fazem dar respostas a essas questões, movimento pelo qual surge uma faceta dela capaz de significar algo para o leitor e para seus contemporâneos. (p. 75)

Como Mezan deixa claro, não se trata de uma diversidade de significados que seriam essenciais ou internos à obra restando ao leitor desvendá-los, tampouco seriam meros reflexos passivos da diversidade de leitores, como se a obra fosse um espelho no qual o leitores encontrariam o que sua visão ali lançasse. É *na leitura* como diálogo (Bakhtin) ou como trabalho (Mezan) que a pluralidade de sentidos vai acontecer.

Reconhecer tal dimensão é vital não apenas para a interpretação de textos literários, mas para a clínica psicanalítica também, afinal o método psicanalítico, no que possui de mais subversivo e literalmente analítico (no sentido de separar partes), se caracteriza pela abertura da atenção às múltiplas camadas simultaneamente presentes na experiência. Esse reconhecimento da pluralidade de sentidos ou das múltiplas camadas da experiência traz inclusive um efeito anti-dogmático absolutamente vital, pois, como nos sugere Safra (2004), “um dos problemas de nosso tempo é a utilização de discursos que são veiculados como universais. Onde há um achatamento do dizer singular, do gesto e do idioma pessoal do Outro há um abuso de poder” (p. 123). É o que também se explicita na bela palestra proferida pela escritora Chimamanda Adichie, “O perigo de uma única história”, em que mostra como a existência de poucas histórias acerca de um fenômeno constitui uma forma de exercício de poder que necessariamente enreda os sujeitos numa trama de estereótipos, roubando do ser humano sua dignidade. Ao mostrar a presença desse mecanismo de poder no mundo atual, afirma a importância ética e política da existência de histórias variadas, diversas, não saturadas, em torno da realidade. Assim, ainda que perceba que a pluralidade de

interpretações de um texto não decorre de um imperativo ético desvinculado de sua natureza dialógica imanente, não é sem proveito reconhecer também a dimensão ética e política dessa concepção de crítica e de psicanálise. O que, inclusive, se traduz neste escrito, no qual não vou buscar uma leitura unificadora da obra de Ibsen, pretendendo sim abrir trilhas para pensá-la na diferença mesma que a constitui.

Uma derradeira dimensão em torno da nossa concepção de leitura e interpretação pode ser nomeada de hospitalidade. Ler e interpretar uma obra são atos de hospitalidade, de criar em si a abertura e o espaço para receber a vivência que o texto vem trazer e responder a essa vivência, sem saber de antemão onde isso vai dar. Quem apresenta essa exigência de hospitalidade do texto de uma forma muito clara é Ogden, na frase que abre seu livro “Os sujeitos da psicanálise” (1996). Diz ele:

Tarde demais para voltar atrás. Depois de ter lido as palavras iniciais deste livro você já começou a entrar na perturbadora experiência de se ver transformado num sujeito que você ainda não conhece, mas mesmo assim reconhece. O leitor deste livro precisa criar uma voz com a qual falar (pensar) as palavras (pensamentos) nele contidas. Ler não é uma simples questão de examinar, ponderar ou até pôr à prova as idéias e experiências apresentadas pelo escritor. Ler implica uma forma de encontro muito mais íntima. Você, o leitor, precisa permitir que eu o ocupe – seus pensamentos, sua mente, já que não tenho outra voz para falar a não ser a sua. (Ogden, 1996, p. 1)

Vemos neste trecho o autor, como um eu, pedindo para ocupar o leitor. Mas, quem é esse eu que pede hospedagem? Não é o autor como pessoa, nem tampouco o eu lírico como entidade descolada do texto. Parece-me ser a própria alteridade do texto, aquilo no texto que se diferencia do leitor, embora só possa existir graças a ele e sua hospitalidade. A questão que surge, então, passa a ser sobre o tipo de hospedagem que será oferecida ao texto que se recebe e, em nosso caso, que tipo de hospedagem aguarda “Peer Gynt”.

Como já foi afirmado algumas vezes, esta tese se assenta sobre uma leitura psicanalítica. Digamos então que é um anfitrião analista que vem abrir a porta e dar a mão ao texto, desta vez. Tal leitura, recepção, apóia-se nos pressupostos teóricos e metodológicos da psicanálise, que exigem que se possa transitar pelo texto com atenção clínica – aquela atenção irreverente a que a psicanálise chama flutuante – no sentido de uma disposição de abertura simultânea ao que o texto diz, ao que ele não diz e ao que produz no leitor anfitrião através das associações e afetos que evoca. Assim, reitero a idéia apresentada anteriormente de que o método de leitura aqui é buscado como concretização mesma do que caracteriza fazer

psicanálise. Isso não significa de forma alguma traduzir a obra em termos psicanalíticos, nem tampouco buscar correspondências entre teoria e clínica psicanalíticas e obra literária. Pelo contrário, já que estas ações dificilmente escapariam de ser formas de violência interpretativa, tendo por fundamento a generalização e, portanto, o apagamento das especificidades de ambas as cenas e de ambos os campos. Operar psicanaliticamente dessa maneira resultaria empobrecedor tanto para a literatura quanto para a psicanálise, essa arte do singular. Além disso, tal procedimento seria o oposto da atenção clínica mencionada acima.

Por esse prisma, a abordagem de uma obra de arte pela psicanálise deixa de ser uma busca de confirmação de um saber e passa a ser mais uma prática exercício da “arte de psicanálise” (Ogden, 1997; 2004b), guardando grande proximidade com o que ocorre numa sessão analítica. Explico: nesse tipo de abordagem, o trabalho analítico seria o de ler a obra à semelhança de como ouvimos nossos pacientes e não como objeto a ser decifrado. Isso na aposta de que, no encontro com a obra literária ou teatral, pode dar-se uma experiência com qualidade emocional e subjetiva semelhante à das experiências de rêverie emergentes na situação analítica, capaz de produção de novos sentidos. Ilustram esse tipo de abordagem, por exemplo, as análises de Ogden dos poemas de Frost e Stevens (1997; 1999), bem como as leituras de Safra sobre o romance de Guimarães Rosa, “Grande Sertão: Veredas”. (G. Safra, informação pessoal)

Apesar dessa aproximação, o método que adotamos não resulta em perder de vista a enorme diferença entre a pessoa, o paciente de psicanálise como interlocutor e um poema ou outra obra literária como tal. São diferenças importantes de serem lembradas, até porque inevitavelmente estão presentes. Talvez a marca mais óbvia dessa diferença seja o fato de que um paciente pode reagir ao analista como, por exemplo, explicita Miller: “O crítico literário confronta-se com um texto real, certo número de marcas sobre uma página, que jamais poderá sofrer ou reagir ao crítico ou rejeitá-lo, dizer-lhe um não final, como Dora disse a Freud.” (1995, p.54). Outra consequência bastante relevante é que, no caso da análise de um paciente, o trabalho associativo, em grande parte, fica a cargo dele. Evidentemente que o mesmo não se aplica quando se trata de uma obra literária. Nesse caso, todo o volume de associações deve provir do próprio analista e do contexto de críticas pregressas. Assim, “a interpretação do texto passa a ser a interpretação que o analista deve fornecer sobre o texto, mas, na verdade, trata-se da sua própria interpretação quanto aos efeitos do texto sobre seu inconsciente.” (Green, 1994, p.18). Essa é uma diferença importante, mas vale lembrar que, também na clínica, os efeitos da fala do analisando sobre o inconsciente do analista não apenas estão

presentes, mas são vias privilegiadas para se ter acesso ao que está ocorrendo na sessão e no processo em andamento.

Diversos outros aspectos poderiam ser mencionados como traços da psicanálise que fundamentam essa investida, e ao longo da tese eles ficarão mais claros. Um que considero ainda importante mencionar aqui é que se trata de uma psicanálise concebida como processo e não como clínica diagnóstica, uma psicanálise orientada por um vértice ético, mais interessada no desconhecido do que nas certezas e teorias explicativas, uma psicanálise alicerçada no fato de que

... a cada análise, o psicanalista necessita despojar-se do que já conhece teoricamente sobre o psiquismo humano, para poder perceber o original e o novo que o seu paciente lhe apresenta. Neste sentido, a cada atendimento há, de fato, uma renovação da psicanálise. Frente às características de seu paciente, o analista recria seu conhecimento do objeto psicanalítico e da sua técnica. (Safra, 1994, p. 55)

Por fim, de forma análoga às sessões de psicanálise, quem tem a nos ensinar os meandros do método, as sutilezas de seu caminho, aqui, também é a obra – na história psicanalítica, diz a lenda que foi a paciente de Freud, Emmy Von N, que lhe sugeriu a escuta analítica, inventando a cena psicanalítica (Roudinesco & Plon, 1998). Em nosso caso, isso significa que a própria obra que estudamos – “Peer Gynt” – também tem algo a nos ensinar sobre o método, ou seja, sobre o modo de lê-la, à medida que a lemos. Não no sentido de oferecer chaves para sua decifração o que, como vimos, não é o que visamos; mas como forma de prover metáforas e imagens que ajudem a tornar o falar da obra afinado com o próprio ‘idioma’ dela. Vejamos então alguns apontamentos gyntianos para o método que se concretizaram ao longo da feitura desta tese.

Posso começar, por exemplo, falando em aceitar a *cebolidade* da obra, tanto sua disposição em camadas episódicas, quanto em camadas de sentidos pelas quais os diferentes significados se sobrepõem. Reconhecer essa disposição da obra também leva a admitir que no centro não há um sentido unificador, que as camadas de sentidos gravitam em torno a um centro vazio, e que não há que se buscar ou forçar uma interpretação sintetizadora da obra.

Esse traço do método, de acompanhar os sentidos parciais emergentes sem a obrigação de unificá-los – antes deixando que eles expressassem o fragmento de verdade que tem a contar sobre a obra – foi algo que esteve presente tanto na revisão da crítica sobre a peça quanto em nossa própria análise.

Nesta, os trechos e temas do drama foram sendo tratados do modo descrito acima, procurando alimentar o potencial evocativo deles no sentido de explorar os caminhos de associações e sentidos que eles podiam produzir. Embora sem o objetivo de consolidar uma unidade de interpretação, à medida que o trabalho evoluiu alguns temas e articulações foram se revelando mais potentes e nucleares. Mas apenas no processo final da escrita da tese é que os pesos mais definitivos de cada tema ou idéia se estabeleceram.

Também ao reler a crítica psicanalítica sobre a peça esse princípio mencionado se fez presente. Uma característica dessa leitura foi o esforço de não apenas extrair o conteúdo crítico que elas teriam a oferecer, mas de mergulhar na forma através da qual isso foi apresentado textualmente. Essa opção fez com que o trabalho de apropriação desses textos se tornasse, em si, um trabalho de análise de “Peer Gynt”. Resultou numa revisão de cada crítica analisando-a como uma camada de sentido da obra e não apenas sobre a obra. Tomá-las assim, implicou em não hierarquizá-las nem tentar estabelecer uma chave única para lê-las, mas de acessá-las através de suas próprias singularidades. Trabalhando as assim resultou não apenas na conquista de grande intimidade com tais textos, mas também na construção de um campo horizontal e diverso de referências a cotejar bem como num sentido de comunidade desde onde posicionar-me.

Outra articulação que posso pensar entre Peer Gynt e o método derivado de sua leitura é que o personagem é um personagem ruidoso e cercado de ruído, na forma de muita falação da parte dele e de outros a seu respeito. Na peça isso é nítido, pois parte significativa da ação gira em torno da questão sobre quem é ele. Assim, muitos personagens tem opiniões formadas sobre ele. Em geral, negativas. Por outro lado, como descobrimos ao longo da investigação, o próprio Peer fala sobre si a partir de um lugar em grande medida alienado, a partir da incorporação da fala dos demais. No que diz respeito ao método, isso se traduziu no esforço para – tendo lido parte importante da enorme coleção crítica existente sobre essa peça, do campo psicanalítico e do de crítica literária –, poder preservar uma escuta que não ficasse embotada por referências tão variadas e sonoras. Se isso resultou viável, foi fruto de um cuidado, por vezes, de silenciar internamente as referências para encontrar, nesse silêncio, o informe que daria voz a uma nova idéia, novo entendimento da peça. Fazê-lo desse modo aproximou o trabalho da investigação daquilo que o Moldador de Botões faz no drama: dissolve as identidades “barulhentas” para, desde fundamento informe e silencioso, poder moldar um novo botão. Houve mesmo um momento em que, após longo mergulho nas considerações sobre o campo dos fundamentos metodológicos acima apresentados, fez-se preciso esquecê-los para poder voltar a ler a obra e pensá-la livre dos temores sobre violentá-

la, sobre aplicar a psicanálise, sobre estar desimplicado na leitura etc. Evidentemente, como pude apreender, todos esses “defeitos” de leitura acompanham, como sombras, qualquer trabalho de interpretação. E aqui, neste trabalho, como na clínica, se a preocupação com o método psicanalítico, ou no presente caso, psicanalítico, dialógico, implicado..., for constante, então o processo clínico ou de leitura, se interrompe e a análise e a leitura paralisam. Finalmente, foi possível ao longo da investigação tomar posse dessa questão gyntiana e negociar certo esquecimento desses ideais para que o processo pudesse ganhar movimento e seguir a máxima que diz que o analista é melhor analista quanto menos se preocupa em ser analítico e deixa-se ser si mesmo como analista.

Outra faceta gyntiana que se revelou, implicou na possibilidade de aprender com Solveig a nomear a partir da espera e da ausência, se traduzindo, em nosso percurso, na abertura para acolher os sentidos que surgiam, guardando seu mistério antes de poder nomeá-los quando ainda não eram claros. Houve momentos no percurso em que inclusive foi proveitoso deixar de ler a peça e os comentadores por um período para desobstruir uma presença que àquela altura prejudicava o pensar sobre ela.

Finalmente, considerando-se “Peer Gynt” como uma questão em suspenso – Quem é Peer Gynt? – como sugerido no capítulo anterior, podemos ser levados a pensar que a obra literária, como Peer, existe de fato na *fé, na esperança e amor* do leitor: na sua fé na leitura, na linguagem e, acima de tudo, na possibilidade de comunicação; na esperança no bem da obra e no futuro (como abertura) que ela promete; e no amor pela obra em si, em sua alteridade radical, que se revela através do desconhecido que ela porta exigindo do leitor amante a disponibilidade afetiva da despossessão, do desprendimento com relação à alteridade da obra.

Pois bem, com essas últimas digressões, já avançamos o suficiente para propor uma síntese muito condensada do que avalio ter sido minha visada neste trabalho. Foi ela uma leitura que buscou ser simultaneamente uma crítica ética e consistente da obra no sentido de não abdicar do diálogo persistente com a mesma, que pretendeu ser psicanalítica no melhor sentido do termo e, até por consequência disso, ser o mais gyntiana possível. Sobre o modo como esse método comparece em minha leitura, procurarei deixar isso o mais explícito possível por meio de minha escrita adiante.

O caminho propriamente dito da realização dessa tese foi o seguinte: primeiramente deu-se um estudo preliminar tanto do método dialógico de Bahktin e das referências psicanalíticas a estudos de literatura e arte quanto das análises feitas sobre a obra pelos

analistas apresentados no capítulo seguinte. Em seguida um longo estudo das críticas de outros analistas e estudiosos da obra. Após um período acomodando silenciosamente as idéias retomei o trabalho relendo minuciosamente e com muita proximidade a peça – comentava-a e tentava reconhecer e acolher as articulações e idéias surgidas. Essas formaram a primeira base da presente tese. Nela se acrescentaram contribuições da banca de qualificação. Antes, porém, que elas ganhassem forma, senti necessidade de reler os artigos dos analistas revisados para remoldar minha leitura deles no diálogo com minha renovada leitura da peça. Também intensifiquei a leitura de textos psicanalíticos sobre os assuntos que a pesquisa parecia demandar. Após essa etapa se seguiu a final elaboração e desdobramento de minha perspectiva. Foi esse o caminho do desenvolvimento deste trabalho.

Ainda , antes de adentrar no próximo capítulo é importante apresentar o material que está na base do meu estudo de “Peer Gynt”. Em termos do texto de Peer Gynt, minha leitura se apoiou em duas versões principais do texto em inglês. A primeira com tradução de Michael Meyer (Ibsen, 1963), a qual era a versão conhecida por mim antes do início da tese, e outra, com tradução de Peter Watts (Ibsen, 1988), que foi minha referência principal para a elaboração mesma da tese e base de minha releitura no percurso narrado acima. Outras duas versões em inglês, traduzidas por Rolf Fjelde (2009) e por John Northam (1993), foram consultadas eventualmente, mas não de forma sistemática. Além das versões em inglês, pude utilizar a versão norueguesa como fonte primária para algumas das citações diretas do texto, embora não como material de leitura do texto completo. A adaptação em português de Ana Maria Machado (Ibsen, 1997), embora seja muito agradável, foi lida, mas não utilizada como fonte desse trabalho, entre outras coisas, por ser uma versão adaptada para prosa do texto teatral.

Além das versões escritas deste drama, assisti a três montagens teatrais da peça: A primeira, antes de iniciar o doutorado, por uma companhia amadora de São Paulo cuja referência não foi possível encontrar e que apresentou uma montagem bastante tradicional da peça. A segunda numa adaptação muito atraente e intensa sob direção de Michael Sturminger, no Volks Theater de Viena, em 2008. A terceira, finalmente, muito bem cuidada, também, pela Companhia do Tablado do Rio de Janeiro, em 2010 com direção de Guida Vianna e direção de arte de Guilherme Cavalcanti. A experiência da fruição do espetáculo revela instantaneamente e de forma pouco mediada alguns insights e perspectivas da versão da obra que seu diretor ousou criar. Em nosso trajeto, elas trouxeram idéias proveitosas.

Além das montagens teatrais, assisti quatro filmes muito distintos entre si que apresentavam versões próprias sobre a obra de Ibsen. O mais antigo e certamente menos rico deles é o filme de 1941 “Peer Gynt” dirigido por David Bradley (2007). Com a música original de Grieg é uma transposição da peça para a tela numa versão muito abreviada. Em seguida, o filme “Peter Zadek Inszeniert Peer Gynt”(Nanau, 2005) apresenta um tipo de making of da montagem do diretor alemão Peter Zadek dessa peça. Do ponto de vista da discussão da peça e de sua montagem, traz algumas idéias interessantes, por exemplo, uma boa discussão sobre o tema da convenção e também sobre as cenas de Anitra e do Moldador de Botões. Os dois últimos filmes são o alemão “Peer Gynt” do diretor Uwe Janson (2006) e o norueguês “Gatas Gynt”, de Hallvard Bræin (2008). O primeiro é uma versão criativa e visualmente cativante da obra. Ela apresentou também algumas perspectivas que reforçaram certos olhares de nossa investigação. O último, uma experiência igualmente criativa é uma mescla de documentário, ficção e making of, no qual moradores de rua de Oslo tornam-se atores e filmam o quinto ato da peça. Serviu também a confirmar a importância que daria a esse ato em minha abordagem.

Enfim, partindo dessa visada e dos pressupostos sobre leitura e método expostos acima, meu horizonte nos capítulos seguintes se compõe de uma apresentação comentada das mencionadas interpretações psicanalíticas feitas sobre o poema “Peer Gynt”, na intenção de contextualizar minha aproximação da obra e recuperar um fragmento da história do sentido que ronda essa peça; para em seguida mergulhar mais diretamente na leitura da peça, seguindo o caminho das evocações produzidas, com a finalidade de aprofundar e explicitar o diálogo entre a mesma e o investigador.

3 - REVISÃO DA CRÍTICA PSICANALÍTICA

Pois bem, tendo constituído o eixo metodológico que orienta essa tese no capítulo anterior e revelado nossa perspectiva sobre as leituras psicanalíticas da arte, reconhecemos que seria proveitoso considerar algo da história, já centenária, desses percursos de interpretações. É assim que se inscreve o presente capítulo⁶: como um gesto de recuperação de um fragmento dessa história concernente às análises de “Peer Gynt”, visando exaltar a multiplicidade de leituras sobre a obra com o cuidado de não fazer o excesso de ruído ou tagarelice atordoar nossa leitura.

Trataremos aqui de expor e comentar quatro interpretações dessa obra: três feitas pelos psicanalistas Wilhelm Reich (1897-1957), Georg Groddeck (1866-1934) e Margareth Little (1901-1994), e uma realizada pelo psicanalista e psicólogo existencial Rollo May (1909-1994). Resolvi incluir um comentário sobre o texto de May, muito embora ele esteja um pouco mais afastado do movimento psicanalítico, em função de sua participação nas origens de minha leitura de Ibsen. Outros textos e artigos ficaram de fora dessa apresentação, pois minha intenção não é fazer uma revisão exaustiva, mas apresentar apenas alguns estilos de aproximação dessa obra e suas derivadas questões⁷.

Antes, porém, de mergulhar nas interpretações mencionadas, julgo interessante incluir também algo sobre as menções a Ibsen no texto freudiano e sobre a proximidade entre esses dois autores.

3.1 - Ibsen em Freud

Os psicanalistas têm, por vezes, a característica de recorrer, ao iniciar um percurso reflexivo, a seu referente originário, Freud. Isso não pode ser sem conexão com a natureza da própria matéria com que a psicanálise trabalha. Talvez uma razão dessa remissão seja a

⁶ Uma versão preliminar de parte deste capítulo foi apresentada como artigo entregue aos conferencistas e lido (numa versão abreviada) na Conferência “*Ibsen and the modern self: A multidisciplinary conference*”, realizada em Hong Kong e Guangzhou, na China, em 2008 e organizada por ‘The Open University of Hong Kong’, ‘Hong Kong Baptist University’, ‘Guangdong University of Foreign Studies’ e ‘Center for Ibsen Studies (Oslo)’. Também uma versão anterior da parte referente a Wilhelm Reich foi publicada em separado com o título: “Reich e seus Peer Gynts: revisitando os comentários sobre a peça”, na Revista Reichiana, no. 19, de 2010.

⁷ Os demais artigos que encontrei que tratam especificamente de “Peer Gynt” desde uma perspectiva psicanalítica são os textos: *Analytical comments on Ibsen’s “Peer Gynt”*, publicada em 1920 por Wilhelm Stekel, e *Analytic Notes on Ibsen’s Peer Gynt*, uma revisão do anterior publicada em 1926 pelo mesmo autor (1962); *Ibsen’s “Peer Gynt”: A Psychoanalytic Study*, de Harold Jeffreys (1924); *Peer Gynt – A study of insecurity*, por Viva Schatia (1938); *Ibsen: Narcissism and Creativity*, por Per Roar Anthi (1981) e, finalmente, *Mithology – The self – Peer Gynt*, escrita por Julius Heuscher (1992).

própria instabilidade inerente ao saber psicanalítico bem como ao fazer mesmo da clínica psicanalítica. Penso que essa instabilidade exige que o percurso de invenção da psicanálise seja sempre, em algum grau, refeito, e a referência a Freud ganha assim o sentido de um símbolo de um momento criativo de invenção e descoberta da psicanálise. Figueiredo (L. C. Figueiredo, informação pessoal, 2011) aponta que a busca de um sentido de origem não apenas não é estranha à psicanálise como é a marca da primeira modalidade da hermenêutica psicanalítica – aquela apresentada no livro dos sonhos em que a busca de sentido coincide com a busca de uma origem. Outras razões poderiam ser consideradas, inclusive de ordem institucional e narcísica, porém desdobrá-las foge ao caminho que nos aguarda.

Assim, mantendo-me em sintonia com a tradição mencionada, meu objetivo, ao trazer Freud aqui, é mostrar que Ibsen já havia sido evocado pelo criador da psicanálise e que seus discípulos mencionados acima tiveram sua companhia em seus diálogos com o dramaturgo. Claro que, assim, reforço a indicação de afinidade histórica entre esses dois pensadores que, cada qual ao seu modo, contribuíram de forma definitiva ao desenho do homem moderno.⁸

Ao longo de toda sua obra publicada, Freud mencionou Ibsen em 5 ocasiões. Vejamos cada uma delas: suas duas primeiras menções surgiram em “A interpretação de sonhos” (Freud, 1972a, 1972b), livro inaugural da psicanálise, concluído em 1899, mesmo ano da publicação da última peça de Ibsen – “Quando nós, os mortos, despertarmos” (Ibsen, 2006). O psicanalista mencionava primeiramente o dramaturgo ao explicar os sonhos em que há a morte de pessoas queridas. Ele destacou a importância da rivalidade agressiva entre filhos e pais, filhas e mães, e entre irmãos para a compreensão desses sonhos. Então, disse que um dramaturgo como Ibsen que “...salienta em seus escritos a luta imemorial entre pais e filhos pode estar certo de produzir o efeito que espera” (Freud, 1972a, p. 272) em seu público. Vemos nessa referência a sugestão da sintonia entre as descobertas de Freud e as inclinações temáticas de Ibsen.

Ainda nesse livro, um pouco adiante, quando ilustrava o trabalho de elaboração dos sonhos e, mais especificamente, o mecanismo da condensação, Freud relatou um sonho seu. Nesse sonho lhe aparecia uma frase comentando um artigo, escrito por um colega médico, a respeito do qual conversara na véspera. A frase sonhada dizia: “Está escrito num estilo positivamente norekdal.” (Freud, 1972a, p. 316). Ao refletir, já desperto, sobre esse estranho adjetivo, ele concluiu que “...a monstruosidade era composta dos dois nomes ‘Nora’ e ‘Ektal’[sic] - personagens de duas peças bem conhecidas de Ibsen [Casa de Boneca e O Pato

⁸ Uma abordagem proveitosa sobre essa conhecida afinidade é encontrada no ótimo livro de Teresa Menezes (2006), “Ibsen e o novo sujeito da modernidade”.

Selvagem.]]” (1972a, p. 316). Em seguida apresentou algumas associações para dar conta de explicar esse pensamento onírico. Porém, o mais valioso para nós, aqui, é evidenciar, menos pela análise que pela ocorrência desse sonho, que, mais que simplesmente haver lido a obra desse escritor (Anthi, 1990), o criador da psicanálise tinha os personagens mencionados povoando seu psiquismo⁹.

No artigo de 1905/1906, “Tipos psicopáticos no palco” (Freud, 1972c), encontramos outra menção a Ibsen. Refletindo sobre o teatro, Freud estabelecia um paralelo entre o jogo dramático dos adultos e o brincar, das crianças. Propunha que a identificação entre a platéia e o herói operava como um jogo dessa natureza e que dessa identificação viria parte do prazer do público ao assistir ao drama. Essa menção é importante, pois dá vista à concepção que Freud tem não só do teatro como também da literatura: como uma versão adulta dos jogos infantis onde fantasias seriam encenadas ou narradas. Em seguida a essa consideração, Freud descrevia alguns tipos de heróis. Foi aí que mencionou Ibsen, como um autor de dramas sociais nos quais se figurava um dos tipos de herói: o herói rebelde, aquele que se revoltava frente às instituições sociais. Freud avaliava que nesses dramas a rebeldia do herói seria a fonte do gozo do espectador. Porém, não avançou mais nesse comentário e essa menção a Ibsen ficou nisso: uma grande generalização acerca de suas obras, tomando-as apenas como dramas sobre a rebeldia frente a instituições sociais. Não que a obra de Ibsen não possua essa marca como uma leitura possível; isso se dá mesmo em “Peer Gynt”, que não se enquadra na classificação das peças de Ibsen descritas como dramas de crítica social. Contudo essa é apenas uma de suas facetas, e das mais evidentes e propagandeadas na época, a qual o próprio Ibsen fazia questão de evitar, ressaltando que o que o interessava era dramatizar as lutas interiores de seus personagens (Gay, 2009).

Outra menção brevíssima foi feita pelo criador da psicanálise na descrição de seu caso de neurose obsessiva (Freud, s.d.), o famoso caso do “Homem dos Ratos”. A certa altura, buscando compreender o simbolismo daquele paciente acerca dos ratos, Freud teve um *insight* importante que o levou a reconhecer que os ratos representavam crianças e também o próprio paciente quando criança. Esse *insight* surgiu pela menção do paciente, em meio a suas associações durante a análise, à personagem “A Mulher dos Ratos” de “O Pequeno Eyolf”. Vemos aqui, novamente, como os personagens de Ibsen povoavam o psiquismo, não só de Freud, como de seu paciente.

⁹ Uma tentativa de reconstruir o sentido desse sonho de Freud a partir de dados biográficos do psicanalista é encontrada no artigo de Per Roar Anthi, “Freud’s Dream in Norekdal Style” (1990).

A menção mais extensa de Freud a uma obra de Ibsen apareceu em “Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico” (Freud, 1974). Nesse artigo, eram apresentados três tipos de caráter que surgiam na clínica psicanalítica. O primeiro tipo congregava aqueles indivíduos que, sentindo-se, em certo ponto de suas histórias, vítimas ou sofredores de um destino infeliz, passavam a se considerar exceções, com direito a serem poupados das exigências desagradáveis da vida. Ilustrava esse tipo o personagem Ricardo III, de Shakespeare – o duque corcunda e feio cujo defeito de nascença passa a legitimar seus anseios destrutivos e possessivos que culminam na usurpação da coroa do rei, seu irmão, e no assassinato de todos que ameaçavam seu objetivo. O último tipo descrito nesse artigo era o dos criminosos cujas ações decorriam de um sentimento pré-existente de culpa e, embora Freud tenha se detido pouco sobre ele e não tenha desdobrado mais longamente a ilustração, o personagem que evoca é o criminoso pálido do livro “Assim falou Zaratustra” de Nietzsche. O segundo caso descrito é aquele que nos interessa em especial: o dos indivíduos “arruinados pelo sucesso”; aquelas pessoas que adoeciam justamente em decorrência da realização de um desejo, surpreendendo ao psicanalista e, aparentemente, contradizendo a tese de que na origem da enfermidade psíquica haveria frustrações persistentes de desejos. Freud procurou explicar dinamicamente esse tipo, ilustrando-o com as personagens de Shakespeare, Lady Macbeth, e de Ibsen, Rebecca West.

Assim, o psicanalista apresentou uma síntese de “Rosmersholm” - peça em que Rebecca West aparece - e buscou explicar porque essa personagem, sendo apaixonada por seu patrão, Rosmer, recusou seu pedido de casamento, pelo qual ansiara. Freud explicava isso revelando que na origem dessa recusa pousava uma intensa culpa de Rebecca.

Num primeiro e mais superficial nível, sua culpa ocorria por sentir-se responsável pelo suicídio da esposa de Rosmer. Afinal, não apenas desejara essa morte, como sabia ter contribuído intencionalmente para tal. Porém, para Freud isso não bastava para explicar a culpa, pois, se os escrúpulos de Rebecca não a impediram de agir mal e conduzir a ex-patroa ao suicídio, por que é que eles surgiram justo quando o seu desejo estava por ser realizado? Nesse ponto, Freud lançou a hipótese de que haveria uma culpa inconsciente ligada ao Complexo de Édipo da personagem. Apoiou em sinais da peça a hipótese de que Rebecca houvesse, antes de ir viver com os Rosmer, sido amante do Dr. West, seu pai adotivo e possível pai biológico. Após saber que o Dr. West poderia ser, de fato, seu pai e que ela fora “... amante de seu próprio pai, ela se entrega inteiramente a seu já então superdominador sentimento de culpa.” (Freud, 1974, p.371). A partir dessa suposição, Freud releu os eventos que sucederam a Rebecca desde sua chegada à casa dos Rosmer como sendo consequência do

Complexo de Édipo. Assim, toda a maquinação da personagem para eliminar a esposa de Rosmer e conquistá-lo para si representava a repetição da fantasia - parcialmente vivida com Dr. West - em que ela eliminaria sua mãe e rival - a esposa de Rosmer - e ocuparia seu lugar junto do pai amado - Rosmer. Freud concluiu assim que, no caso de Rebecca, sua ruína ao alcançar êxito decorria da emergência da culpa face à realização de fantasias incestuosas edípicas. Foi essa a mais longa e também a última referência a Ibsen nas publicações de Freud.

Em nossa opinião, essa leitura apresenta algumas características que são muito presentes nas interpretações psicanalíticas de obras literárias e, também por isso, vale nos determos um segundo sobre ela. Vemos aqui a introdução de uma cena completamente distinta da cena apresentada para explicá-la. No caso, Freud desenha uma cena incestuosa entre Rebecca e o Dr. West, bem como uma suposta paternidade não explícita na obra. Eis uma construção hipotética de base metapsicológica que é aplicada à obra para solucionar uma questão: a razão da culpa de Rebecca. Agrada-me a liberdade freudiana em buscar outra cena para além da cena apresentada (Faz isso também claramente com o texto sobre o Moisés de Michelângelo (Freud, s.d.), texto que o psicanalista João Frayze-Pereira (2005; s.d.) considera um inaugurador daquilo que chama de psicanálise implicada) e como isso conduz a redesenhar a trama como um todo. Numa situação clínica poderia ser um ponto de partida para a irrupção de novos afetos e sentidos no processo de associação livre.

O problema está, no presente caso, no mesmo fato de ter que se dirigir a uma cena estranha à obra visando explicá-la - estranha e *prêt-à-porter*, diga-se -, donde pode se encontrar tanto o evidente uso da obra em benefício da confirmação de uma teoria psicanalítica, quanto um possível cansaço de investigar mais a obra. Resulta uma leitura meio pré-concebida da obra. Que inclusive obtura a questão de uma metapsicologia da culpa como um problema, parecendo se valer de uma última palavra sobre a obra, o que é antagônico ao princípio mesmo norteador da clínica psicanalítica.

Finalmente, são essas as menções que encontramos a Ibsen nos escritos de Freud. Aí, não vemos nenhuma menção direta a "Peer Gynt". É provável, no entanto, que Freud conhecesse essa obra. Anthi (1990) argumenta a esse respeito que

... nós sabemos com certeza que Freud leu Ibsen completamente. Em sua biblioteca na Berggasse, em Viena, podemos ver como as obras selecionadas de Ibsen, com tipos dourados, ocupam uma posição proeminente à estante. Nos trabalhos e cartas de Freud há diversas referências a Ibsen... Em segundo lugar, quando Wilhelm Reich, muitos anos mais tarde, fez sua palestra inaugural

‘Conflitos libidinais e delírios em Peer Gynt de Ibsen’ na Sociedade Psicanalítica de Viena (Reich, 1975)¹⁰, foi Freud que presidiu e conduziu a discussão. Ao se ler essa palestra, não se pode evitar a impressão de que a peça era bem conhecida dos ouvintes e que Freud a conhecia muito bem. Infelizmente, o Museu Freud na Berggasse não possui os exemplares das obras selecionadas de Ibsen originais de Freud, apenas cópias deles. Os originais ficaram em Viena quando Freud mudou para Inglaterra em 1939. Após a guerra, não vieram à tona. Assim, não temos a oportunidade de acompanhar as cópias originais e possivelmente apreciar suas notas à margem, o que teria sido muito interessante. (pp.153)

Parece-me que a presunção de Anthi acerca da leitura de “Peer Gynt” por Freud é muito embasada, embora a certeza de que isso se deu, bem como a consideração de sua apreciação da obra sejam inferências menos seguras. Gostaria, porém, de acrescentar a essa história outro elemento, que reforça a inferência. Trata-se uma menção à peça na pena de um analista muito próximo a Freud: Ferenczi. Em uma correspondência de 16 de fevereiro de 1910, o analista húngaro, após mencionar uma série de outros assuntos diz:

Mal ousou abordar um tema literário, embora nos últimos tempos justamente um caso tenha me esclarecido completamente o *Peer Gynt* de Ibsen. É o paciente a quem devo o contato com o caçador de tesouros. [mencionado anteriormente na carta] A identidade com o herói mentiroso, Peer Gynt, é espantosa, chega a pequenos detalhes de fantásticos planos. (Falzeder, Brabant & Giampieri, 1994, p. 203)

Prossegue apresentando como era esse seu paciente, *seu* Peer Gynt, como o chama: era alguém, como o personagem, movido por um enorme desejo de grandeza, de parecer grande frente à mãe, “... de alcançar as maiores alturas, e isso em todos os campos da criação e do saber humanos.” (1994, p.203), mas incapaz de usar seus talentos para realizar algo de valor. Relata algo da história clínica do paciente e encerra um pouco abruptamente essa menção.

Em sua resposta, nove dias depois, Freud não debate sobre o relato de Ferenczi e sua referência ao drama, apenas diz que “é preciso que o fascículo sobre Ibsen saia algum dia” (1994, p. 208). Não é claro o que isso indique, porém vemos que a menção ao dramaturgo não

¹⁰ Reich, W. (1975). Libidinal conflicts and delusions in Ibsen’s *Peer Gynt*. In W. Reich, *Early writings* (pp. 3-64). New York: Farrar, Straus and Giroux.

passou despercebida. E isso, imediatamente antes de Freud iniciar a escrita de um de seus textos de psicanálise aplicada à arte, o artigo sobre Leonardo da Vinci.

Para encerrar essa visita a Freud, vale dizer que a proximidade entre ele e Ibsen – como indiquei antes - vai muito além de suas referências textuais. As referências ilustram, mas não dão conta do alcance das conexões entre esses dois autores. Estas incluem desde a admiração de Freud por Ibsen (Gay, 2009), até o fato de ambos terem lutado, em suas vidas, contra algumas importantes convenções de suas épocas e também de terem transformado profundamente suas áreas de atuação (Rustin & Rustin, 2003). Talvez, mais importante ainda, os aproxime o fato de que ambos legaram ao sujeito moderno uma nova visão de si mesmo como a de um “... sujeito cindido por forças opostas, múltiplo e em permanente devir” (Menezes, 2006, p. XVII).

3.2 - Os Peer Gynts de Wilhelm Reich

Wilhelm Reich foi dos primeiros psicanalistas a se debruçar sobre “Peer Gynt”. E fez isso cedo, do ponto de vista de sua carreira. Ele escreveu “Libidinal conflicts and delusions in Ibsen’s *Peer Gynt*” (Reich, 1975) em 1920, como monografia de ingresso na Sociedade Psicanalítica de Viena. A essa altura, o jovem Reich, aos 23 anos, sequer concluíra seus estudos na faculdade de medicina e só entrara em contato com a psicanálise havia aproximadamente um ano.

A escolha dessa obra como seu objeto de estudo para tal monografia não surpreende, pois a peça, que ele lera e assistira em Viena naquele ano, lhe causara forte impacto, como nos conta na sua biografia teórica de 1942 (Reich, 1981). Diz ele, então: “...tudo se agitou e rodopiou em mim quando li e entendi Peer Gynt, e quando encontrei e compreendi Freud. Eu era ostensivamente semelhante a Peer Gynt.” (p.43). Vemos, portanto, o elevado valor que Reich reconheceu nesse drama, assim como sua identificação com o protagonista¹¹.

A análise que esse autor elaborou da peça era uma interpretação freudiana rigorosa e meticulosa. Reich buscou no drama conexões simbólicas ocultas como se fosse um caso clínico ou um sonho. Seu trabalho de esmiuçamento da peça lembra o de Freud perseguindo o sentido dos sonhos em “A interpretação dos sonhos” (Freud, 1972a; 1972b) e, mais ainda, em sua análise da “Gradiva” de Jensen (Freud, 1976a). Esse esforço conduziu Reich a desvelar as

¹¹ Identificação que seria uma marca destacada por outros comentaristas, como Rollo May, e que é consistente com a primeira teoria freudiana sobre a literatura como meio de dispor personagens para identificação com o leitor.

experiências do personagem central como expressão de seu desejo incestuoso edipiano e como formações sintomáticas – fantasiosas e delirantes – derivadas dos seus conflitos libidinais. Daí decorreu sua leitura do conjunto da peça como uma apresentação dramática do processo de irrupção da psicose no personagem, bem como de sua remissão e cura ao final.

Ao trabalhar a peça dessa maneira, Reich não deixou de fazer uma leitura um tanto ingênua da obra de arte. Ingênua no sentido de que confundiu personagem e pessoa e perdeu de vista o fato relevante de que, na peça, as ações, pensamentos e fantasias do personagem são parte da obra e parte que se desfaz como arte se destituída de sua relação com os demais constituintes da peça numa totalidade. É fato também que esse modo de abordar a obra estava de acordo com o modelo de interpretação psicanalítica de então das obras de arte e também dos sonhos e dos sintomas. O próprio Freud, como vimos, em sua análise de “Rosmersholm”, percorreu essa mesma via.

Em que pese essa crítica, a interpretação de Reich não pode, por sua vez, ser reduzida a uma mera confirmação da teoria pré-sabida da psicanálise. Ou melhor, poder até pode, repetindo na interpretação da interpretação, o criticado molde de leitura pré-concebida que traduz por psicanálise aplicada (como um termo pejorativo a indicar a falsificação da obra e da psicanálise) a interpretação que não esteja de acordo com algum certo cânone.

Portanto, sem disposição para reduzi-la como mencionado, poderíamos também pensar na leitura de Reich como se ele propusesse uma análise interna da obra em que, submetido à “suspensão temporária de descrença” necessária à experiência dela, aliás, como necessária também a certa escuta clínica para que o analista se deixe alcançar pelo mundo do analisando, permaneceria num registro de grande proximidade e literalidade na leitura da peça. Ou, ainda, recorrendo à teoria da técnica como referente, pode-se dizer que, de dentro da obra, o psicanalista pensou-a na perspectiva da “one-person (body) psychology” (Balint, 1979), em que o personagem Peer Gynt surge como um caso a ser analisado de modo distinto e indiferente ao posicionamento do analista.

Mais ainda, entendo que a interpretação reichiana representava um intenso exercício dos dispositivos analíticos que o jovem psicanalista havia pouco dominara. Tratava-se, portanto, de uma prática analítica de Reich, no momento em que ele se apresentava a seus pares como candidato a psicanalista. Isso implica que podemos supor que nessa leitura ele precisasse exibir sua destreza e competência no uso do dispositivo analítico e sua disposição a adotar as insígnias analíticas de então. E fez isso bem. Num momento em que a interpretação psicanalítica de obras era marcada por um viés hermenêutico orientado pela idéia de decifração, de tradução do inconsciente para a consciência, Reich fez isso muito bem; de

acordo com as qualidades e defeitos próprios a esse tipo de leitura. Assim, trata-se sem dúvida de uma psicanálise aplicada, no sentido de aplicação do arsenal conceitual da psicanálise sobre a obra a bem de exemplificar, exercitar e confirmar a primeira. Porém, como efeito dessa prática, vemos emergir uma leitura até surpreendente de partes do drama. Podemos dizer que essa leitura nasceu justamente da liberdade psicanalítica de Reich para buscar conexões insuspeitas no texto, revelando tanto uma visão singular de algumas das passagens da peça quanto uma percepção da continuidade entre os seus atos nem sempre evidente ao espectador/ leitor.

Como seu texto é um ensaio extenso, detalhado e minucioso, seria um equívoco nosso pretender dar conta de sua riqueza analítica numa breve apresentação como esta. Assim, nos contentaremos em apresentar suas linhas gerais de análise e algumas ilustrações em torno de cenas e personagens específicos.

Em termos gerais, dois grandes eixos organizaram sua interpretação do drama: em primeiro lugar, uma construção acerca da estrutura subjetiva de Peer Gynt. Em segundo lugar, a leitura do percurso do personagem a partir da referência a um processo de evolução clínica, como uma passagem para uma organização psicótica num primeiro momento e sua recuperação no fim da peça.

Orientado por esses eixos, Reich buscou usar a peça para, num primeiro plano, estabelecer "... a notável congruência entre Peer Gynt e uma psicose paranóide" (Reich, 1975, p. 4) e, com isso, "... fornecer uma nova compreensão da natureza da psicose clínica" (p. 4). Num segundo plano, mais literário, Reich esperava destacar a continuidade presente na peça. Continuidade que poderia ficar obscurecida pelos aparentes saltos entre os atos, em especial entre o terceiro e o quarto.

Bem, do ponto de vista da estrutura subjetiva do protagonista, Reich ressaltou, como mencionei antes, o papel central desempenhado pelos desejos e fantasias edípicas na estruturação do personagem. Primeiramente, haveria o forte desejo sexual incestuoso de Peer Gynt por sua mãe Aase, assentado sobre o desejo universal edípico e intensificado pelas condições de vida deles: a ausência do pai, a paixão da mãe pelo filho etc. Além disso, haveria a ambição de Peer Gynt de tornar-se poderoso e rico como o pai, outrora. Assim, Peer buscava se igualar ou superar seu pai morto, ocupar seu lugar junto à mãe e realizar o sonho nostálgico dela de regresso aos tempos felizes de seu casamento e de sua vida. No entanto, esses desejos, se por um lado impulsionavam o protagonista às suas aventuras, também estavam, sob a ótica de Reich, na origem de sua psicose. Isso porque eles vinham acompanhados de intensos sentimentos de culpa, de medo da consumação do incesto, de

conflitos entre as tendências à passividade e à atividade e, por fim e principalmente, vinham acompanhados de regressão da libido dos objetos do mundo para o eu e suas fantasias – o que era considerado condição necessária à instalação da psicose, segundo a teoria psicanalítica da época. Assim, estruturalmente, Reich retratou Peer Gynt como se fosse uma pessoa, um paciente, lutando com e contra seu Complexo de Édipo e às voltas com o risco, sempre presente, de sucumbir à psicose.

No que diz respeito à evolução da peça como um caso clínico ou à evolução de seu caso clínico ao longo da peça, Reich propôs o seguinte: partindo da condição estrutural instável descrita acima, Peer Gynt começava a perder sua capacidade de não enlouquecer a partir do episódio da sedução de Ingrid. Lá,

“... Na sedução de Ingrid (a personificação inconsciente de sua mãe), Peer tinha cometido o crime de incesto. Isto resultou no despertar da consciência de culpa (...). A primeira erupção forte desses sentimentos de culpa ocorreu quando a libido de Peer se encontrava no processo de se ligar a um objeto de amor real. Mas a culpa e a fixação inconsciente na sua mãe emergiram vitoriosas da batalha frenética que vimos o inconsciente e o consciente travar dentro dele. Lembramos Peer pedindo a Solveig para esperar por ele, e vemos isso como outra perda de realidade, tendo acreditado até o momento em uma possível resolução. Com a morte de sua mãe, o último bastião da libido cai e ele, em seguida, regride à fase narcisista em que nós finalmente iremos encontrá-lo. Tudo isso corresponde ao conceito psicanalítico da destruição do mundo na esquizofrenia; o ego se funde com o mundo externo e um novo mundo de loucura é construído.” (Reich, 1975, p. 36).

Assim, se a sedução de Ingrid simbolizava a consumação do incesto cuja culpa o impediu de amar Solveig, a morte de sua mãe o conduziu a abandonar o último investimento amoroso em objetos externos que o preservava de ingressar no universo delirante e onipotente da psicose. Conseqüentemente, Peer enlouqueceu. Tal concepção da irrupção da psicose como efeito da regressão narcísica da libido estava completamente sintonizada à teoria freudiana da psicose de então. Segundo essa concepção, a um desinvestimento libidinal nos objetos reais corresponderia um refluxo da libido para as fantasias, as quais, na psicose, passariam a substituir os objetos do mundo externo.

Boa parte do quarto ato da peça foi tratada por esse analista como uma representação da loucura de Peer. Na realidade, Reich considerava, por uma série de motivos, que a cena na costa marroquina – a primeira do quarto ato – era o início do verdadeiro delírio de Peer e que,

no final desse mesmo ato, a partir de duas cenas no Egito – uma em que dialoga com a Esfinge e outra, mais tarde, quando é convidado a conhecer um hospício no Cairo – sua cura começava a ocorrer. A cura se daria naquele momento através da introjeção do princípio de realidade que lhe permitiria distinguir o que era delírio daquilo que era realidade. Dar-se-ia, a seguir, também, pela busca de resgatar no mundo externo o ponto de apoio amoroso que lhe restara, ou seja, Solveig. O encontro com Solveig, ao fim da peça, representaria o gesto definitivo de sua recuperação: o reencontro, na realidade, do objeto externo capaz de receber e responder a seus investimentos amorosos.

Essa foi, em linhas gerais, a interpretação que Reich fez da peça como evolução clínica. Agora, nos parece necessário tomarmos um exemplo de sua análise para vermos como ele, de posse do dispositivo psicanalítico de interpretação, operou sobre a matéria bruta do drama. Sua interpretação sobre *a fantasia do cervo*¹² será uma boa ilustração de seu procedimento. Essa fantasia, cujo relato introduz a peça, trata da estória que Peer contou à sua mãe na primeira cena. Segundo o relato, ao tentar caçar uma grande rena, ele fora enroscado e preso por seus chifres e levado a cavalgar a besta até que ambos despencassem da beira de um fiorde. Reich adotou essa fantasia como eixo que organizaria sua leitura da peça.

Logo de partida, explicou que tomaria a fantasia do cervo como uma fantasia de coito. A dica que usou para justificar essa interpretação veio do final da estória, quando tanto Peer quanto o cervo despencaram sobre o lago. Disse o autor:

“... o que tenho em mente são aqueles sonhos de voar em que uma intensificação da tensão geral (...) culmina em descarga repentina. Eu suponho que eles representam um coito insatisfeito com representação típica do ante-prazer e do prazer final. Em Peer Gynt, o início da fantasia com a idéia de ‘montar e cavalgar para o alto’ e o significado simbólico da faca empresta à nossa hipótese uma credibilidade ainda maior...” (Reich, 1975, p. 10)

O autor seguiu destrinchando a fantasia e complementando sua hipótese com mais elementos. Assim, começaram a surgir outros elos. Na sequência da ação cênica, por exemplo, após ter contado a estória à sua mãe e ter sido repreendido por ela por se ausentar e por mentir, Peer a ergueu com seus braços e a carregou no colo dizendo que a levaria à festa nupcial de Ingrid. Frente aos protestos da mãe, o filho, provocando-a, sugeriu que brincassem

¹² Adotarei o nome ‘cervo’ para bukk (norueguês) ou buck (inglês). Em ambos os casos, o termo designa o macho de certas espécies animais – particularmente renas, veados, mas também cabras, antílopes, lebres (in), em português não há um nome pra designar esse conjunto de machos e infelizmente o mais adequado seria dizer rena, mas esse é substantivo feminino em nossa língua e o termo cervo parece abrangente o suficiente para incluir essa designação.

de Peer e o cervo: ela seria Peer e ele o cervo. Reich reconheceu nessa inversão de papéis um prolongamento da fantasia do cervo e seu esclarecimento: o objeto dos desejos inconsciente de coito de Peer era sua mãe. Se, na fantasia, ele estava submetido à rena, como acontece a uma criança que fica a mercê dos caprichos amorosos dos adultos cuidadores, na brincadeira subsequente recusava essa passividade, assumia o papel ativo e, então, pretendia conduzi-la à festa nupcial. Nessa posição de atividade, vemos seu desejo de desposar a mãe expresso em sua iniciativa de levá-la a um casamento. Assim, a tradução que o autor faz da fantasia do cervo revelaria o cervo como símbolo da sua mãe da infância e a fantasia toda como um símbolo do amor infantil incestuoso de Peer por Aase.

Considero algo curioso que Reich não explore o fato não irrelevante de o cervo ser um grande macho. Parece que esse detalhe ficou talvez convenientemente excluído da interpretação, levantando a suspeita, sempre presente em aplicações da psicanálise, de que o material se conformou à interpretação que precisava ser construída – o que não pressupõe má fé, mas revela a parcialidade das interpretações. Ficamos, deste modo, com a questão de como, nessa interpretação, se articula a identificação da mãe de Peer com um grande macho de rena. Reich deixa esse ponto em aberto.

A única pista que encontramos em seu texto para desdobrar essa questão surge quando afirma que, a partir da elucidação dessa fantasia, seria possível afirmar que a atitude de Peer em relação a seu pai seria passiva, tal qual sua relação com o cervo na estória. Embora Reich não avance mais nessa consideração, podemos extrair dela a suposição de que – complexificando sua leitura – o cervo seria não apenas uma representação da mãe, mas também uma representação de seu pai – uma condensação de ambos –, permitindo nos acrescer à fantasia mais um sentido além da realização do desejo sexual edípico: representaria também os impulsos agressivos e de rivalidade com o pai, impulsos próprios à cena edípica referida.

Porém, e aqui nos afastamos bastante da leitura original de Reich, se pensarmos o cervo como uma condensação dessas figuras parentais, surgem duas novas imagens a partir do relato: primeiro, a de Peer espreitando o cervo de modo que evoca a criança espiando o quarto dos pais. Falamos então da relação com o cervo não como a relação com um objeto, mas com uma circunstância: a da cena primária. Podemos elaborar, portanto, que esse relato também apresenta uma perspectiva de destino frente à cena primária – qual seria a de ser capturado por ela e conduzido numa crescente excitação rumo a uma queda abismal. Essa seria a segunda imagem a ganhar nitidez – a da importância da queda. É minha compreensão que esse relato logo no início da peça prefigura a jornada de Peer como uma narrativa dirigida à

queda e ao encontro consigo a partir dessa queda. Mais adiante voltarei a essas considerações, porém, agora, após este longo desvio, convém voltarmos à interpretação em exame.

Nela vemos que essa mesma fantasia do cervo ainda é mais trabalhada. O analista aponta como ela ressoava na fuga com Ingrid, a noiva de Hægstad, por sua semelhança ao jogo de Peer com a mãe: o jovem carregando a mulher em suas costas ou em seus braços. Essa semelhança o leva a sugerir a identificação inconsciente entre Ingrid e Aase, uma identificação que faria com que “... seu inconsciente não a veja como Ingrid, mas como a mulher de um outro homem, i.e., a imagem da mãe.” (Reich, 1975, p. 14). Como consequência, a noite que Peer passou com Ingrid teria sido vivida inconscientemente como incesto. Parece-nos esse um bom exemplo da atenção do autor aos detalhes da obra. Há aqui a repetição de uma cena que Reich não deixou de ver.

Mais tarde, quando a moribunda Aase estava para morrer, a cena em que ele, num jogo de fantasia, a conduzia aos portões de um castelo mágico guardava ainda semelhanças com a brincadeira anterior entre ele e a mãe. Como se fosse uma última oportunidade do filho realizar com sua mãe esse jogo de conotações incestuosas.

Foram esses alguns dos desdobramentos que a análise dessa fantasia levou Reich a descobrir. Há outros detalhes analisados por ele, mas que seria desnecessário abordarmos nessa apresentação. Para finalizar essa ilustração, convém chamar a atenção ao fato de que a estratégia que o autor usou de se deter em um elemento isolado da narrativa – a estória do cervo – e, perseguindo seu significado, alinhar e estruturar boa parte da interpretação consiste em recurso aparentado ao utilizado pela psicanálise para interpretar os sonhos; a diferença seria que em psicanálise o analista contaria com as associações do paciente para conduzir esse alinhamento. Fica, agora, mais explícita a relação citada anteriormente entre essa leitura reichiana da peça e a técnica da interpretação dos sonhos ensinada por Freud. Em ambas a atenção ao detalhe permitia ao analista não ficar submetido à lógica aparente da narrativa. Aliás, críticos literários de então, como Auerbach, já recomendavam e faziam uso desse recurso em suas interpretações (L.C. Figueiredo, informação pessoal, 2011).

Assim como fez com a fantasia do cervo, Reich também analisou uma série de outras passagens da peça. Mesmo sem nos aprofundarmos muito, vale citar algumas de suas conclusões: por exemplo, ele assumiu que a passagem do encontro com as três pastoras descrevia um sonho de Peer, e encontrou elementos para enunciar que se tratava da realização de seu desejo de possuir suas três mulheres: Aase, Ingrid e Solveig. Também foi interpretada como um sonho de Peer a cena do encontro do protagonista com os trolls e com o Velho de

Dovre. Nele, o Velho representaria o Peer criança – seu ego-prazer – anterior à assimilação da castração e anterior à introdução do princípio de realidade.

Por fim, mais uma interpretação singular que Reich propôs foi a respeito dos encontros com o Bøyg e com o Moldador de Botões, esses dois personagens misteriosos na peça. Ambos seriam representações simbólicas do princípio de realidade e, desta forma, seriam figurações do próprio pai de Peer. Quanto ao imperativo de ‘ser si mesmo’, mencionado por ambos, Bøyg e Moldador de Botões, nesses encontros, Reich o interpretou à luz da função paterna de interditar o desejo incestuoso do filho. Assim, ‘ser si mesmo’ ganharia o complemento, não pronunciado, ‘e não deseje ser seu pai’.

É claro que essas últimas considerações estão exageradamente abreviadas, o que pode transmitir uma impressão de falta de rigor daquele autor. Não é o caso! Cada uma das conclusões mencionadas acima se encontra tramada, em seu texto, no mesmo tipo de tecido reflexivo que apresentei no caso da fantasia do cervo. É que, como disse antes, não pretendo ser exaustivo nem minucioso nessa explicação.

Pois bem, o ensaio que acabamos de tratar foi a primeira abordagem que Reich fez da obra de Ibsen. Anos mais tarde, ele retomou a mesma peça como tema de outro escrito: o segundo capítulo do livro “A Função do Orgasmo” (Reich, 1981), intitulado “Peer Gynt”. Esse livro, publicado em 1942, é uma apresentação, na forma de uma recapitulação histórica e biográfica, do percurso do pensamento desse autor. No segundo capítulo, Reich conta de seu encontro com a psicanálise e com Freud e evoca a peça para resgatar e desenhar esse encontro. Nesse breve texto, não realiza um estudo detalhado do drama como fizera no trabalho de 22 anos antes. O que oferece ali – e isso é importante – é uma releitura sobre o protagonista e o sentido da obra. Descreve-o, então, menos como um caso clínico e psicopatológico – como vimos que fizera anteriormente – e mais como um tipo, um símbolo do sujeito não-convencional que, se afastando do mundo ordinário das convenções e das hipocrisias sociais, acaba sendo punido por isso. A essa época, vale dizer, Reich já fora, ele próprio, expulso do movimento psicanalítico, do Partido Comunista, da Alemanha, da Dinamarca, da Suécia e da Noruega, e é nítido que sua identificação com o personagem e seu entendimento da peça passaram a se dar ainda mais intensamente em função disso.

O autor conta, nesse capítulo, que em 1936, dois anos após sua exclusão do movimento psicanalítico e época em que morava na Noruega, assistiu a uma montagem desse drama no Teatro Nacional de Oslo. Foi então, disse ele, “... que finalmente entendi meu interesse pelo significado da peça. Ibsen havia simplesmente dramatizado a miséria do sujeito

não-convencional” (Reich, 1981, p. 46). É essa a visão sobre a peça que prevalece na sua nova visada.

O Peer Gynt revelado ali por Reich surgia como um visionário, um sonhador, alguém que sentia profundamente a vida e que estava “explodindo de energia e de alegria sensual” (1981, p. 47). Era alguém que desejava modificar o mundo, porém não tinha meios para tanto. Que, sentindo intensamente a vida, não tinha a força e o conhecimento necessários para enfrentar e mudar o mundo. Podemos ver como sua descrição do personagem estava diferente.

Em oposição a esse Peer Gynt, porém, Reich fez surgir o “homem prático”, aquele que, imerso em seu ofício de viver, de cumprir seu dever, ganhar dinheiro e ficar em paz, não pensava sobre a vida. Tratava-se do homem que, embora capaz de agir e até de dominar o mundo, ocultava, oprimia e assassinava o Peer Gynt sonhador que trazia dentro de si. Sem aceitar o Peer Gynt dentro de si, esse “homem prático” sentia-se ameaçado por ele e disposto a ridicularizá-lo, atacá-lo e destruí-lo, logo que pudesse. Podemos, inclusive, reconhecer no “homem prático” a figura do *Zé Ninguém* que Reich nomearia poucos anos depois (Reich, 2001).

Por isso, ao final da peça, após árduas lições no embate com o mundo dos homens práticos, segundo Reich, Peer retornava à cabana da floresta e a Solveig, derrotado pela vida e despido de seus sonhos e ilusões. Seu retorno, nessa nova interpretação de Reich, seria um atestado de derrota.

É curioso reconhecer como nessa leitura, mais tardia, o ex-psicanalista parece inverter os sinais de valor de sua análise anterior. O que, na outra interpretação, fora tratado como irrupção psicótica patológica e perda do sentido de realidade, nesta, vigora como qualidade visionária positiva, criatividade vital e subversiva. Igualmente, o processo de introjeção do princípio de realidade que, na primeira análise, é visto como percurso de cura e integração de si, no texto posterior é tomado como derrota e empobrecimento de si. Pode-se, por esse contraste, inferir as mudanças no pensamento do autor ao longo desses mais de vinte anos que separam os textos. Mas, além disso, o que essa mudança revela é a possibilidade de se encontrar na obra múltiplas camadas de sentido – como a cebola de Peer Gynt; sentidos algumas vezes complementares, outras contraditórios entre si. Parece-me que Reich pôde acolher em suas leituras, pela via da transformação de seu olhar, essa cebolidade própria da obra. A meu ver, é essa a maior riqueza das leituras de Reich sobre essa obra; sua capacidade de se transformar como interprete e dar visibilidade a aspectos distintos e até contraditórios na mesma obra, preservando e cultivando sua complexidade. E o fato de isso não ter sido fruto

da intenção deliberada do intérprete mas da exigência de seu caminhar em companhia da obra não retira seu mérito, antes sublinha sua autenticidade.

Ao encerrar essa reinterpretação da peça, o intérprete concluiu dizendo: “Assim era Ibsen, e assim era o seu Peer Gynt. É um drama que só perderá sua pertinência quando os Peer Gynt finalmente vencerem.” (Reich, 1981, p. 48). Poderíamos dizer também que assim era Reich e esses os seus Peer Gynt e se é difícil julgar se os Peer Gynts finalmente venceram – o que quer que isso signifique – certo parece que eles não desapareceram.

3.3 – Georg Groddeck e seu Peer Gynt

Outro psicanalista importante que se debruçou sobre esta peça foi Georg Groddeck. Esse médico alemão, nascido um ano antes da publicação de Peer Gynt, era apaixonado por literatura e admirador de Ibsen. Antes mesmo de se tornar psicanalista ele já havia proferido cinco conferências em Baden-Baden, abordando algumas das obras de Ibsen: “Casa de Bonecas”, “Rosmersholm”, “O pato selvagem”, “Os espectros”, “Hedda Gabler” e “O construtor Solness”. Após seu envolvimento com a psicanálise e o estabelecimento de uma relação fértil com Freud, que incluiu a adoção pelo último da nomeação “Isso” de que Groddeck tratava em seu “O livro d’Isso” (Groddeck, 1997) para se referir a uma das três instâncias de sua nova tópica psíquica, voltou a se debruçar sobre Ibsen, justamente analisando a peça “Peer Gynt” num ciclo de palestras que ministrou em Berlim em 1927 (Groddeck, 2001). Ali, além de “Peer Gynt”, abordou a ópera “O Anel dos Nibelungos”, de Wagner, “Fausto”, de Goethe, e o livro infantil “Struwwelpeter”, de Hoffman. Apresentou essas palestras como “Quatro compêndios analíticos”, evidenciando seu esforço de usar das obras tratadas como lições de psicanálise. Nisso quase poderíamos dizer ser esse mais um exercício de psicanálise aplicada; porém, é acima de tudo um elogio, em particular a essa obra de Ibsen. Isso, pois ao chamá-la de compêndio, o que o analista tinha em mente era o fato de que “Ibsen conhecia o inconsciente como quase nenhum outro, trabalhava com isso como se tivesse leitores treinados em análise.” (Groddeck, 2001, p. 139) e que quem quisesse aprender os fatos humanos que a psicanálise vinha desvelando aprenderia na leitura dessa obra: “não tenho razão em recomendar a peça a todos aqueles que querem ocupar-se da psicanálise?” (p. 153), se pergunta ele.

Sobre “Peer Gynt”, esse autor elaborou uma leitura muito profunda, mesmo que não tão detalhada ou extensa quanto a que vimos de Reich. Nela, mais do que tratar a peça como um estudo de caso, enfatizando a psicopatologia, como fez Reich em seu primeiro trabalho,

Groddeck tratou Peer como protótipo do ser humano. Assim, as lições que a análise da obra oferecem aplicam-se não a um Peer neurótico ou psicótico, mas a um Peer genérico, noutras palavras, a todos nós, humanos. Ele pretendia, como disse, usar a obra como um “compêndio de psicanálise” (2001, p.152), a ensinar sobre as vicissitudes da alma humana. Bem entendido que o sentido que dá à psicanálise aqui é menos o de uma psicanálise clínica, médica, e mais da psicanálise como método de desvelar facetas da natureza humana. De sua interpretação podemos destacar três temas principais: primeiro, o tema do amor entre a criança - ou o homem - e sua mãe; segundo, o da diferença entre ser sonhador e ser mentiroso e, por último, o do significado do imperativo “seja você mesmo!”, tantas vezes mencionado na peça. Além desses temas, encontramos na palestra alguns outros insights atraentes sobre a obra e também sugestões e críticas à tradução e à representação teatral da peça, porém, nesta apresentação, nem todos esses pontos serão abordados.

A respeito do primeiro tema, acerca do amor pela mãe, Groddeck, como Reich antes dele, destacou o desejo edipiano como organizador dos elementos da peça. O autor disse que todo homem estaria “... obrigado, pelo inconsciente, a se fixar sempre e em todas circunstâncias na mãe, a amar apenas o que apresenta alguma semelhança com a mãe. Em “Peer Gynt”, isso está retratado claramente.”(2001, p. 140). Ele iria encontrar, na primeira cena, razão para dizer que o que vemos é menos a relação de um filho adulto com sua mãe e mais a relação de uma jovem mãe a ralhar com seu filho, criança com suas travessuras. Conclui aí que ela “vê nele apenas um molequinho travesso” (p. 140) e ele vê nela “a amada companheira de brinquedo, a mãe que nunca envelhece” (p. 140). Por isso enfatizou que a busca de Peer ao longo da peça era por uma mulher semelhante à sua mãe, a qual encontrou, por fim, em Solveig.

Seria, então, esse o cerne da peça: a busca por uma mulher semelhante à mãe. Por conta dessa interpretação, chegou até a sugerir que a representação da peça deveria permitir que a semelhança física entre Solveig e Aase fosse perceptível e pudesse ser intensificada ao longo do drama, até que, ao final, Solveig adquirisse os traços de Aase: sua aparência, sua roupa e seus cabelos grisalhos. Digamos que é uma apreensão um tanto literal da idéia freudiana do “Complexo de Édipo” já que parece se prender mais à figura da mãe que à sua posição como objeto. Além disso, vemos Groddeck, diferentemente de Reich, traduzindo o “Complexo de Édipo” em termos que o apresentam num nível fundamentalmente dual, onde a figura do terceiro – o pai – é pouco considerada. O autor mesmo iria destacar que, para Peer, “ele com a mãe, é um mundo à parte” (p. 140). Do ponto de vista freudiano (e sofocliano também) não há Édipo sem pai. Desse modo, sem se dar conta explicitamente disso,

Groddeck parece reposicionar o amor edípico num lugar que, a ouvidos contemporâneos, soa bastante pré-edípico, em que haveria, segundo sua proposta cênica, até mesmo pouca possibilidade de transfiguração visual da imagem materna.

Para sustentar que a peça afirmava a identidade entre Aase e Solveig, esse analista recorreu a algumas evidências. Uma delas seria o movimento de Peer de manter-se afastado e de fugir de Solveig, pois, para Peer, Solveig seria a imagem de sua mãe e, como ela, seria “... sagrada, como a mãe sempre é sagrada para o filho” (p. 141) e, desta forma, também proibida para ele. A proibição aqui se liga ao sagrado vinculado à mãe e não ao receio da castração como Freud já havia proposto. Novamente vemos a mãe surgir aqui mais nos termos pré-edípicos de um objeto primário (Balint, 1979, Bollas, 2000) ou ainda de um objeto transformacional (Bollas, 1987) do que como objeto edípico.

Outra evidência seria que no diálogo ao final da peça Peer diz a Solveig: “Para o jovem que trazes dentro de ti és a mãe!” (2001, p. 142), como que a reconhecendo como sua mãe, o que, de fato, ela é naquele momento. Mas seria interessante também perguntar quem é o jovem que ela traz dentro dela? O velho Peer? A memória do jovem Peer? O Peer que nascia naquele instante? Penso que a última é mais próxima do que Groddeck pensava, embora as outras opções não sejam sem sentido.

Por fim, a própria ação de Peer na peça oscilava entre se dirigir a Aase e a Solveig. Assim, Peer, quando em apuros, clamou pelo socorro da mãe, depois chamou por Solveig. Foi viver com esta, mas quando a abandonou voltou para Aase, e, no retorno ao final da peça, passou primeiro na casa de Aase e então foi até Solveig. Groddeck viu nesse movimento pendular a evidência de que “Aase é a mãe e a amada, e Solveig, a amada e a mãe.” (p. 149), reafirmando sua crença e reproduzindo, ele próprio, esse movimento pendular numa frase que indica, pela inversão de adjetivos, a reversibilidade entre as duas mulheres.

Contudo, para Groddeck, o caminho de Peer ia além da repetição de uma vivência amorosa pregressa. Pensou-o também como a realização da necessidade humana originária de encontrar abrigo na alma de outra pessoa, de alguém que fosse, simultaneamente, mãe, mulher e que não o julgasse. De alguém que encarnasse a mãe em sentido mais amplo: como símbolo de recepção, acolhimento, do feminino, símbolo de casa e da morte (essa mãe derradeira a nos acolher). Essa idéia complexifica e amplia muito sua noção de mãe, deslocando-a da aparente literalidade que sua sugestão cênica parecia impingir em sua leitura do complexo de Édipo. Se a mãe é o símbolo de todas essas coisas então a busca por Solveig é muito maior que a busca de uma mulher com a fisionomia de Aase, ou então sua fisionomia passa a encarnar muito mais do que um objeto amoroso.

No entanto, ainda assim, este segue sendo um Édipo sem Laio ou Pólibo. A ausência da referência ao pai em sua consideração leva a visão de Groddeck a uma diferença com a de Reich. Se, como Reich, Groddeck revelou a estrutura edipiana a organizar os elementos da peça, particularmente ao enfatizar a importância de reconhecer que a busca de Peer era uma busca por uma mulher semelhante à sua mãe, ao fazê-lo, não se concentrou na dimensão da conflitiva edipiana aí presente, como Reich o fez.

Ainda, ao tratar da aproximação entre Aase e Solveig, o analista notou que Solveig não era apenas o desdobramento de Aase. Ela era também igual a Peer. Afinal, como ele, era uma sonhadora. Solveig era alguém que passou a vida esperando por um homem a quem havia encontrado raras vezes, com quem pouco conversara, e sobre quem as opiniões que conhecia eram majoritariamente desfavoráveis. Fez isso, pois, como ele, ela vivia por seus sonhos. No caso um sonho de amor. E quando Groddeck se pergunta a quem Solveig foi leal, ele próprio responde: “A si mesma. A Peer Gynt certamente que não, a este ela nem conhece. A si mesma. Do mesmo modo que Peer é sempre ele-mesmo, Solveig também é ela-mesma...” (p. 148).

Ora, essa idéia de Groddeck opera um deslocamento importante na perspectiva de interpretação, abrindo sua leitura à natureza sobredeterminada da obra. Revela a simetria entre Solveig e Peer em adição à de Solveig e Aase. O que nos lança a especular, ainda na chave da aplicação dos conceitos psicanalíticos, sobre a dimensão narcísica desse amor entre Peer e Solveig e sua raiz na dimensão narcísica do amor de Peer por Aase e de Aase por Peer. De Édipo, somos encaminhados a Narciso. Embora não desenvolva esse deslocamento, o autor permite, com ele, que nos afastemos um pouco do personagem Peer para fantasiar sobre Solveig e suas razões – as quais, ocultas na peça, dependem totalmente de nossa construção. Ao fazer isso, entendo que o interprete ganha mais mobilidade para acessar e ser alcançado pelos vários personagens que constituem a peça.

Chegamos assim, a partir do reconhecimento de Peer e Solveig como sonhadores, ao segundo tema que destaquei da peça: o do sonho e da mentira. Para Groddeck, Peer Gynt era certamente um sonhador, e dos grandes. Porém, o analista não endossou a acusação feita logo na abertura do drama de que Peer fosse mentiroso. Para ele, Peer mentia, mas era autêntico. Suas mentiras simplesmente apresentavam o mundo de sonhos em que vivia ou, em termos mais groddeckianos, o mundo dos sonhos que o viviam. Suas mentiras eram criações de seu si mesmo e assim, paradoxalmente, eram verdades profundas nas quais estaria imerso. Contudo, em sua visão, Peer não se perdia nesses sonhos já que sabia de sua natureza fantasiosa e já que não tinha pretensão de realizá-los – o que implicaria em assumir soluções de compromisso

que fatalmente conduziriam à falsificação do sonho. Assim, para Groddeck, Peer se satisfaria em viver internamente suas fantasias, respeitando a natureza da fantasia que, como os trolls, bastar-se-ia a si mesma. Com essa visão não concordamos inteiramente. Primeiro por reconhecer que, se em parte é verdade que Peer se compraz com a evocação interna de suas fantasias, também o é que busca afetar seus ouvintes e também realizar algumas delas, como a de se tornar um imperador ou algo do gênero.

De todo modo, vemos por aí que Groddeck estava mais preocupado com a autenticidade, com a verdade própria do si mesmo, do que com a realidade compartilhada, a verdade social. A mentira que perturbava esse autor era aquela que obstruía a autenticidade, que oferecia resistência à análise e ao conhecimento de si, e não aquela que falseava a realidade ornamentando-a, ficcionalizando-a ou negando-a. Para ele, “fantasiar é justamente não recalcar. O recalque nasce somente do lastimável compromisso que quer transformar a fantasia na realidade e com esse objetivo regula efetivamente o pulsar do coração pela fantasia. Chama-se a isso princípio de realidade.” (p. 153). Foi assim que o analista assumiu a defesa do Peer sonhador, do Peer desapegado do princípio de realidade. Ao fazê-lo, adiantou-se à defesa semelhante que Reich faria em seu texto de 1942 do Peer visionário e livre das amarras da convenção. Mais adiante, retornarei a esse assunto seguindo a trilha desses dois autores quando for abordar o tema da convenção e sua relação com a verdade, a criação e o amor.

Um último tema abordado pelo autor abordou foi acerca do imperativo “Seja você mesmo!”. Groddeck se perguntaria, como o Fundidor de Botões ao final do livro e, provavelmente, como também o leitor: foi Peer ele mesmo? Sua resposta aponta que sim, Groddeck diria que Peer foi ele mesmo, surpreendendo e contrariando as afirmações ao longo da peça. Mas para justificar isso, diz o autor, seria preciso compreender melhor a questão. Para o psicanalista, embora pudesse parecer, ao longo da peça, que Peer vivesse como um egoísta submetido ao lema Troll “Seja suficiente para você!” e não pelo lema humano “Seja você mesmo!”, o final da peça revelava o contrário. Tanto que o Fundidor de Botões não ousou refundi-lo. Groddeck levou isso a sério e explicou o caso pelo fato de que, diferentemente do que a língua alemã sugeria, haveria na peça uma diferença fundamental entre “o eu” (*jeget*) e “o si mesmo” (*selvet*). A confusão entre esses termos tornaria a resposta à questão anterior equivocada. Ser si mesmo (*selv*) seria, para o autor, ser um outro para o eu (*jeg*), como uma criança que, ao falar de si na terceira pessoa, toma a si como estranha, como um objeto para si. Assim, enquanto o “eu” seria pessoal, subjetivo, ilusório, imaginário e

parcial, o “si mesmo” corresponderia ao todo do homem, seria anônimo, não pessoal e objetivo.

E “si mesmo”, o autor afirma, Peer era. Ou melhor, se torna, ao longo do drama; na medida em que vai se desapegando de seu “eu” e aproximando-se, ainda que dolorosamente, de seu “si mesmo”. É isso que, em sua visão, estaria retratado na cena tardia com a cebola. Peer descascando a cebola veria a ela e a si como sucessões de cascas sem núcleo. Groddeck afirmou que seria essa a visão do “si mesmo” já que “o ser de casca é o nosso eu-mesmo, que somos cebolas” (p. 159), ao passo que a busca do núcleo seria a busca de afirmar o “eu”, que resultaria na produção de algo falso para saciar nosso anseio de âmago, de ser noz e não cebola. Nossa existência, como “si mesmo”, para esse analista, aparece bem representada no seguinte trecho: “Ser uma cebola, isso nenhum homem quer. No entanto, nós o somos. Tudo é casca, mas toda casca tem sabor, cada uma corresponde ao nosso caráter. Somos destinados a essa existência, o eu-mesmo é ser cebola, ambivalência. E somente no outro, em sua fé, na sua esperança e no seu amor, nós nos tornamos inteiros, uma criança dentro da mãe, um universo infantil, um universo maternal.” (2001, p. 160).

Parece-me que Groddeck, ao discutir esse terceiro tema, tocou, de fato, em vários pontos preciosos da peça que trazem questões ricas ao leitor, em particular ao leitor analista: o que diz ser si mesmo? Qual sua relação com a metáfora da cebola? Qual a relação entre o si mesmo, o centro vazio da cebola e o anseio de centro? Qual a relação de ambos com o encontro com Solveig, seu amor, esperança e fé? São muitas as questões e, ao meu ver, a resposta groddeckiana foi mais que resposta: uma condensação das questões numa afirmação do que eu chamaria de cebolidade do ser humano e da condição dependente do humano.

Com esse tema apresentado, podemos encerrar a descrição do “Peer Gynt” que Groddeck leu e nos ofereceu em sua análise. Antes, porém, de passar à terceira interpretação, vale a pena mencionar algo do estilo deste texto groddeckiano. É um estilo próximo e implicado com a obra, a qual reconhecidamente assume ser maior que ele e que o seu leitor, como fica expresso quando diz, em meio a seus argumentos: “Aprendemos muito neste livro, disso só posso contar um pouco –” (p. 149) deixando ao seu leitor a indagação sobre o que é que ele não pode contar, o que resulta em manter o diálogo com “Peer Gynt” e com sua interpretação vivos; uma qualidade preciosa de seu bonito texto. Dito isso, penso que possamos seguir a conhecer uma terceira interpretação.

3.4 - Notas de Little sobre “Peer Gynt”

Outro trabalho que abordou a peça desde uma perspectiva algo diferente das já vistas foi escrito pela psicanalista inglesa Margareth Little. Sendo de geração posterior tanto a Groddeck quanto a Reich, Little teve seus primeiros trabalhos publicados na década de 1940. Apenas em 1976, a psicanalista, já bastante experiente, escreveu seu artigo sobre “Peer Gynt”: “Notas sobre Peer Gynt de Ibsen” (1977). Dos textos abordados aqui é o mais curto e o que menos se deteve sobre a obra. Ainda assim, sua leitura oferece algumas indicações proveitosas acerca da peça.

Little inicia seu artigo destacando o impacto que ver a essa peça no teatro, em 1944, lhe causou: levou-a a ler a maioria das peças de Ibsen e vários de seus poemas. Sua leitura da obra oscila entre ser uma leitura para uso clínico da peça e uma leitura que articula a obra com a biografia de Ibsen. Por leitura para uso clínico, quero dizer certa aplicação da psicanálise à obra com finalidade de esclarecer e ilustrar determinada situação clínica, bem como encontrar algum sentido na obra e em seu efeito estético.

Dentre as pontes que propõe entre a peça e a vida de Ibsen, a principal é a que sugere um paralelo entre o percurso de desenvolvimento pessoal de Ibsen e o de seus personagens. Little supõe que “Brand” e “Peer Gynt” teriam impulsionado Ibsen ao amadurecimento, já que o conduziram “do sonhador onipotente, através do luto, ao homem livre de ação, decisão e senso de realidade” (Little, 1977, p.195), donde teria resultado que “após Brand e Peer Gynt ele escreveu muito pouca poesia, dizendo que a poesia, de fato, obstruía o drama. Ele escolheu, em contrapartida, escrever mais direta e realisticamente em prosa, embora achasse isso muito mais difícil.” (p. 195). Vemos, nessa sua interpretação, a transformação estilística de Ibsen surgir espelhada e antecipada pelo movimento de amadurecimento de Peer Gynt ao longo da peça, de sonhador para realista.

Essa articulação entre Ibsen e seu protagonista não é inédita e foi mencionada pelo próprio autor, que disse que Brand era ele “nos seus melhores momentos” (Meyer, 1971, p. 274) e que todos os personagens tinham algo com as pessoas que ele conhecia. Semelhanças entre a biografia de Ibsen e os personagens de “Peer Gynt” também foram mencionados por vários autores (Meyer, 1963; Meyer, 1971; Watts, 1988; Menezes, 2006; Reich, 1975; Stekel,). Por fim, a mudança ocorrida em sua escrita, o abandono da poesia em drama após “Brand” e “Peer Gynt” – e pouco depois a publicação de seu livro de poesias – também é bastante destacada por seus críticos e é um dos sinais a fazer dessas duas obras um marco no percurso de Ibsen como dramaturgo. No entanto, a idéia de que há um amadurecimento de

Peer na peça e que esse é como que uma elaboração do amadurecimento pessoal e profissional de Ibsen é uma contribuição mais singular que, inclusive, sugere algumas conexões interessantes entre o autor, suas questões e essa obra. Little advoga, por exemplo, no que me parece uma sacada perspicaz, que no quarto ato “Ibsen tira sarro de seus próprios sonhos, seu desejo de ser rico, de ser imperador, de viver sem compromisso com família e outros, de ser promíscuo sem a responsabilidade vincular de um relacionamento.” (p. 197). Certamente essa hipótese faz sentido e confere com a biografia do autor no que se refere a esses seus sonhos. De meu ponto de vista, essa é sua principal contribuição no que se refere à leitura biográfica dessa obra.

Agora, convém conhecermos melhor a leitura clínica da peça, afinal, foi ela a tarefa que mais ocupou a autora em seu texto e a que mais se aproxima da leitura que visamos. Little buscou entender psicanaliticamente a mudança de personalidade do protagonista ao longo do drama e aproximá-la de processos psíquicos que encontrou em sua experiência como analista. Estava interessada particularmente na transformação que Peer sofreu após a morte de sua mãe, transformação que a autora iria identificar como uma passagem, em suas palavras, de “mentiroso patológico para psicótico” (p. 193). Nessa passagem, uma perda de contato com a realidade iria se instalar, o que na peça estaria representada no quarto ato. Sua hipótese era de que “Peer Gynt” apresentasse uma situação presente na clínica de pacientes psicóticos e borderlines em que defesas psicopáticas que impediam um colapso psicótico eram ameaçadas ou perdidas.

Assim, na peça, tanto a propensão de Peer a mentir e sua inventividade, quanto sua covardia e destrutividade, serviriam a conter e ocultar as ansiedades psicóticas que portava e, ao mesmo tempo, ajudavam-no a manter a separação entre fantasia e realidade¹³. Porém, com a morte de Aase e a perda que esse evento provocava, essas defesas não seriam mais suficientes para conter sua loucura e preservar a discriminação entre fantasia e realidade, entre verdade e mentira. Peer mergulharia então na psicose e na luta infinda para “... permanecer ‘verdadeiro para si mesmo’” (1977, p. 201), o que na peça estaria retratado, segundo a psicanalista, numa “longa série de cenas de sonho fantásticas” (p. 197) que começavam com Peer em Marrocos e acabavam com seu retorno à Noruega. Nessa luta, Peer permaneceria até perto do final da peça. Mas, no fim, com seu retorno a Solveig – objeto de amor idealizado,

¹³ A autora não aprofunda nesse texto uma explicação da eficácia defensiva da mentira nesse caso. Uma hipótese possível é a de que, ao mentir, ele conseguiria distinguir o que era real e o que não era, afinal o não-real seria, como mentira, criação sua e assim sob seu domínio. Noutras palavras, o personagem fazia uso de uma forma de transformação da fantasia em mentira como modo muito concreto de acessar, via ato de mentir, a distinção sutil entre interno e externo, fantasia e realidade. Quem desenvolve uma reflexão clínica interessante sobre esse assunto, da mentira psicopática é Bollas no capítulo “O mentiroso”, de seu livro “A sombra do Objeto” (1987).

mas que o ama verdadeiramente de volta – “talvez, pela primeira vez, (...) Peer está vivo e é dentro de seus limites, seu verdadeiro self.”(p. 199).

Essa é, muito sucintamente posta, a compreensão geral que a autora faz da peça, do ponto de vista clínico. Como vemos, não é uma leitura de “Peer Gynt” tão extensa e minuciosa quanto as anteriores, e apresenta alguns traços em comum, particularmente, com a primeira interpretação de Reich: também Little tomou a peça como ilustração de um processo de evolução clínica de uma psicose e, além disso, considerou, como aquele analista, que foi a morte da mãe que estabeleceu a perda da realidade e a irrupção da psicose. São dois pontos convergentes.

Porém, talvez o mais instigante de sua interpretação esteja no fato de acessar essa hipótese clínica a partir do desdobramento da questão da mentira e da verdade na peça e no personagem. Little diz: “em Peer nos vemos (...) sua crescente perda da habilidade de distinguir ‘verdade’ de ‘mentiras’ (i. e. entre sonhos, psicóticos ou poéticos, e a verdade factual) e sua intolerância da separação entre elas.” (1977, p.201). Assim, esse tema – da distinção entre verdade e mentira –, que já surgira em Reich e Groddeck, com Little tornou-se um tema central da peça, e causa, não efeito, da divisão interna de Peer. É isso que vemos ressaltado quando a autora afirma que “o que os trolls demandaram de Peer, sob pressão e ameaça, era que ele deveria sustentar suas mentiras; foram suas mentiras que o apartaram de ‘seu self real, seu self verdadeiro’ e do mundo dos homens. A mentira de que ele poderia ser ‘suficiente’ para si mesmo – não verdadeiro para si mesmo – o conduziu a desistir do envolvimento, ou do compromisso, com tudo que é humano, e assim evitar conflito e consciência.” (1977, p. 204-205). Vemos uma indicação aí do papel constitutivo que a mentira assume na alienação de Peer, no caso, a mentira impingida pelos trolls. Isso desloca o personagem de apenas sujeito da mentira para constituído por elas. Ao final, o texto inclusive indica a atualidade de Ibsen ao cotejar esse tema da mentira com algumas reflexões políticas sobre a importância da mentira no totalitarismo. Ainda assim, é um escrito bastante breve e nos deixou essa questão apenas em estado germinal.

Outra contribuição que destaca o texto de Little dos anteriores é o relato, após esse breve exame da peça, de quatro histórias clínicas de pacientes, nos quais encontrava elementos que reconhecia em Peer Gynt. A autora esboçou, assim, um paralelo entre seus pacientes e Peer. Os dois primeiros pacientes, após sofrerem crises psicóticas, conseguiram se organizar e prosseguir parcialmente com suas vidas apoiados, como o personagem, em defesas psicopáticas crônicas. Tornaram-se pessoas mentirosas, agressivas, desafiadoras e sem contato com os próprios sentimentos ou com os sentimentos dos outros, porém

estruturadas e relativamente funcionais. Seriam como encarnações do modo de ser de Peer ao longo da primeira metade da peça. Os outros dois pacientes descritos tinham em comum o fato de que partiram, em suas análises, de uma posição imersa em angústias psicóticas e puderam, gradualmente, alcançar integração suficiente para sua recuperação e o estabelecimento de seus potenciais amorosos e criativos. Estariam, por isso, mais próximos do Peer Gynt do final do drama, que encenaria um resgate de si mesmo e de sua capacidade de amar, no encontro com Solveig.

Parece que, ao recorrer a essas referências da clínica, a autora terminou por usar a psicanálise para esmiuçar a peça e os personagens, construindo uma leitura clínica da evolução da narrativa para, em seguida, inverter a direção do movimento e usar “Peer Gynt” para pensar sobre sua clínica. Tal modo de usar a peça nos relembra do que Freud fez ao se apropriar do personagem de Sófocles para pensar, ele próprio, Freud, em sua clínica e vida.

Por fim, um último ponto a destacar se refere ao modo como Little apresenta suas idéias relativas à peça – não o trecho com suas vinhetas clínicas. Ela o faz recontando o drama. Apresenta-o ao leitor no seu desenrolar próprio, seguindo mesmo o caminho de Peer, de sua história, mas, ao fazê-lo, só por isso, já inicia, com seus recortes e ênfases, uma interpretação. Oferece-nos a sua versão de Peer Gynt. Além disso, em alguns momentos, sua opinião cresce como notas ou pontuações da analista a comentar a peça; notas que, como visto, não chegam a formar um corpo metapsicológico muito nítido, mas deixam indicações de caminhos que a autora seguiu em sua leitura.

3.5 - Rollo May e o problema de Peer Gynt para amar

Como disse na introdução desta tese, o capítulo de May sobre “Peer Gynt” foi um texto que me cativou de partida. Ele faz parte do livro “A procura do mito”, lançado em 1991 e último livro publicado por May. Nele, o autor afirma e discute em várias frentes a importância dos mitos como padrões narrativos capazes de dar sentido à existência – uma importância da ordem da necessidade, segundo ele. Debruça-se, então, sobre uma série de personagens cujas narrativas teriam valor de mitos: Gatsby, Dante, Rosa Silvestre (conhecida como Bela Adormecida), Fausto e, finalmente, Peer Gynt.

Seu “Peer Gynt: O problema do homem para amar” é um texto com várias qualidades: além da prosa fluida, o uso intenso de citações de trechos da peça entremeadas em seu argumento dá um destaque às mesmas como que as tornando mais filosóficas, acentuando seu

caráter universal, por assim dizer. Também ele oferece alguns insights valiosos sobre a obra, a começar por reconhecer explicitamente que é uma obra acerca do amor.

Embora reconhecer “Peer Gynt” como uma história sobre amor não estivesse ausente nas leituras dos analistas já comentados, nenhum outro foi tão explícito nesse ponto quanto May. Tal reconhecimento, me parece, lança uma luz interessante sobre o poema ao nos conduzir à questão: o que teria ele a contar sobre o amor? Infelizmente, é aí que May perde uma oportunidade de mergulhar mais fundo na obra. Pois, tendo alçado o amor a eixo central da obra, imediatamente aprisiona esse tema sob a rubrica do problema, anunciada no título de seu capítulo.

Assim, sua tese principal passa a ser a de que a peça apresenta “o mito da masculinidade do século XX, pois é uma representação fascinante dos padrões psicológicos e dos conflitos do homem contemporâneo.” (May, 1992, p.143). O padrão retratado seria o referido “problema”. May propõe que “Peer Gynt” indica um padrão de organização da masculinidade fundado em dois desejos contraditórios e conflitivos: o de ser admirado pelas mulheres, por um lado, e o de ser cuidado por elas, por outro. O primeiro desejo conduziria o homem a um comportamento exibicionista e à construção de um mito narcisista, o segundo desejo o levaria à busca permanente do olhar de cuidado e da aprovação feminina. Perdido entre esses dois desejos, pois iludido com seus próprios exibicionismos e temeroso quanto ao grau de sua dependência das mulheres, o destino do homem seria o desenvolvimento de um “self egocêntrico, um self sem mundo, um self sem amor. O ideal é não se relacionar com ninguém mais, ser ofensivamente independente. É um self sem interdependência, narcisista até o âmago.” (May, 1992, p.151). Tal organização, porém, incapaz de se relacionar com os outros, seria também incapaz de encontrar a si mesma como um ser em relação. A origem dessa organização narcisista seria um padrão edípico de relacionamento do filho com a mãe, “não no sentido de que o menininho desejasse sua mãe ou a escolhesse, mas porque é lançado ao trono no papel de príncipe consorte. A mãe é quem põe a coroa em sua cabeça, o que, na verdade, o torna um monarca escravo.” (p.155). Essa é a chave central na leitura de May – o desenvolvimento dessa organização narcisista e edípica que estaria na raiz do “problema do homem para amar” (p. 143).

A partir daí, vemos dois movimentos distintos: por um lado, o autor se esforçando por reduzir Peer Gynt a um padrão de homem e de paciente, por outro, sustentando uma leitura da peça em que bons insights são apresentados. O primeiro movimento, de apresentar o personagem como um modelo, usurpa sua singularidade, não no sentido de ressaltar sua universalidade subjacente, o que poderia resultar positivo para a obra, mas no de tipificá-lo,

de reduzi-lo a um padrão abstrato, em afirmações como: “os tipos Peer Gynt são genuinamente talentosos...” (May, 1992, 146); “Tais homens nunca se importam com nada, não porque não tenham talento mas porque eles são sempre um reflexo...” (p. 147); “Os homens do tipo Peer Gynt são atletas sexuais.” (p. 148); “pacientes do padrão Peer Gynt são com frequência sexualmente muito potentes.”(p. 154) etc. Este é, em minha opinião, o ponto mais pobre de sua leitura já que, nele, o personagem Peer Gynt perde toda sua riqueza expressiva e se torna uma fórmula. E May nem mesmo apresenta descrições concretas de casos clínicos, como Little fez, o que lhe daria chance de contrastar sua descrição dos pacientes com o personagem estabelecendo algum diálogo entre eles.

Felizmente, há também o outro movimento, de sustentar a leitura da peça. Por meio dele boas idéias puderam surgir. Destaco três delas:

A primeira é a afirmação da universalidade de “Peer Gynt”. May destaca o quanto essa obra, que um dia Ibsen considerou seria a de mais difícil compreensão fora da Escandinávia, de fato “não era inteiramente entendida *na* Escandinávia, mas era muito bem entendida em outras partes do mundo.” (p.144). Sua explicação para isso é de que Ibsen teria mergulhado profundamente em sua experiência pessoal para escrever o poema. Nesse ponto, aproxima-se de Little – além de diversos outros comentadores – em sua leitura biográfica da obra. Além disso, o autor considera que Ibsen, como Kierkegard, antes dele, e Nietzsche e Freud, depois, foi como um profeta a falar “a partir do século XIX para o século XX” (1992, p. 145), apresentando “os problemas essenciais que o homem contemporâneo, do século XX, tem de enfrentar” (p. 145).

Uma segunda percepção valiosa sobre a peça refere-se ao surgimento de inveja e de ódio no protagonista durante seu regresso à Noruega. A essa altura do drama, no quarto ato, vendo que os marinheiros retornavam para suas famílias, que os aguardavam, Peer oscila entre sentimentos de compaixão e alegria por eles, principalmente no início, e de inveja e ódio, ao final. Esses últimos dois afetos realmente não haviam comparecido em Peer até então. Isso salta aos olhos do comentador, que o compreende como indicação do momento em que o protagonista sente, pela primeira vez, uma emoção genuína. Exageros à parte, sem dúvida, esse trecho, no navio, voltando para sua terra, é um trecho que pode facilmente passar despercebido em meio a tantos episódios que se sucedem na peça, e May conseguiu reconhecer ali que algo significativo e inédito do ponto de vista emocional estava se dando.

Por último, uma terceira observação perspicaz desse comentador foi sobre a diferença entre Solveig e Aase no que diz respeito à posição que assumem perante Peer, particularmente ao final da peça. Diz ele que facilmente se poderia interpretar o retorno de Peer a Solveig

como uma volta para sua mãe – como vimos, Reich e Groddeck, às suas maneiras, o indicaram. Segundo May, essa seria uma conclusão superficial, pois

... existe uma grande diferença entre a maneira como Solveig se relaciona com ele aqui e ele com Solveig, e a maneira como ele se relacionava anteriormente com sua mãe. Solveig espera por ele a partir de sua *própria escolha e integridade, enquanto a mãe se agarra a ele a partir da carência dela*. Solveig deixa que ele venha quando está pronto para vir, quando passou pelas experiências por que tinha de passar. (1992, p. 165).

Com essa colocação, ao final de seu artigo, vemos May mergulhar na obra para encontrar um vislumbre mais afinado com as sutilezas do poema; apresentando, com seu comentário, sem o dizer explicitamente, uma concepção de amor como espera e recepção. Vemos também uma ilustração da diferença entre uma leitura em que o autor se afasta do texto, adequando-o à sua necessidade argumentativa – como fez ao tomar Peer como um tipo de homem –, de outra, esta, em que a obra, com suas marcas, pode falar e ser mais ouvida. É assim que May, oscilando entre torná-la uma mera ilustração de um tipo psicológico e adentrá-la percorrendo seus meandros, alcança apresentar algumas perspectivas atraentes para se olhar a obra, perspectivas que permanecem como indicações de trilhas a serem percorridas.

3.6 - Considerações finais

Vimos como, para cada um dos autores abordados, a começar pelo próprio Freud, Ibsen representou um interlocutor significativo. Cada qual dialogando com o dramaturgo à sua maneira. Vimos também como Reich, Groddeck, Little e May puderam construir interpretações em vários aspectos distintas sobre “Peer Gynt” a partir das referências clínicas e teóricas de seu tempo, bem como de suas inclinações pessoais. Ao ler esses “Peer Gynt” encontramos, a um só tempo, facetas inusitadas da obra, traços da psicanálise incidindo sobre a peça e a transformando, e particularidades do estilo de cada intérprete revelando algo de seus percursos, suas concepções clínicas e existenciais, e sua compreensão acerca da interpretação psicanalítica em geral e da interpretação analítica da literatura.

Percorrido esse trajeto, espero ter alcançado o objetivo de apresentar esse pedaço da história da relação entre psicanálise e arte que é o do diálogo entre os psicanalistas e o “Peer Gynt” de Ibsen. Um pedaço que creio nos põe no trilho de uma nova releitura dessa obra.

4 - ENCONTROS E DIÁLOGOS COM “PEER GYNT”

4.1 - Ma petite histoire¹⁴

Tendo percorrido esse caminho até agora, pondo a falar Freud, Reich, Groddeck, Little e May, além de Ibsen, claro, e de tantos outros autores mencionados; tendo convocado, desse modo, uma comunidade na qual humildemente me incluo¹⁵; ou, pra dizer ainda noutras palavras, tendo descamado algumas cascas da cebola “Peer Gynt”, estou bastante convencido de que cada uma dessas leituras cresceu ao ser vista como uma camada de interpretação e que juntas elas valem mais que isoladas. Agora, resta um passo que é o de revelar o meu caminho e de apresentar a minha visão de “Peer Gynt”.

Há três anos, já tendo iniciado o percurso de elaboração desta tese, após apresentar num congresso uma palestra revisando as visões de Reich, Groddeck e Little sobre o drama, uma moça simpática e contumaz perguntadora ergueu o braço e lançou a questão sobre qual seria a minha leitura de “Peer Gynt”. À época era cedo para respondê-la e ela teve que esperar. No capítulo que se segue vou contar minha historinha, *ma petite histoire*, de “Peer Gynt”; com isso, a pergunta pendente encontrará sua resposta. Minha pequena história começa pelo final do poema. Começa quando, após tanto acontecer, Peer chega à cabana em que Solveig vive e lhe pergunta onde ele esteve esse tempo todo de sua ausência. Ela lhe responde que esteve na fé, na esperança e no amor dela. Peer é salvo, deita em seu colo, dorme ninado por seu canto, por seu abrigo e talvez sonhe.

Desde sempre, esse desfecho me encantou. O que ele traz de claro, de encontro, de resolução e ao mesmo tempo o que traz de cifrado, de enigmático, de aberto. Isso tudo me fez querer compreender “Peer Gynt”. Compreender para poder dar sentido a esse final e à obra como um todo.

De partida foram dois os principais obstáculos que se impuseram à minha compreensão desse trecho. O primeiro resultava de certas interpretações da peça que sugeriam

¹⁴ Em entrevista contando, entre outras coisas, como construiu sua personagem Valentine, para o filme “A fraternidade é vermelha”, de Kielowski (2006), Irène Jacob explicava ter criado uma história ou pré-história para a personagem, o que a ajudava a encontrar a emoção de Valentine e que valia como um caminho para dar sentido e compreender as ações da personagem. Então, disse, acerca dessa história: “Ça c’est ce que je me suis raconté (...) Ça, c’était ma petite histoire.”. Essa expressão me inspirou para o trabalho de interpretação e construção (Freud, 1975b) que este capítulo apresenta. Aqui é a pequena história que precisei construir para desdobrar meu encontro, trabalho e afetação por essa obra.

¹⁵ Quando falo em comunidade, tenho em mente, entre outras coisas, esses homens e mulher que, como eu, resolveram escrever algo sobre uma obra que os tocou, numa tarde cinzenta, manhã de sol ou noite estrelada, quando podiam estar dedicados a outra coisa, mas não.

que ao final, Peer deitava no colo de Solveig e morria¹⁶. A idéia de que Peer morresse no fim me parecia muito estranha. Hoje, não me surpreende meu estranhamento. Compreendo o final mais como um começo, um novo começo, que como um encerramento. A morte de Peer a essa altura seria, assim, a meu ver, uma interpretação abortiva do drama, a interromper algo em desenvolvimento¹⁷. Mas num primeiro momento precisei entender essa versão e confrontá-la com o que li. Pude entender que tal leitura fazia da obra algo como um conto moral no qual a morte seria tomada literalmente como desfecho necessário para ressaltar o reconhecimento dos erros de Peer, assumindo assim o sentido de um sacrifício redentor definitivo. Ou seja, nessa leitura a transformação de Peer ao longo do último ato, especialmente, seria entendida como passagem da vida mundana e egoísta de pecados para a pura espiritualidade nascida da morte e da redenção. Aos meus olhos, tal leitura – particularmente por sua carga moral – impunha um fechamento, um silenciamento do potencial disseminativo¹⁸ do poema e não me servia. Felizmente, a leitura de boas críticas e traduções, além da possibilidade de aprender algo da língua norueguesa que permitisse consultar o original, deu-me a clareza de que essa interpretação não era obrigatória, antes, era mesmo bastante heterodoxa com relação ao que o texto dispunha.

Então fui me haver com o segundo obstáculo a atrapalhar minha compreensão do término de “Peer Gynt”. Esse, mais difícil de transpor, vinha de uma apreensão da obra que entendia seu final como um clichê romântico¹⁹. Por bastante tempo, essa compreensão permaneceu como uma presença inibidora à possibilidade de pensar sobre esse trecho. Afinal, um clichê é um clichê; é algo pronto, fácil, resolvido. Algo bidimensional, repetitivo e avesso a significações singulares. E, num primeiro momento, parecia mesmo haver nesse final alguns ingredientes clichês: parecia um final feliz, de reencontro do casal apartado, de retorno do herói ao colo de sua amada, de vitória do casal sobre as forças separadoras do destino, de uma celebração fusional do amor. Porém, assim como pensar o final – e a obra inteira – como um

¹⁶ Reich, em sua segunda análise do poema, não afirma isso literalmente, mas deixa indicado que compreende o final como uma derrota, de forma figurada, um assassinato – “Peer Gynt acabará com o pescoço quebrado com a sua loucura – pois as pessoas cuidarão para que ele acabe com o pescoço quebrado.” (Reich, 1975, p. 47). Groddeck (2001) menciona e critica as versões alemãs em que Peer morre no final.

¹⁷ Teoricamente, implicaria, entre outras coisas, o reconhecimento de Solveig como objeto terminal (Bollas 1996, p. 75) a encerrar todo movimento disseminativo do self. O que não me parece ser, em absoluto, a posição que ela ocupa frente a Peer e ao leitor.

¹⁸ A idéia de potencial disseminativo remete à noção de disseminação que é uma designação que me agrada, adotada por Bollas (1996), seguindo uma trilha freudiana, para indicar uma faceta do pensamento inconsciente. Ela remete ao modo do Inconsciente transformar ou destinar as intensidades psíquicas por meio de uma “explosão” de associações e sentidos, divergentes e entrelaçados, que constituem a contrapartida, em termos do pensar inconsciente, à condensação.

¹⁹ Por exemplo, algo dessa concepção aparece no filme “Gatas Gynt” (Bræin, 2008), no depoimento de seus “atores” e na discussão que fazem da cena.

conto moral, silenciava e entristecia minha leitura do texto, também tomar esse desfecho como clichê empobrecia e igualmente impedia a disseminação de sentidos necessária para abrir à compreensão esse pedaço do drama e a obra como um todo. Por isso fez-se necessário pensar com mais cuidado sobre os termos dessa nomeação do final como um clichê.

Em primeiro lugar, pensando o que significaria o clichê, ficou claro que, nos termos em que eu estou tratando, clichê representaria um sentido pré-definido, como que colado na obra por meio de caminhos típicos e conhecidos de representação. Assim, na presença de tais caminhos ou índices, o leitor ou espectador saberia, por hábito ou convenção, como receber e interpretar aquilo que se ofereceria a ele. Aí as coisas começaram a ficar interessantes: a clínica psicanalítica nos ensina o quanto tomar certos pensamentos ou figuras como clichês (por exemplo, no caso da psicanálise, nomes como a histeria, a obsessividade, o Édipo, o amor de transferência...) obstrui a capacidade de pensar do par analítico²⁰; ela nos ensina, ainda, o quanto esse vício é, muitas vezes, um vício da escuta – de uma escuta excessivamente diagnóstica, por exemplo. Transpondo esse ensinamento para o nosso campo da leitura psicanalítica de uma obra literária, eu diria que o problema do clichê aqui também se revela, em grande dose, um problema de recepção; de uma leitura – ela sim clichê: superficial e pretensiosa. Dito isso, tornou-se possível colocar essa perspectiva mesma em questão. Seria mesmo esse final um clichê romântico nos moldes que apresentei? Ou trata-se de uma leitura clichê?

A resposta resultou valiosa: em primeiro lugar, nos fez pensar que, se nos tempos de Ibsen – e ainda hoje – é verdade que havia toda uma dramaturgia construída em torno de tipos, de clichês, é certo que Ibsen já se afastara muito desse modo de conceber o teatro e a poesia (Menezes, 2006; Meyer, 1971). Portanto, essa chave não é a chave que Ibsen escolheu para comunicar com seus leitores²¹.

Em segundo lugar, as afirmações feitas acima – de ser um final feliz, um reencontro do casal apartado, um retorno do herói ao colo de sua amada, a vitória do casal sobre as forças separadoras do destino, ou uma celebração fusional do amor – todas elas podem, em maior ou menor grau dar conta de descrever facetas desse trecho, inclusive de modo não superficial. Porém, ficou transparente que essa cena comporta essas descrições e outras mais, até contraditórias com as mesmas, e seria uma pretensão extrema frente à obra e frente ao

²⁰ Silencia o terceiro analítico, diríamos com Ogden.

²¹ A história da recepção dessa obra, por exemplo, atesta o quanto não só seu final, mas boa parte da obra foi pouco compreendida e aceita pela crítica de sua época (Meyer, 1971)

fenômeno de encontro humano que esse final apresenta imaginar ser possível nomeá-lo por completo.

Por exemplo, designar o desfecho da peça como um final feliz é possível, mas exige alguma parcialidade. Primeiro, pois a própria idéia de final pede consideração em se tratando desse poema. Obviamente, o texto se encerra e a encenação no teatro também. Porém, aqui, o encerramento apresenta um novo começo, uma aurora, se quisermos evocar o símbolo que Ibsen utiliza. Desse modo, ao mesmo tempo em que fecha o texto, abre o horizonte de questões irrespondidas pela obra: Quem foi Peer Gynt, finalmente? O que significa aquilo que Solveig lhe disse? Como é que Peer entendeu a resposta de Solveig e que conversa peculiar e surpreendentemente íntima eles passaram a entabular imediatamente então? Por que foi que o Moldador se convenceu com a resposta de Solveig também? Como será seu encontro com Peer na próxima e última encruzilhada? E, ainda, o que poderá ser do amor de Solveig e Peer a partir de então? São tantas questões que a obra deixa no ar que, do modo como a li, seu final é quase em reticências. E definir o final, conceber o fim da peça, é destiná-la, é sonhar seu sentido. Não é qualquer coisa. Parece-me que, em “Peer Gynt”, algo dessa importante tarefa foi deixada por Ibsen a cargo do leitor/espectador que porta consigo, ao fim da leitura ou do espetáculo, as questões mencionadas acima e outras mais. É verdade que o autor – Ibsen – também levou consigo algumas das questões dessa obra para o restante de sua vida e produção. Por exemplo, a questão sobre o destino do amor entre Peer e Solveig, sobre a possibilidade de compor o amor com a exigência de ser si mesmo em acordo ou desacordo com as convenções sociais, é uma questão que marca presença na maioria de suas obras posteriores. Só pra ficar na mais conhecida personagem de Ibsen, Nora²², é fácil reconhecer como ela também está banhada nessas questões gyntianas, ibsenianas e absolutamente modernas. Podemos mesmo imaginá-la como uma descendente de Peer Gynt.

Então, vemos que esse “final feliz” é um que não é tão final assim, ao menos no sentido de resolução das questões, enigmas e tensões que a obra trouxe.

Também quanto a ele ser feliz, parece-me, igualmente, um tanto incerto. Reich, por exemplo, em seu segundo ensaio sobre o poema, afirma que o final é de derrota. Dificilmente isso pode ser considerado um final feliz. Em minha perspectiva, porém, reconheço um elemento de felicidade nessa conclusão. Vejo uma cena de encontro dos dois, um momento de alegria por parte de Solveig e de salvação, alívio e sentido para Peer. Vejo nele, ainda mais, a

²² Nora é a protagonista de “Casa de bonecas” (Ibsen, 2008) que, no famoso último ato, pra dizer de forma desavergonhadamente simples, rompe com seu papel convencional de esposa-boneca e deixa sua casa, seu marido e filhos, para buscar a resposta à questão sobre si mesma, sobre quem, de fato, é, para além desse papel dado (dessa camada de cebola, eu poderia dizer).

realização mútua dos complementares que se constituem pela diferença: Solveig dá a Peer a possibilidade de ser ele mesmo e ele traz a ela a possibilidade de ser ela mesma. Ele poderia, a partir de então – na melhor hipótese – introjetar²³ a errância, a instabilidade, o regressivo e o esquecimento. Ela poderia igualmente introjetar a espera, a estabilidade, a graça e a memória, e o leitor testemunhar e compartilhar tudo isso. Mas se há, como estou sugerindo, algo feliz nesse desfecho, certamente não é pelo apagamento do árduo e desconhecido percurso de desilusões que marca a peça inteira²⁴. Tampouco pelo apagamento da velhice de ambos, da cegueira de Solveig, das mortes e perdas do percurso etc. Nem mesmo pelo ocultamento da incerteza do futuro que salta aos olhos do leitor ao aviso pelo moldador de que ele encontrará Peer na próxima e última encruzilhada. Assim, o que reconhecemos como um feliz desfecho traz uma felicidade que não apaga a dor do caminho, não garante um destino favorável, nem afirma a completude do si mesmo. Portanto, nos encaminha para um “final feliz” muito distante daquele clichê resolutivo e total no qual tínhamos permanecer²⁵.

Da mesma forma como pudemos pensar e adensar a hipótese do final feliz, poderíamos também complexificar a hipótese do reencontro do casal, do heroísmo de Peer, da superação do casal frente ao destino ou da celebração fusional do amor, mencionados antes. No entanto, no que é mais relevante, essas imagens vão ganhar profundidade por si só ao longo da construção que se segue.

Assim é que, na medida em que a idéia de clichê foi perdendo a força, foi possível entender, a partir da obra mesma, algo das origens dessa minha preocupação com tal abordagem do desfecho da obra. Se o final fosse um clichê, ele seria, como disse, algo pronto, fácil, resolvido. Seria um molde constringendo o sentido da obra. Isso não ficaria longe de uma manipulação do sentido, de uma enganação. O clichê, por isso, contaminaria as disseminações decorrentes da leitura com sua falha de origem: sua origem no falso. É curioso que essa preocupação – com a falsificação pelo clichê – tenha aparecido, pois reverbera a própria questão contida nesse drama. Temer que o final seja um arranjo falsificador na forma

²³ Para o uso que faço da noção de introjeção tenho em mente a formulação de Abraham e Torok (1995) e Torok (1995) acerca da introjeção de pulsões como um caminho de crescimento psíquico.

²⁴ Mesmo quando Solveig diz que Peer fez de sua vida uma deliciosa canção, nós leitores, como Peer, somos surpreendidos por essa fala, afinal somos conduzidos pela mão do poeta a ficarmos no escuro com relação à experiência de Solveig, que supomos, por isso, seja de tristeza pela solidão e pelo abandono de Peer.

²⁵ Talvez a felicidade que atribuo a esse final se aproxime do sentido que lhe conferiu Mario de Andrade em carta a Carlos Drummond de Andrade, pouco após a morte do filho do último. Diz o correspondente: “Isso de sofrer dor pode ser parecido, porém está longe de ser infelicidade. Isso da gente reconhecer com franqueza e confiança a realidade e os direitos da realidade, o manuseamento cotidiano da realidade que obriga a gente a se conformar com ela e tratar de consertá-la como melhor pode dá pra gente essa felicidade interior que não tem dor que acabe, essa mesma felicidade talvez um pouco descarada de tão impetuosa, que você já deve ter percebido nas minhas cartas e que eu tenho.” (Andrade, 109)

de um clichê indica ter sido eu, leitor, tomado pela própria problemática gyntiana de busca de discriminação entre o verdadeiro (confiável) e o falso (não confiável), de receio de ter a origem no falso e de temor ante o poder moldador e falsificador da convenção. Isso confirma que o final, mesmo onde aparenta, a olhos desatentos, ser apaziguador e resolutivo, produz por essa impressão mesma a instabilidade de “Peer Gynt”. Ele entronizou a própria tensão que organiza o drama como um todo. Noutras palavras, não só o final deixa uma série de questões em aberto, como também, mesmo ali onde poderia sugerir uma pacificação pelo clichê, ele porta a questão e a instabilidade de “Peer Gynt”.

Aqui gostaria de fazer um breve parêntese para destacar ao leitor como esse tipo de curvatura reflexiva que põe em questão o próprio questionar – que no caso acima me fez pensar o porquê dessa questão sobre o clichê ter ocupado minha mente ao longo da leitura – é um recurso próprio do fazer clínico da psicanálise, incidindo aqui sobre a leitura e interpretação de uma obra de arte. Recurso que se assemelha à análise da contratransferência e das rêveries do analista. Essa é uma dimensão psicanalítica do método de leitura aparecendo aqui desde dentro da investigação. No capítulo dois apresentei algo dessa perspectiva psicanalítica, mas lá ela surgiu vista desde fora, embuída do papel de referência e ideal preparativo para a análise. Aqui, diferentemente, surge como caminho e experiência de leitura e escrita, e é a isso que gostaria que o leitor atentasse.

Pois bem, tendo me ocupado e atravessado aqueles dois obstáculos – tomar o final como definitivo, como uma morte rodeada de julgamentos morais e tomá-lo como clichê – tornou-se possível voltar ao texto e acessar algum sentido da obra a partir dele. O que irrompeu, então, foi uma fala inspiradora²⁶. Exatamente a última frase da peça, frase de Solveig para Peer: “Durma e sonhe, você, meu menino!” (p. 144) Ela, uma frase aparentemente banal, nos convidou a sonhar o sentido do poema e, ao fazê-lo, deu-nos o primeiro alicerce de nossa leitura de “Peer Gynt”: o reconhecimento do caminho de Peer como um caminho de constituição de um lugar para o sonhar.

²⁶ Em termos da técnica psicanalítica, há semelhança entre essa irrupção configuradora de uma nova leitura e aquilo que é chamado desde a perspectiva bioniana “fato selecionado”. Uma discussão importante do ponto de vista de nossa preocupação metodológica incide sobre a necessidade de diferenciar um “fato selecionado” de uma idéia pré-definida, um clichê, que se impõe sobre o processo. Britton (2003) desenvolve essa reflexão no capítulo “A intuição do analista: fato selecionado ou idéia supervalorizada?” do livro “Crença e Imaginação”.

4.2 – O lugar dos sonhos

Há um outro momento da peça em que o assunto dos sonhos vem à tona. E é uma passagem estranha, como estranho é o nome do personagem que a vive com Peer: um estranho passageiro (*Den fremmede passasjer*). Dá-se no início do último ato quando o navio em que Peer retorna à Noruega acaba de cruzar com outro barco que fora a pique. Então, o estranho passageiro, esse duplo diabólico de Peer, começa a cogitar sobre a chance de eles naufragarem, de Peer se afogar e de ele próprio sobreviver. Frente a essa cogitação, ele dirige um pedido bem esquisito a Peer. Ele pede a Peer que lhe ceda, neste caso, seu cadáver:

Estranho passageiro: Apenas o cadáver, compreenda!

Para o bem de minha ciência –

Peer: Vá embora! Agora!

Estranho passageiro: Mas, meu caro, pense, – É vantagem sua.

Eu vou te abrir e deixar a luz do dia entrar.

Eu quero mesmo descobrir é o lugar dos seus sonhos, –

E o resto os outros vão procurar com cuidado –

(p. 173)

Eis uma passagem enigmática. Quem é esse passageiro que, aliás, desaparece em seguida? E esse interesse por sonhos; do que se trata? É uma fala que aparenta ficar perdida em meio às agitações da cena que, aliás, é sucedida pelo naufrágio profetizado. Fala que quase se perde também em meio à narrativa da peça como um todo. Mas eis que vamos reencontrar o lugar dos sonhos ao final. E então, esse lugar é colo de Solveig. Será essa a resposta à pesquisa do passageiro? Que o lugar dos sonhos é a cabana, o canto e, principalmente, o colo de Solveig?

Pois bem, quando Ibsen escreveu essas falas – de Solveig e do Estranho passageiro – o mundo ainda não vira nascer a ciência e a obra que mudariam a compreensão dos homens sobre os sonhos e o sonhar. Hoje, essa ciência já acumulou um percurso considerável de reflexão sobre esse e outros temas. Daí, penso que em sua companhia podemos dizer algo mais não apenas sobre os sonhos de Peer Gynt, mas sobre o sonhar em “Peer Gynt” e de Peer Gynt.

O sonhar, como uso aqui, é algo que certa psicanálise contemporânea passou a enfatizar. Para Freud, sonhar era dado como ponto de partida de suas considerações, o sonhar era feito guardião do sono e os sonhos, seus produtos, o meio para acessar o inconsciente. O foco maior do interesse de Freud eram os sonhos e as leis de construção dos mesmos – o que

não é pouco. Mais tarde, porém, com analistas como Winnicott, Milner, Bion e outros, o foco passou a incluir e até privilegiar a própria possibilidade de sonhar e as condições da constituição dessa possibilidade. De modo que o sonhar foi ampliando seu sentido até chegar a significar: “a forma primária na qual nós fazemos o trabalho psicológico inconsciente com nossa experiência vivida” (Ogden, 2004c, p. 1356), resultando em crescimento psicológico e incluindo não apenas o trabalho do sonhar durante o sono, mas também o trabalho psicológico inconsciente durante a vigília.

O sonhar, como esse tipo de trabalho que liga os elementos da experiência num pensamento muito peculiar – o sonho –, permite que se mantenha “a separação e a diferença entre a fantasia e a realidade protegendo ambas de serem atoladas pela outra” (Ogden, 2003, p. 19). Ao mesmo tempo, conecta a vida consciente e inconsciente e estabelece um espaço intermediário entre ambas. Espaço necessário à manutenção da criação, “a manter acordado aquilo que é criativo” (Milner, 1991) Dessa compreensão do sonhar, surge uma visão da psicanálise “como uma experiência na qual paciente e analista se envolvem num experimento dentro do enquadre analítico que é desenhado para criar condições nas quais o analisando (com a participação do analista) pode se tornar capaz de sonhar experiências emocionais anteriormente não sonhadas (seus sonhos não sonhados)” (Ogden, 2007, p. 577).²⁷

Pensar o sonhar dessa maneira implica em assumir que ele não é dado à priori e pode também deixar de se dar. Que ele pode desaparecer e pode até mesmo não chegar a se constituir. Isso nos conduz a pensar as condições necessárias para que essa constituição se dê e também nos leva a pensar numa patologia do sonhar, ou em termos winnicottianos, uma patologia da transicionalidade.

Além disso, essa perspectiva sobre o sonhar implica no reconhecimento da diferença entre o sonho e a fantasia, como já assinalado acima, e conduz a privilegiar essa diferença sobre a outra, que opõe sonhar e fantasiar à realidade. Considero aqui, por exemplo, a distinção entre fantasiar e sonhar apresentada por Winnicott no capítulo 2, “Sonhando, fantasiando e vivendo” de seu “o Brincar e a realidade” (2008). Diz ele aí: “fantasiar permanece sendo um fenômeno isolado, absorvendo energia, mas não contribuindo-para nem o sonhar nem o viver.” (P. 36). Loewald aponta na mesma direção, com uma terminologia menos ousada e discriminada: “Mas fantasia é irreal apenas enquanto sua comunicação com a realidade presente é inibida ou cortada. Nessa medida, porém, a realidade presente é irreal também.

²⁷ Para um aprofundamento na comparação do sonhar nos pensamentos de Freud, Winnicott e Bion, uma referência proveitosa é o livro de Tales Ab'Saber, “O sonhar restaurado: formas do sonhar em Bion, Winnicott e Freud” (2005).

Talvez uma palavra melhor que “irreal” seja “sem sentido” (1975, p. 289) Seguindo essa diferenciação, outro autor, Gurfinkel, sugere que “se o fantasiar é um beco sem saída, o sonhar caracteriza-se por seu valor poético” (2003, p. 189)

Por exemplo, vimos anteriormente como nas leituras de Reich e Groddeck, mais afinadas à perspectiva de Freud em relação ao sonho, os autores aproximavam fantasia e sonho em oposição à realidade, quer tomada como um absoluto (primeiro texto de Reich) quer como uma realidade externa e convencional (segundo texto de Reich e Groddeck). Eu me interesso aqui mais em pensar o fantasiar como isolamento e fuga, seguindo a dica de Aase que faz saber, no segundo ato, que após a falência de Jon Gynt e a ruína familiar decorrente disso ela se refugiou com Peer nas fantasias dos contos de fadas, as quais, embora em conteúdo se assemelhem a sonhos, em sua forma e função tiveram um sentido tão diverso. Nessa função, o fantasiar acaba se opondo tão ou mais radicalmente ao sonhar como função de transicionalidade do que à realidade. Nessa perspectiva estou acompanhado e fazendo uso de idéias de diversos autores como Winnicott, Milner, Bion, Loewald, Bollas, Ogden, entre outros.

Tomando-se então as considerações que teci sobre o final desse drama e sobre o horizonte do sonhar nessa perspectiva contemporânea em psicanálise, posso dizer de forma muito direta que minha hipótese é que, se tomarmos o personagem Peer como referência, podemos entender o final representando um novo começo²⁸ no sentido do estabelecimento da possibilidade de sonhar – o que, claro, sugere uma impossibilidade ou precariedade anterior. O processo de estabelecimento dessa possibilidade se assentaria no encontro com um continente²⁹. Encontro este derivado de um caminho de transformação; de diminuição e esvaziamento do eu; de desprendimento e falência das missões³⁰ e das organizações defensivas do eu; do reaparecimento de elementos infantis clivados, mas vivos e

²⁸ Balint acrescenta ao léxico psicanalítico a noção de novo começo. Remete a situações clínicas nas quais, através de experiências de regressão sustentada, seria possível ao analisando transformar sua falha básica de modo a acessar possibilidades de relação antes impedidas. A expressão “novo começo” (bem como “falha básica”) derivam da descrição e nomeação feita pelos pacientes do tipo de experiência vivida nesses momentos. (Balint, 1979)

²⁹ Uso continente aqui próximo da definição de Ogden (2004c): “o ‘continente’ não é uma coisa mas um processo. É a capacidade para o trabalho inconsciente do sonhar, operando em sintonia com a capacidade para pensamentos de tipo onírico pré-conscientes (rêverie), e a capacidade para pensamentos de processo secundário mais amplamente conscientes.” (p. 1356).

³⁰ Safra (2002; 2004) dá o nome de missão a certas tarefas familiares inconscientes legadas à criança, que tem sua posição existencial então constituída como resposta ou cumprimento dessas tarefas. Trata-se de uma situação que acontece no “momento originário do nascimento de uma criança” (p.828) quando “há na situação familiar uma expectativa de que o nascimento do bebê ou ele próprio resolva uma situação familiar ou da comunidade” (p. 828) conduzindo a uma situação na qual esta pessoa nasce roubada ou restringida em sua possibilidade de “articular um destino próprio”(p. 828).

fundamentais; da tolerância ao contato com os fundamentos informes do si mesmo; e da possibilidade de viver encontros “analíticos” com personagens propícios.

4.3 Mentira e queda

Mas o tema do sonhar não é o único elemento de nossa leitura. Ele se articula a outros que emanam de lugares distintos na obra e que na breve síntese anunciada acima já são insinuados. Nosso próximo passo será partir ao extremo oposto da narrativa do drama. Se iniciei pela derradeira fala de Solveig, agora sugiro um retorno à primeira cena da peça. Como o leitor verá, dela surgem outros três temas que se revelarão igualmente importantes e elucidativos em nossa leitura: o da mentira, o da missão e o da queda.

Como começa “Peer Gynt”? De partida, Ibsen descreve um lugar: “Uma colina com árvores ao lado da fazenda de Aase. Um riacho deságua. Um moinho velho do outro lado. Dia quente de verão.” (p. 23). Uma breve apresentação do lugar em que tem início esse drama, poema, sonho. Em seguida, Ibsen apresenta os personagens da cena, Peer e Aase: “Peer Gynt um jovem encorpado de seus vinte anos, se aproxima pela trilha. Aase, a mãe, pequena e delicada, o segue. Ela está brava e gritando” (p. 23). Aí se inicia propriamente a ação. Mãe Aase diz a Peer que ele mente:

Aase: Peer, você está mentindo!

Peer Gynt (*sem parar*): Não, não estou!

Aase: Então, jura que é verdade?

Peer Gynt: Para que jurar?

Aase: Xi! Não tem coragem? Tudo isso são besteiras e mentiras.

Peer Gynt (*pára*): Não, tudo que eu disse é verdade – cada santa palavra.

(p. 23)

Antes de entrarmos nos detalhes do conteúdo da fala mentirosa ou verdadeira de Peer, que tal nos determos um pouco por aqui?

Já no primeiro diálogo, na primeira linha mesmo, vemos uma questão importante que será explicitamente um norte da peça: é a questão da mentira. Essa questão pode ser tratada em diversos níveis. Por exemplo, isso que Peer faz de se apropriar de uma história que não é de autoria sua no sentido de que não foi acontecida a ele é algo avizinhado do que Ibsen fez nesse poema dramático, já que alguns personagens que ele apresenta – Peer, Bøyg, as pastoras –, além de diversos dos casos que conta – a caçada ao cervo, o encontro com o Bøyg e com as

pastoras, o canto de Memnon, o caso do diabo na casca de noz – têm origem na obra de outros autores e nas histórias populares. Não são histórias ou criações originalmente suas, donde podemos nos perguntar se a peça não está, de cara, colocando em questão os procedimentos mesmo que a originaram. Pondo em pauta, de partida, a questão da autoria e da propriedade das histórias, questões que seriam, inclusive do ponto de vista prático e material, sensíveis a esse autor.

Seguindo ainda mais um pouco nessa trilha, Peer, ao tomar para si estórias alheias, como a da caçada ao cervo de Gudbrand Glesne³¹, por exemplo, transformou-as, enfeitou-as “com pompa e cerimônia” (p. 28), incrementou-as “com costas de águias” (p. 28) como disse Aase. O mesmo fez Ibsen nessa obra com relação à própria história de Peer – tomou-a para si e a recriou. Um modo figurado de dizer isso seria que Peer é um parasita das histórias que faz suas, como em certa medida Ibsen também ao escrever essa peça, como Reich, Groddeck, Little, May e tantos outros que tomaram essa obra para si e a reinventaram, como eu fiz ao apresentar as leituras desses analistas e transformá-las por minha visão, assim como faço ao recontar minha versão de “Peer Gynt”. Enfim, como todo interprete faz em maior ou menor grau e ,com maior ou menor consciência, como o leitor faz com essa tese.³²

Porém, mais interessante do ponto de vista psicanalítico para pensar “Peer Gynt” e essa fala inicial é que Aase, ao abrir assim a peça, acabou pontuando o tema da mentira, central nessa obra. Tanto para Peer – que percorre a obra em busca de ser seu verdadeiro si mesmo (ainda que fazendo o contrário disso) – quanto para Aase, a questão da mentira vai se revelar crucial. Vamos descobrir que é um tema familiar, já que Aase nos contará adiante que só após a falência de Jon Gynt, pai de Peer, eles descobriram quem eram os verdadeiros amigos, pois quase todos os abandonaram tão logo sua riqueza se foi. Então, compreendemos nisso Aase falando de um berço receptor de Peer – familiar e comunitário – que foi um berço que se provou falso, interesseiro, portanto não confiável³³. Isso lançou Aase e Peer, ainda

³¹ Essa e outras histórias fazem parte da coletânea de contos populares de Asbjørnsen e Moe, sobre a qual fiz menção na introdução.

³² Quem desdobra com qualidade essa comparação entre a crítica e o parasitismo é J. Hillis Miller no primeiro capítulo de seu “A ética da leitura” (1995), intitulado “O crítico como hospedeiro”.

³³ Ogden (2004a) apresenta e discute o caso do Sr. B. Este analisando se lembrava de um episódio na infância no qual uma mentira, no caso específico uma mentira vinda de uma figura materna, desestabilizou-o seriamente. Compreendeu que esse episódio pôs em xeque sua confiança na ligação entre ele e a mãe, como se revelando que essa ligação não se sustentava em “verdades que permanecessem verdadeiras” (p. 296). Um dos efeitos dessa posição era a fragilidade da confiança na possibilidade de permanecer contínuo e de contar com a continuidade do mundo. Penso que “Peer Gynt” retrata algo disso com a experiência familiar traumática em torno da mentira.

criança, para o dilema entre a opção pela fantasia como fuga, como auto-mentira³⁴, tranquilizadora, mas infértil, sem trânsito de transformação mútua com a realidade, por um lado, ou, por outro, pela aceitação de uma realidade desiludida, melancólica, desértica. Então, logo de partida, na primeira frase, podemos retrospectivamente ver isso aparecer.

Peer é mentiroso, Aase o acusa. Pouco adiante Aase afirma que ele quebrou o braço do ferreiro, depois se corrige que talvez ele só tenha tirado um dedo do lugar ou nem isso. Vemos por aí que não é só Peer que é dado a suas elocubrações e exageros.

Não foi você que quebrou
 O braço do ferreiro Aslak, –
 Ou no mínimo tirou
 um de seus dedos de lugar?
 (p. 30)

Mais tarde, no casamento de Ingrid em Hægstad e em outros momentos da peça, vemos Aase confirmando as mentiras/fantasia de Peer perante os que o acusam e desprezam. Percebemos que Aase oscila entre acusar Peer, fabular ela própria seus exageros, e defendê-lo e às suas histórias. Reconhecemos também que há algo peculiar na “mentira” de Peer: é uma mentira que mais o une do que o separa de sua mãe.

As mentiras têm essa dupla face: por um lado, elas explicitam a vestimenta comunicativa que cobre a nudez da interioridade do sujeito em seus encontros com os outros. Dessa forma revelam o quanto a relação humana se sustenta inexoravelmente numa base de confiança e imprecisão própria às trocas comunicacionais – ou pra dizer noutros termos – numa base de fé, esperança e amor.

Assim, pela via da mentira, uma pessoa pode sempre se diferenciar da outra, afirmar sua interioridade como reserva, segredo e diferença. Vemos isso ocorrer com frequência no movimento de mentir da adolescência, no qual mentira, diferenciação e isolamento andam de mãos dadas.

Por outro lado, a mentira também pode responder ao anseio de indiferenciação, de corresponder ao suposto desejo do outro e ser ela, assim, um meio de, constatando a diferença, negá-la e afirmar a identidade a essa imagem visada. Isso comparece, por exemplo, em certas dinâmicas grupais nas quais as diferenças são afastadas, e também reverbera a

³⁴ Derrida, em “História da mentira: prolegômenos” (1996), destaca uma concepção tradicional que põe em questão a possibilidade de se mentir a si mesmo. Nela, o que caracteriza a mentira seria a intenção consciente de enganar o outro, aliada ao saber sobre a verdade que seria distorcida. Aqui uso o termo auto-mentira por considerar certa alteridade na relação de alguém consigo mesmo, além de desvincular o sentido da mentira estritamente do ato de mentir.

problemática da convenção que veremos adiante.³⁵ Além disso, a mentira, quando compartilhada sob a forma de uma mentira mesmo ou de uma ficção ou fantasia, cria uma grande intimidade oriunda do compartilhamento de uma experiência íntima, interna e, às vezes, exclusiva.

No caso de Peer, vemos que sua mentira tem ambos os aspectos. Num nível mais superficial busca isolar e permitir que ele se livre da bronca e das cobranças da mãe, mas, até por suas mentiras (se é que podemos chamá-las assim) terem pernas curtas demais, somos tentados a ver em seu mentir um convite a esse aspecto que mencionei de criação de certa intimidade, um convite à cumplicidade. Seria, assim, uma tentativa de apaziguar, acalmar sua mãe, repetindo com ela a experiência de fantasiar, fazer de conta, que, sabemos, foi um traço importante da relação de ambos, ou, dizendo ainda de outro modo, foi o veículo do amor e cuidado de Aase por Peer. Ao tentar acalmá-la dessa forma, Peer também revive, ele próprio, essa experiência reasseguradora. Mas isso não é vivido de modo tranquilo. E, quando elementos da realidade comparecem entre os dois, sua presença garante o conflito entre mãe e filho, filho e mãe.

Convém então dizer como vejo a evolução desse aspecto do amor entre Aase e Peer desde sua infância. Pelos elementos que a peça nos conta fui levado a conceber que algo como um trauma, uma fratura na continuidade, acometeu, durante a infância de Peer, o lar dos Gynts.

De acordo com o que ficamos sabendo logo na primeira cena, eles viviam da riqueza e da fartura da herança de Rasmus, avô de Peer. Aase conta que eles recebiam diariamente convidados para as refeições, que Jon Gynt gastava muito e sem cuidado, esbanjava sua riqueza.

comprou terras em cada freguesia,
conduziu carruagens douradas –
Onde está o que ele gastou
na grande festa de inverno,
em que os convidado jogavam copos e garrafas
por sobre os ombros, contra a parede?

(p. 29)

Até que esses tempos de abundância se foram.

³⁵ Sobre esse tema da mentira como forma de adaptação, socialização e constituição de representantes psíquicos internos das figuras parentais, encontramos muito cedo na psicanálise algumas reflexões no texto de Ferenczi: “Adaptação da família à criança” (1992). Sobre a dimensão traumática da mentira na forma do desmentido, há o fundamental artigo “Confusão de língua entre os adultos e a criança” (Ferenczi, 1992).

Mas é na dificuldade que se conhece o próximo.

Então ficou o vazio e o silêncio
no dia em que o “Jon com o baú”
pegou a estrada como mascate.

(p.31)

Parece-me ter sido esse um momento crucial na vida da família e do protagonista. Momento em que um modo de vida esbanjador, descuidado – vide os copos e garrafas quebrados na festa –, um modo de vida capturado por uma certa miragem de riqueza e grandeza e reconhecimento e prestígio social, os leva à falência e a uma queda na pobreza, na vergonha e na humilhação. Jon sucumbe à bebida e algum tempo depois vem a morrer. Aase responsabiliza Jon pela queda – não sabemos qual era sua participação nesse estilo de vida. Ela também vive a desilusão com relação à amizade dos que eram próximos – “é na dificuldade que se conhece o próximo” (p. 31). Entendo que essa experiência de queda e desilusão tem qualidade traumática, de ser algo que rompe, por excessivo, certo laço ou tecido fundamental à manutenção de alguma continuidade temporal e tópica na experiência subjetiva; continuidade entre passado e futuro, entre externo e interno, eu e outro etc. Esse tecido é o que mencionei antes como sendo a possibilidade de sonhar a experiência. Uma possibilidade que parece estar precarizada em Peer.

Um traço do drama que intensifica minha hipótese de que algo da ordem do traumático se expressa ali é a própria descontinuidade que marca o texto. Há entre os terceiro, quarto e quinto atos e entre várias das cenas do segundo ato, uma impressão de descontinuidade. Num momento ele foge dos trolls e é salvo, em seguida, está lutando contra o Bøyg e é salvo novamente, então, na cena subsequente, desperta ao lado da casa de sua mãe, sem que saibamos o que liga essas cenas além de sua sequência. Ou então, após sair da Noruega, o encontramos muitos anos depois no Marrocos, para logo em seguida o encontrarmos já no Egito. E então, muito tempo se passa e o encontramos num navio rumando à Noruega. Não sabemos quase nada sobre o que se deu nesses intervalos de tempo. Há referências muito sutis de passagens pelos EUA, mas que permanecem fora do que nos é dado a acompanhar. Lisa Wong (informação pessoal, novembro de 2008) chama isso de “estrutura episódica” da peça. O próprio Reich (1975) assinalou isso e pretendia, com sua interpretação, superar essa impressão de descontinuidade e revelar os traços subjacentes aos diversos episódios capazes de constituir uma lógica de continuidade entre eles.

A meu ver, a estrutura episódica, descontínua, da peça é um traço relevante e não só encobridor da continuidade latente. Penso que essa forma comunica algo da própria

descontinuidade do protagonista e de sua mãe, como um modo próprio de conterem a si mesmos. É algo que reverbera mais adiante na imagem da cebola com suas camadas distintas entre si e que também serve a rerepresentar Peer Gynt sem esgotá-lo, sem sintetizá-lo, sem dizê-lo totalmente. Serve, assim, a torná-lo um personagem complexo e avesso a captura. Mas, aqui, esse aspecto da descontinuidade pode também reproduzir e comunicar uma dimensão traumática de ruptura de continuidade na história dos Gynt. É isso que estou chamando a vista.

De volta, então, a tratar da relação de Peer e Aase. Ela, na solidão, sem o marido – que estaria bebendo ou falecido – e sem o apoio da comunidade, dirigiu-se ao seu único filho, Peer, para um consolo mútuo e uma fuga dessa triste situação.

E enquanto isso ficávamos eu e Peerzinho em casa.

Não sabíamos o que fazer além de tentar esquecer;

Pois é tão difícil para mim dizer que basta.

É horrível olhar nos olhos do destino;

E aí você quer muito se livrar da tristeza,

E tentar ao máximo afastar os pensamentos de si.

Uns usam bebidas, outros usam mentiras;

Ah, sim! Nós usávamos contos de fadas

Sobre príncipes e trolls e todos tipos de feras.

E sequestro de noiva também. Mas quem iria pensar

Que essas histórias malditas iriam se agarrar nele? (p. 58)

Essa passagem, de Aase contando a Solveig desse difícil período, me recorda de dois filmes – “A vida é bela” (Benigni, 2004) e “Adeus, Lenin!” (Becker, 2003). Neles essa busca da ficção, da fantasia, como proteção e refúgio de uma realidade vivida como ruptura e descontinuidade por ser cruel e desumana (A vida é bela) ou por ser excessivamente nova e desenraizada - órfã de raiz (Adeus, Lenin!), conduz à construção de elaboradas construções fantásticas (paradoxalmente acolhendo e negando simultaneamente a realidade). Em ambos os filmes vemos uma separação extrema entre aquele que cuida e aquele que é cuidado, de modo que a fantasia – transmitida através do jogo, da brincadeira e da mentira – se torna uma forma de cuidar.

No segundo filme, além disso, percebemos que a certa altura, o rapaz que cuidava de iludir a mãe (como Peer na cena da morte de Aase) quanto à permanência e florescimento do regime comunista na Alemanha Oriental está, ele mesmo, encantado com a fantasia que criou

– um regime no qual o cosmonauta que era seu herói de infância torna-se o líder da nação. Dessa maneira a fantasia acaba ganhando vida própria, por assim dizer, fazendo o cuidado da mãe se tornar mera desculpa para o fantasiar e a fantasia que dele se constrói. Claro que há diferenças entre os dois filmes e entre eles e “Peer Gynt”, mas a idéia desse tipo de cuidado corresponde ao que – entendo – Aase fez. E, como o rapaz em “Adeus, Lenin!”, Aase provavelmente usava Peer como desculpa para curar ou anestesiá-las suas próprias dores.

Mas retornando à citação acima, Aase, na sequência daquele desabafo, se revela surpresa que essas fabulações tenham se pendurado em Peer – que ele tenha afogado, por assim dizer, ali onde ela nadava. Mas, nos perguntamos: como poderia ser diferente? Ao cuidar de si e de Peer dessa maneira, Aase também lhe transmitia um modo de cuidado de si, uma forma específica de relação entre ego e self³⁶: o modo do esquecimento e da fuga por meio das fantasias.

Não é à toa que, em certo momento da peça, quando Ingrid insiste em casar com ele, ele a escorraça dizendo:

O diabo carregue todos que se lembram!

O diabo carregue todas mulheres...

Todas menos uma!

(p. 55)

Ali, entre outras coisas, a idéia da união do casal atendendo às convenções e, especialmente, atendendo aos apelos iniciais de Aase, seria um modo de reconhecer, relembrar a queda, o trauma familiar. Mesmo que isso pudesse abrir a possibilidade de transformar a situação objetivamente considerada, Peer não pode se desfazer de suas fantasias.

E, dentre as fantasias que Peer evoca, há uma que se repete e insiste tanto que parece justo tomá-la a sério e tentar entender do que se trata. Tenho em mente a fantasia de ser um imperador, um rei. Ela surge inúmeras vezes na obra: ele primeiro a diz a Aase, logo na primeira cena quando afirma:

Mãezinha, feinha e boazinha,

Você pode confiar na minha palavra,

Toda a vila irá lhe prestar honrarias,

Apenas aguarde que eu faça

³⁶ Bollas (1987; 1996) propõe que o ego porta como uma faceta inconsciente importante a forma de cuidado experimentada antes da constituição de si como sujeito. Essa forma, como uma estética do cuidado, torna-se uma matriz da relação do ego com o self. Ogden (2004c), em proximidade com essa idéia, fala da “matriz da mente” como um ambiente de holding interno forjado a partir da experiência do holding materno.

algo – algo realmente grande!

(...)

Eu serei rei, imperador!

(p.32)

Depois essa idéia ressurgue quando a caminho de Hægstad, deita na relva, olha as nuvens e na sequência começa a devanear e vê a si como um imperador: O imperador Peer com seu séquito de súditos o reverenciando. Outra vez, aparece quando o herói ambiciona o reino troll como dote e herança para se casar com a Mulher de Verde. De novo, quando está festejando que Solveig resolveu viver com ele, proclama que sua casa vai se erguer como um palácio real. No quarto ato vemos Peer anunciar a seus parceiros no Banquete na costa marroquina que sua meta é juntar dinheiro para tornar-se imperador.

O si mesmo gyntiano, – é uma horda

De anseios, desejos, querereres, –

O si mesmo gyntiano, é um mar

De imagens, exigências e pedidos,

Em suma, tudo que gira em meu peito,

E que faz que eu viva como eu.

Mas assim como o Senhor precisou de argila,

Para fazer o mundo em que ser Deus,

Também eu preciso de ouro,

Para tornar-me imperador.

(p. 114)

Esse trecho revela o quanto, para ele, ser si mesmo está tramado à fantasia de ser imperador.

Ainda mais duas vezes nesse ato ele será chamado de imperador: primeiro por Begriffenfeldt, que à frente da esfinge o chama de Imperador da interpretação, com o que consegue que o protagonista o acompanhe até o hospício no Cairo, onde ele é aclamado por todos como o Imperador de si mesmo. Por fim, no último ato, já descrente dessa idéia, imediatamente antes de reconhecer a si como uma cebola, ele imagina uma lápide para si em que dissesse

“Aqui jaz Peer Gynt, um sujeito honesto,

Imperador entre os animais aqui”

(p. 190)

Mas logo recusa a idéia “Imperador? Você não é um imperador! É apenas uma cebola!” (p. 191). Pouco depois, ao ouvir Solveig cantar sua espera, seu desabafo é “Aqui estive o meu Império!” (193). Essas passagens fazem-nos ver o quanto a imagem do imperador permanece como referência em seu modo de viver suas experiências. Mas aqui, ela surge mais claramente como uma metáfora, num tom mais poético do que literal. Na cena seguinte, isso ganha contornos de humor quando ele, tirando sarro de si mesmo, diz:

Que as trombetas da sentença anunciem:

‘Petrus Gyntus Caesar Fecit!

(p. 193)

Assim como são diversos os momentos e circunstâncias nas quais essa fantasia ganha voz no drama, nós podemos também, sob vários vértices, pensá-la. Até por que a questão fundamental – por que você deseja ser imperador? – é uma que nunca lhe foi feita.

Autores como Reich (1975) e May (1992) fizeram equivaler essas fantasias a uma fantasia edípica – com a idealização e substituição do pai, tornado simbolicamente rei, imperador. Essa hipótese me parece pertinente e dá conta, certamente, de uma camada de sentido dessa fantasia. Mas ela pede que nos perguntemos quem é o pai de Peer? Quem seria o pai que ele desejaria substituir? Haveria uma identificação de Peer com seu pai, nesse sentido? Que tipo de identificação seria essa?

Essas perguntas nos levam a pensar, em primeiro lugar, que do ponto de vista narrativo somos apresentados a Jon Gynt como um personagem também marcado por uma aparente descontinuidade. De rico, poderoso e bajulado, passa a beberrão decaído e pouco depois falecido. Se pensarmos que a fantasia de ser imperador diz do desejo de Peer de suplantar ou substituir o pai rico e admirado, surge o problema de que esse pai foi perdido, e não só por ter decaído no campo real, mas também pois decaiu simbolicamente. As falas de Aase o atacando e denegrindo atestam e produzem isso. Assim, substituir o pai em fantasia exigiria criá-lo autocraticamente como um personagem admirável, fazendo frente ao desmentido cotidiano da vida de Peer. Falando de outra forma: para competir com e suplantar seu pai, de modo que isso lhe agregasse valor simbólico, Peer precisaria antes resgatá-lo de sua decadência e sustentá-lo como um ideal. Teria que lutar tanto contra suas evidências quanto contra os ataques de Aase. Nesse sentido, os ataques a Jon pela mãe de Peer mais atrapalharam que ajudaram sua apropriação da herança paterna e a possibilidade de ele constituir um lugar próprio a partir daí. Talvez por isso os contos de fada servissem a simbolizar nas figuras de rei seu pai. Sua realeza seria tão ficcional quanto aquela dos reis nos contos de fada.

Em vista disso, será que podemos dizer se a identificação de Peer com seu pai operou? Diria que, em alguns níveis, sim. Em primeiro lugar, pela via do ideal – veiculado nessa fantasia – de ser reconhecido, prestigiado, de forma tão inexorável quanto é a veneração por um imperador. Nesse nível, a identificação estaria presente, mas sempre furada. Seria anunciada, prometida, mas incapaz de se afirmar. Isso pelo simples fato de que esse lugar almejado não é jamais alcançado por Peer pelas vias que ele busca. E quando parece ser, como no banquete do Marrocos, rapidamente se revela uma mentira, um engodo repetindo a história familiar. Também aí Peer não pode se apropriar dessa dimensão de identificação a ponto de se libertar dessa busca.

Em segundo lugar, podemos pensar numa identificação pela via dos comportamentos de Peer, particularmente sua propensão pela bebida. Ele é lembrado por seus conhecidos, por exemplo, na festa de Hægstad, de que isso é herança de seu pai. Inevitável vemos aí a identificação via traços caracterológicos de Peer com o pai. Como entender isso? Podemos pensar na incorporação no caráter de traços do objeto perdido como um destino possível ao amor após a perda do objeto: um destino narcísico (Freud, 1980). Também podemos pensar haver um anseio inconsciente de resgatar, num sentido reparatório, o apogeu do pai. E fazê-lo realizando um percurso inverso, desde a decadência até o sucesso, desde a bebedeira até a grandeza, e assim desfazer a queda do pai.

Um terceiro vértice a pensar a identificação com o pai, que aqui julgo o mais relevante, se articula nas repetições ao longo da peça de um movimento de ascensão eufórica, porém imprópria, e subsequente queda. Falaremos logo mais sobre isso. Por enquanto, apenas assinalo que podemos pensar também esses movimentos como fruto de certo tipo de identificação inconsciente³⁷ (Searles, 1990) com o pai, no qual não apenas Peer tomou como seus certos ideais e características do modo de ser de seu velho como se posicionou em situações que o levaram a viver em si a experiência emocional mesma de seu pai e por seu pai.

Sob outro ponto de vista, Aase enxerga nas fantasias e fabulações do filho um resquício dos contos de fadas infantis com os quais ela o confortava e acarinhava em sua infância e nos quais, sabemos, a figura do rei é tão frequente e o trono é amiúde o prêmio ambicionado e alcançado pelo herói. A hipótese de Aase não contradiz a anterior e revela apenas a sua contribuição pessoal, ao introduzir os ingredientes e o enredo a moldar a fantasia

³⁷ Harold Searles apresenta sua idéia de identificações inconscientes como modo de dar conta de que as identificações se organizam em camadas e que muitas vezes pode-se encontrar uma “identificação inconsciente ramificada sob ou atrás de uma consciente relativamente óbvia e simples.” (1991, p. 225). Como se estivéssemos, nesse caso, a falar das últimas como identificações encobridoras.

de Peer. Mas há ainda uma situação, narrada por Aase nesse início de peça e lembrada por Peer depois, que à minha escuta revela certa imbricação entre a fantasia do imperador e o trauma familiar mencionado, de modo que talvez possamos enxergar nessa fantasia a realização de algo aparentado com uma missão. Trata-se da ocasião em que um pastor de Copenhague vem a uma festa na casa dos Gynt e tece fartos elogios ao pequeno menino. Nas palavras de Aase:

Cruzes, mas você é um baita rapaz –
 Ainda tão ousado e orgulhoso,
 Tão altivo como quando o pastor,
 Que veio de Copenhague,
 Perguntou-lhe seu nome de batismo
 E jurou que um nome desses
 Muitos príncipes de sua terra não traziam,
 De modo que seu pai lhe deu um cavalo
 e um trenó em gratidão
 por sua conversa amável.

(p.29)

À parte a brincadeira que pode estar contida nesse trecho – se a ouvirmos como um gracejo do autor ao elevar seu personagem, Peer Gynt, acima daquele nobre personagem, príncipe herdeiro de famosa casa real dinamarquesa, igualmente ocupado com a questão do ser – podemos entender essa história como uma destinação maldita a Peer. Digo isso, pois o alçou a um lugar muito idealizado, de causar inveja até aos príncipes da Dinamarca³⁸, mas também estranho a ele. Jon festejou essa destinação e foi seu patrocinador ao agradecer o pastor com presentes pelo elogio ao pequeno Peer. Aase foi outra espécie de fiadora dessa destinação. Ao recordar a história para o filho (o que pode ajudar a entender o “que o diabo carregue quem se lembra!”) e, ao fazê-lo, repetir, como o pastor, elogios a ele (dizer que ele segue ousado e orgulhoso, um baita rapaz), ela revivia o episódio e fazia ver a Peer uma grandeza que supostamente ele deveria honrar. Eis o sentido de missão que, sugiro, esse episódio simboliza. Pode ser que o que Peer tenha recebido com essa exaltação tenha sido a necessidade de ser grandioso, de ser algo que não era, alienando-se assim no desejo dos pais e no desejo da comunidade.

³⁸ E lembremos que a Dinamarca era então, um reino soberano que detivera o poder político sobre a Noruega por séculos, até o final das guerras napoleônicas cerca de 50 anos antes da escrita desse poema. A Noruega, diferentemente, permanecia a essa altura, ainda sob tutela do rei Sueco.

Essa interpretação sai reforçada após o monólogo de Peer no segundo ato, quando, lembrando-se desse episódio, ele próprio diz:

Que barulhos e gemidos são esses?
 Que gritaria e algazarra é essa?
 O capitão chama pelo filho;
 O pastor quer beber e brindar a mim.
 Entre, Peer Gynt, ao tribunal;
 Ele ressoa em canto e badalos:
 Peer Gynt, do grandioso viestes,
 E grandioso deves tornar-te enfim!
 (p. 64-65)

Neste trecho, revela-se o quanto o que o menino Peer ouviu foi uma destinação mesmo, um “deves tornar-te”, com o que ela trazia de sedutora e de alienante. Levando Peer a viver por sonhos que não eram seus. Tal destinação se deu também em meio a barulhos, algazarras, cantos e bebidas. Todo um mundo festivo que nos apresenta o que supomos ser em acordo com a euforia de seu pai. Porém, toda essa festa, falação, homenagem, entendemos a esta altura, culminaria em decepção, desilusão, ou para usar uma palavra mais evocativa, queda. É esse sentido de queda que eu reconheço na estória que Peer conta a sua mãe na cena inicial. Na estória da caçada ao cervo que, em minha perspectiva, prefigura o caminho de Peer como um caminho de ascensão e queda, semelhante ao que reconheci em sua história familiar.

Esse caso da caçada já foi apresentado no resumo da introdução desta tese e revisitado na descrição da análise de Reich sobre a obra. Ele conta uma aventura, supostamente ocorrida a Peer durante um período em que ele esteve ausente da fazenda de sua mãe. Nesta aventura, Peer encontra um cervo, um macho de rena formoso e grande, o qual ele decide caçar. Após ter derrubado o bicho com um tiro, Peer monta nele para terminar de matá-lo. Só que o cervo se ergue, vivo e forte, prende Peer com suas galhadas e o arrasta montanha acima numa galopada frenética pela crista de Gjendin.

Por toda esta extensão da crista, ele e eu
 Seguimos cortando o ar.
 Nunca cavalguei uma montaria assim!
 Corríamos como loucos, e bem em frente,
 Era o sol mesmo que faiscava.
 As costas negras das águias flutuavam
 No enorme e atordoante abismo

A meio caminho entre nós e as águas, –

(p. 25)

Penso que podemos pensar essa galopada como um símbolo de um movimento eufórico de ascensão. Peer conta assim um episódio no qual é tornado refém do animal vistoso – força indomável – que o encantara e que ele desejara submeter. Conduzido vertiginosamente numa escalada, ele ainda não entende não estar ela sob seu domínio. Vemos, por exemplo, no texto, que a aflição está toda posta na reação da mãe, crente na estória. Peer, como um poeta fingidor que não sabe que a dor fingida é a sua própria, segue descrevendo como se ele estivesse cavalgando o animal, e não sendo carregado. Penso que essa passagem se desdobra ao longo da peça no movimento de auto-exaltação que Peer se faz sucessivamente. Por várias vezes o vemos afirmando a si, as suas convicções, os seus feitos, as suas ambições, as suas certezas como um modo de impressionar os outros, silenciar seus temores ou as duas coisas. Ele faz isso para sua mãe, perante os convidados em Hægstad, frente à Solveig, para a Mulher de Verde, para os companheiros no Marrocos, e em diversos monólogos, só pra citar alguns exemplos. O resultado que acompanhamos é que esse caminho, essa solução, se revela inevitavelmente como a cavalgada na crista de Gjendin: um convite à queda inevitável.

De repente,

Ali, na beirada do despenhadeiro,

Uma ave da montanha surgiu no ar,

Batendo as asas, cacarejando em terror,

Saiu da fenda onde estava escondida,

Quase aos pés do cervo.

O cervo deu meia-volta,

E lançou um salto no vazio

Que nos mergulhou juntos no abismo

(p. 26)

E Peer despenca com o cervo abismo abaixo. Queda essa que, como vimos, Reich interpreta como um símbolo do orgasmo, do sexual na fantasia de Peer. Queda que penso, de outra maneira, pode revelar tanto a alienação da cavalgada ascendente quanto a falta de sustentação da mesma.³⁹

³⁹ Pensar Peer Gynt como uma história de queda, abre o horizonte para articulações com outras obras de ascensão e queda, como “Crime e Castigo”(Dostoiévski, 1979), fazendo aparecer a afinidade entre Solveig e

Entendo, assim, o despencar de Peer com o cervo como símbolo do movimento de apropriação de si pelo negativo. Explico-me: se a ascensão, como movimento impróprio, afirmei, se desdobra nos movimentos de exaltação de si por Peer, a queda, pelo contrário, antecipa aqui o movimento de encontro com o fundamento real do si mesmo, fundamento que, em “Peer Gynt”, ruma para o informe e para a alteridade. Assim, a queda pode simbolizar um caminho de acesso ao si mesmo pela via de uma certa “noite escura da alma”(São João da Cruz, 2008; Aarseth, 1975), pela via da demolição das convicções e das imagens de si. Na descrição poética isso fica assinalado no encontro em espelho do cervo com sua imagem refletida na água:

Cervo do ar e cervo do fundo.

Num instante as cabeças se chocaram,

E a espuma a nossa volta nos cobriu

(p. 26)

Porém, não é só isso. Como já antecipei ao pensar a identificação de Peer com seu pai, proponho que possamos pensar também esse relato de queda como uma identificação inconsciente de Peer com o pai e, desta forma, como apresentação de um cerne traumático da sua experiência familiar. Dizendo de outra maneira, seria a representação na forma de uma estória da questão da família Gynt: uma questão em torno da queda desde um lugar de idealização de si mesmo. Representação também de um pai-cervo que, decaído, sobra abandonado à margem do fiorde caso alguém ainda queira ir buscá-lo. No cruzamento dessas duas dimensões – da queda como caminho de acesso a si mesmo e da queda como representação da questão familiar – podemos especular que o caminho da queda como um caminho de crescimento existencial e subjetivo seria um que na experiência familiar de Peer foi impedido por uma captura na miragem da riqueza, prestígio etc.

Ao final da peça, quando Peer, no encontro com o Moldador de Botões, está prestes a enfrentar a face extrema de sua queda, de sua “noite escura” – seu encontro com o informe –, logo antes disso, tentando ainda se esquivar de ir à concha do Moldador, ele lhe pergunta se por acaso a busca não estava equivocada, se o Moldador não tinha em sua lista o nome de seu

Sonia, conforme sugestão do Gilberto Safra (informação pessoal, 2012); assim como com “Cidadão Kane”(Welles, 2001). Este último, aliás, guarda, uma serie de afinidades com Peer Gynt. E pode permitir que, se alguém for assistir ao filme com o drama de Ibsen na cabeceira, pode se surpreender com uma leitura renovada desse clássico de Orson Wells. Isso reforça a tese de que “Peer Gynt” é uma obra muito mais pertinente ao sec. XX e internacional do que Ibsen supunha. Claro que vemos Kane como um Peer Gynt sem Solveig. Talvez pudéssemos pensá-lo como um Peer Gynt que alcançasse construir Gyntiana e ficar com Anitra.

pai Jon ou seu avô Rasmus. A resposta do Moldador é que já buscara ambos há bastante tempo. Vejo aí reverberar a idéia de que a queda que Peer enfrenta – e à qual sobrevive, diga-se – é uma que seus antepassados não puderam atravessar.

4.4- A fragilidade, a convenção e o falso

Ainda na primeira cena, após ouvir Peer contar-lhe a estória do cervo, com todos seus adereços, e descobrir se tratar de uma lorota, após se queixar do infortúnio de sua vida, com a falência do marido, o mergulho na pobreza, Aase introduz uma reclamação, ou melhor, acusação, em seu lamento. Diz a Peer que Ingrid, uma jovem filha de um rico fazendeiro, gostou de Peer.

Ah, meu Peer; uma moça muito rica, –
Herdeira! Pense nisso; –
Se você houvesse ao menos querido,
Agora você estaria como um elegante noivo, –
Você, que está parado aqui sujo e esfarrapado!
(p. 33)

Peer imediatamente se dispõe a ir pedir a mão da moça. Mas aí a mãe conta-lhe que, em sua ausência nos últimos tempos, ela ficara noiva de outro rapaz e se casaria no dia seguinte. Ainda assim, Peer insiste em ir ao casamento. Ele e a mãe iriam juntos e convenceriam o pai da noiva que ele, Peer, era melhor partido que o atual noivo. Aase recusa-se veementemente a participar disso e Peer vai sozinho, deixando sua mãe presa no teto da cabana sem ter como descer.

A parte a curiosa rapidez com que Peer descarta a condicionante “Se você houvesse ao menos querido” (p.33) – fazendo-nos pensar que sua disposição era enganosa e que ele tentava ludibriar a mãe, embora deixe no ar uma indicação de como há aí em jogo a questão da discriminação sobre de quem é o desejo – o que se segue vai ser importante também para nossa consideração. Peer ruma à festa e no caminho é tomado por dúvidas sobre ir mesmo ou não. Vemos surgir um Peer, nesse caminho e mesmo ao chegar à festa, com um tom bastante distinto daquilo que predomina no restante da peça. Conhecemos aí um Peer inseguro e frágil. Que, temeroso, reflete:

Eles sempre sussurram às suas costas
E seus risinhos te atravessam em chamadas.

Se, ao menos eu tivesse tomado um gole ou dois –
Ou se eu pudesse chegar lá sem ser visto –
Ou se ninguém me conhecesse... Uma bebida bem forte
Seria o melhor, aí suas risadas não importariam.
(p. 38)

Que contraste com o Peer falastrão e cheio de si da maior parte do tempo. Esse é um lado do personagem que fica com frequência oculto por trás do herói cômico que se safá das enrascadas e que é habilidoso em preservar sua sobrevivência (Johnston, 1980), talvez por isso essa faceta passe mais despercebida nos comentadores da obra. De qualquer modo, vemos aí uma expressão sincera de Peer, a partir do contato com seus temores com relação a ser destrinado ou humilhado. Há uma lucidez de sua condição, que, no entanto, pouco lhe serve. Seus meios pra lidar com essa ansiedade o lançam justo no que mais parece querer evitar: a troça. Ele vai à festa, onde seus conhecidos resolvem ignorá-lo, fingir que não o vêem ou ouvem. As moças combinam todas recusar-se a dançar com ele. Ele fica transtornado.

Por que não pensar nesse episódio como uma pequena versão da queda mencionada anteriormente? Peer vai à festa imbuído da pretensão de que, por suas qualidades apenas, poderia sobrepujar o noivo e substituí-lo. Ao se aproximar da ocasião suas dúvidas começam a assomar; seus receios e lembranças de humilhações – as quais não sabemos exatamente quais são, mas que na peça parecem se ligar justamente à sua história familiar – ressurgem. Então na festa, o que ele vive é um ostracismo, uma exclusão pela ridicularização, que resulta, pelo que ocorre em seguida, em exílio concreto da cidade. Penso que o isolamento e o exílio são facetas da queda que o protagonista encarna.

Justamente nesse momento, pela primeira vez, surge Solveig. Menina recém chegada à região, não o reconhece. Aceita dançar com ele e o retira de sua exclusão. Mas por pouco tempo. Logo que sabe ser ele Peer Gynt, ela interrompe a dança. Mais uma vez decepcionado, e achando que ela se afastara por vergonha dele – o que ela vai negar –, Peer passa a beber. Segue-se então que ele começa a contar suas estórias, a provocar os convidados e termina fugindo da festa com a noiva.

Acontece que Ingrid não estava mesmo muito entusiasmada com o matrimônio e se recusava a sair de seus aposentos para a festa. O noivo, confirmando sua falta de brilhantismo,

pede ajuda a Peer para convencer a noiva a vir ao casamento. Logo em seguida, Peer está subindo a montanha carregando Ingrid nos seus ombros. Alguns intérpretes comentam essa fuga como um rapto, um sequestro. Outros chegam a chamar a noite que os dois passam na montanha de estupro. A mim, parecem interpretações tendenciosas da cena. O que sabemos é que Ingrid não estava aparentemente satisfeita em se casar com seu pretendente e que Peer, ao fugir, carrega-a embora. Em minha leitura, é antes uma fuga dos dois que um roubo da noiva ou sequestro, a não ser pela ótica do noivo e do pai da noiva – dois homens que não entendem que o desejo dela seja outro.

Simpatizo com, embora também considere exagerada, a hipótese oposta, de Johnston (1980), de que Peer, como muitos heróis cômicos, “resgata a heroína da ameaça de um casamento grotescamente falso com um velho ou com um bufão” (p. 166)⁴⁰. Julgo essa versão extremada, pois não deixo de reconhecer que o ato de Peer parece ser movido também, em grande medida, por rancor e vingança contra Solveig – que recuou de sua disponibilidade inicial –, do noivo e do pai da noiva – símbolos de homens a afastá-lo de seu desejo, como o pai de Solveig que teria sido a causa de ela se afastar –, e dos convidados da festa, pelas humilhações. Sem contar que, na sequência, vemos que falta a Peer consideração e cuidado com a jovem.

Ainda assim, a indicação de Johnston tange um ponto fundamental, de que essa cena traz a questão do casamento como um símbolo de convenção social e a saída de Peer como sua maneira de afirmar uma recusa a essa convenção em particular e, parece-me, a um aspecto universal das convenções, que é seu potencial falsificador. Isso ainda não está claro na descrição da cena, mas a sequência da narrativa, no segundo ato, parece esclarecer esse ponto. Vejamos:

Na manhã seguinte, pelo que sabemos, após a fuga e uma noite passada com Ingrid, Peer a rejeita, manda-a embora e, quanto mais ela insiste para que fiquem juntos – prometendo que ele receberia o dote e herdaria a fazenda de seu pai – mais essas súplicas o enfurecem. Ele, então já apaixonado por Solveig, recusa todas as ofertas de bens e atrativos que ela insiste em oferecer, como que dizendo que, se ela não é Solveig, todo esse resto não importa. Ela vai embora prometendo vingança. É nessa cena que ele pronuncia a frase

⁴⁰ O filme de Janson (2006) dá um destaque muito nítido para a participação de Ingrid na fuga com Peer. Vemos ali uma Ingrid que aparenta estar esperando Peer chegar, para ter forças de evitar um casamento arranjado.

mencionada anteriormente “Ao diabo com quem se lembra!/ Ao diabo com as mulheres.../ todas menos uma...” (p. 55).

Acompanho Johnston (1980) em sua opinião de que Peer aí rejeita não apenas Ingrid, ela mesma, mas também o arranjo convencional do casamento a serviço de outros interesses.

Essa consciência [de si, a partir da consciência do significado do outro, através da união sexual] pode ser a base de novo crescimento, mas, se usada para servir à convenção e a objetivos fundantes da sociedade (...) vai levar apenas à diminuição mútua – como Peer vê quando rejeita Ingrid. (p. 181)

Explicita-se, assim, neste ponto, o tema da convenção em relação ao casamento, que depois vai marcar presença importante no restante da obra de Ibsen. Esse é um assunto que reverbera tanto as transformações sociais nascentes à época da escrita dessa obra, quanto os dilemas pessoais de seu autor, até onde podemos supor. Traduz também a marca moderna de sua dramaturgia, já que uma das características do modernismo, segundo Gay (2009), seria sua forte disposição a desconstruir convenções e ser herético, fazendo de Peer, também nisso, um personagem moderno. É verdade ainda que o tema permanece relevante no mundo contemporâneo – não especificamente no que se refere ao casamento, mas no uso da convenção em geral. O psicanalista Christopher Bollas (1991) traz uma formulação acerca desse assunto que ajuda a desdobrar esse tema em Peer Gynt. Diz ele:

Quando as convenções são usadas convencionalmente, funcionando como preocupações ao invés de como usos reais da vida, podemos ver como as relações de objeto podem perder aquele elemento vital a que Winnicott chamou de crueldade [*ruthlessness*]. O bebê, de acordo com Winnicott, afirma o direito a usar o objeto cruelmente (a mãe em primeira instância), e a criar seu próprio outro. Ao fazê-lo, ele tanto enriquece o interrelacionamento com seu desejo quanto estima o valor intrínseco do outro. (p. 95)

A partir dessa formulação de Bollas, sugiro que uma das facetas das fugas de Peer, em diversos momentos, é uma resposta a um temor de aprisionamento na convenção. Um temor, para usar uma expressão oriunda da obra, a ser moldado por ela e a perder contato com os elementos vitais e impiedosos de seu self.⁴¹

Bem, após se livrar de Ingrid, há um encontro que entendo como uma cena de reparação que talvez sirva a afirmar a dimensão erótica e não convencional do desejo. Ele

⁴¹ Nesta cena mesma, durante a festa do casamento de Ingrid, Peer conta um caso no qual ele prende o diabo dentro de uma casca de noz. Parece-me uma boa imagem desse temor de manter os elementos cruéis do self aprisionados por convenções rígidas.

cruza com três pastoras (*seterjenter*) que chamavam pelo nome de seus namorados trolls. Eles não vinham e talvez as tivessem abandonado. Peer, então, se oferece a tomar o lugar dos três trolls e passar a noite com as moças. Vivem o que aparenta ser uma noite voluptuosa dando expressão ao que mencionei do lado não convencional do desejo. Mas também é fato que as *seterjenter* eram tradicionalmente moças que viviam muito solitárias, pois no verão subiam com o rebanho para as pastagens altas onde passavam dias, semanas, sozinhas em suas cabanas. Imagino que elas, nesta passagem, podem também nos comunicar certa dimensão de Peer capaz de reconhecer os danos que suas fugas, abandonos e, no recente caso de Ingrid, que o aspecto impiedoso de seu desejo pode produzir. Reich, nesse trecho, reconhece a expressão do desejo sexual de Peer por três mulheres, Aase, Solveig e Ingrid. Eu não descartaria essa interpretação, mas considero a dimensão reparatória da cena algo que também não é irrelevante. Faz-nos ver que, em suas fugas, algum rastro ele deixa, também em sua própria experiência subjetiva. Isso é algo que mais adiante, quando ele deixa Solveig no terceiro ato, se enuncia mais claramente, já que então ele pede que ela o espere e ela o faz.

Passado o encontro com as pastoras, talvez na integridade pós-reparatória, Peer recorda-se de suas fabulações, do conto da caçada ao cervo e reconhece que é tudo mentira. Lembra-se, na passagem citada anteriormente, do episódio do pastor que lhe pronunciou a destinação que eu chamei maldita. Então bate a cabeça numa rocha, cai ao chão e as cenas seguintes nos deixam sem saber se são sonhos, delírios ou acontecimentos, como os anteriores. Vem então a cena dos trolls.

Não me estenderei longamente nesta cena que é repleta de detalhes atraentes. O que a move é o encontro de Peer com a Mulher de Verde, uma troll com quem cruza na montanha. Em movimento semelhante ao dele, ela exalta as riquezas e maravilhas do palácio de seu pai, o rei dos trolls daquele pedaço. Peer se interessa ao ouvir tantas vantagens e também fica curioso com a simetria entre eles dois. Então vai ao encontro do pai dela, o Velho de Dovre, para negociar as condições de um casamento que lhe permita herdar o reino. São diversas as condições às quais ele tem que se submeter para o casamento. Primeiro, tem de conhecer o que diferencia os trolls dos homens: diz o Velho que o lema dos homens é “Homem, seja você mesmo!”(p. 69), já o dos trolls é Troll, seja – suficiente a – você mesmo!” (p.69). Adotando o lema troll, o que resta a Peer para se casar será se tornar, ao máximo possível, como um troll. Ou seja, já introduzindo aqui um comentário, o preço para alcançar o prêmio de realizar o desejo de herdar um reino é não apenas ter de se casar com a princesa, mas ter de ser transformado em algo alheio ao que ele é: “curar toda essa sua natureza humana.” (p. 73).

Peer não parece ver grande problema em aceitar as condições. Renegar o mundo alheio ao reino dos trolls, amarrar um rabo postiço em seu traseiro, beber a bebida dos trolls não são impedimentos para ele. O que não admite, o que o faz fugir, é ter de cortar seu olho para ver para sempre o mundo segundo a visão distorcida dos trolls.

Tendo em vista que esse episódio repete em versão intensificada a problemática da convenção, penso que a recusa final de Peer aos trolls, após a tentação, exprime sua recusa ao convite de compartilhar uma mentira para ficar bem. Não sem conflito, pois esse tipo de convite, como sabemos, também lhe é muito sedutor, vide sua relação com Aase e seus contos de fada.

Há ainda dois aspectos dessa cena com os trolls que eu gostaria de sublinhar. O primeiro refere-se aos lemas enunciados: “Homem, seja você mesmo!” (p. 69) e “Troll, seja – suficiente a – você mesmo!” (p.69). Esse é um elemento sempre abordado pelos comentaristas da obra que reconhecem nesses dois lemas a revelação de aspectos significativos do protagonista, bem como do sentido da obra – principalmente quando tomada como um conto moral. Penso que, ao enunciá-los, o Velho de Dovre torna-se o introdutor no drama de uma questão crucial, a questão sobre o *self*, a questão sobre o que significa ser si mesmo, a qual será o núcleo do último ato do drama. Não que o Velho tenha, de fato, formulado a questão. O que ele faz é, antes, nos apresentar sua relevância. A questão fica com o leitor, que se pergunta: “Afinal, que diferença é essa entre ser si mesmo e ser suficiente a si mesmo?”, “O que significa ser si mesmo?”, “E ser suficiente a si mesmo?” ou ainda, parafraseando Bollas (1996), “Que coisa é essa chamada si mesmo (*self*)?”. Essas questões ecoam ainda nas falas do Bøyg, dos ladrões no deserto, do pároco no enterro do último ato, do Moldador de Botões e em tantas falas do próprio Peer.

Se podemos dizer, figuradamente, que o Velho de Dovre planta a questão do *self* na peça, certamente não é ele que a colhe. Porém, embora seus lemas não resolvam a questão, eles ao menos indicam algo do caminho de Peer em torno dela. Refiro-me à possibilidade de pensar a posição subjetiva de Peer como sendo uma em que um imbróglgio com os outros, com as missões transmitidas e seus desejos, se alterna com movimentos de bastar-se a si mesmo, movimentos de desprezo e rechaçamento do laço social representado na convenção, por exemplo. Em ambos os casos, diria que há uma perda ou alienação de si. Perda de si no outro, no primeiro caso, e perda de si do outro, no segundo. No decorrer do poema, o processo de desilusão, de queda como caminho de crescimento, o conduz à possibilidade de sonhar um *self*, um si mesmo, não mais ocupado pela ameaça da convenção, nem pelo isolamento da

auto-suficiência. Um *self* que alcança ser si mesmo nem pelo imperativo alheio “Homem, seja você mesmo!” (p. 69), “E grandioso deves tornar-te enfim!” (p. 65), nem pelo aparente isolamento “Troll, seja – suficiente a – você mesmo!” (p.69).

O segundo aspecto que vale mencionar, ainda a partir desse episódio, refere à recusa de Peer a cortar seu olho. Aproximando-nos da cena, vemos que o que o impede de também aceitar essa condição não é tanto a aversão à ferida, mas à irreversibilidade da mudança. É a impossibilidade de voltar a ver como antes que o apavora. Mais tarde o motivo de Peer se transforma num seu princípio:

Lembre-se que os infortúnios de hoje
 Não são o fim – a vida continua;
 Portanto esteja certo de deixar atrás de si
 Uma ponte para poder voltar
 (p. 112)

Essa é uma marca de Peer que vamos reconhecer em vários momentos da obra. Ele é um personagem que carrega pontes para poder voltar atrás. Este traço pode ser considerado em duas perspectivas distintas. Numa primeira, como uma forma de evitar se vincular e se comprometer com o que vive. Talvez como uma resistência a ser moldado pela experiência e perder os meios de retornar a ser quem era. Uma marca que, ao final da peça, o Velho de Dovre vai, paradoxalmente, reconhecer como aquilo que fez de Peer um verdadeiro troll. Foi seu modo de ser suficiente a si mesmo, seu modo de se isolar.

Porém, essa característica de seu apeço pelas pontes reverbera bem mais em meus ouvidos de outra maneira. Faz pensar a ponte como símbolo de uma intuição da necessidade de regresso. Como se Peer soubesse que o caminho para um encontro consigo e com suas possibilidades antes impedidas passasse pelo retorno – à sua terra, à Solveig, à sua infância...

4.5 – Os caminhos do *self*.

Após o episódio com os trolls acontece muito sobre o que não vou me deter. Peer foge dos trolls; escapa do Bøyg e de seus pássaros mortais; reencontra Solveig, que vai morar com ele na cabana; é ameaçado pela Mulher de Verde, avisa Solveig que vai embora e lhe pede que o espere; foge para a casa de sua mãe e a acompanha nos seus últimos momentos de vida; escapa para mais longe e parte da Noruega; vira um rico comerciante de escravos, de ídolos e outros negócios sujos; suas riquezas são pilhadas por amigos não muito amigos numa praia do

Marrocos; percorre sozinho um deserto; vive entre beduínos como um profeta; visita a Esfinge no Egito; segue como convidado a um hospício no Cairo; percorre caminhos mundo afora e; por fim, volta à sua terra.

Assim, o Peer que encontramos no quinto ato é um homem já mais velho, amadurecido, que após muito viver resolve retornar. Retorna para um balanço de contas consigo, um se haver com suas escolhas e com os caminhos que tomou.

Em um navio a caminho da Noruega, suas primeiras falas pontuam exatamente essa qualidade de retorno e de anseio de reencontro presentes nele. Peer nomeia ao capitão do navio as montanhas nevadas e as geleiras que reconhece no horizonte. Ao chamá-las por seus nomes, indica guardar em si marcas daquele lugar de onde partira havia tanto. E não há como as montanhas – com sua pétreia qualidade de permanência e estabilidade – para materializar o anseio de que algo do passado permaneça, anseio motor dos caminhos de retorno e desse em particular. Não essa é uma visita qualquer. Peer está inquieto com questões relacionadas a quem ele é.

Ainda a bordo, logo depois do encontro com o Estranho Passageiro citado anteriormente, o herói enfrenta um naufrágio. Parece que a morte se avizinha. O Estranho Passageiro evoca-a, pedindo a Peer seu eventual cadáver. O protagonista vê-se obrigado a lutar para sobreviver. Em seguida, acompanha de longe um enterro e depois vai ao leilão dos bens daquela Ingrid, com quem fugiu, agora recém-falecida. Ambos os eventos fazem a sombra da morte se afirmar novamente. Todas essas situações intensificam o questionar sobre si mesmo e sobre seu percurso.

Quem é Peer? Quem foi Peer? Essas questões remetem àquela com a qual abri a introdução desta tese, que Peer faz a seus antigos conhecidos no leilão dos bens de Ingrid. Essa questão, começa a fazê-la a si mesmo. Se o pároco que conduziu o enterro que ele testemunhou fosse palestrar no seu, o que diria? Poderia também dizer que ele foi ele mesmo, como fez no caso daquele falecido?

Enquanto vemos Peer se aproximar mais e mais dessas questões, surgem ao longo do ato dois caminhos não tanto para respondê-las, mas para, evocando os fundamentos do ser si mesmo (*self*), dar condições para que ele possa pensá-las, sonhá-las. Apoiado em episódios que sucedem nessa altura da peça, apresento-os como o caminho da cebola e o caminho do moldador.

Recordemos a metáfora da cebola. A imagem surge num monólogo tão logo Peer assume não ser imperador nem entre os animais (citado anteriormente). Aarseth (1989) vê nessa passagem um rebaixamento a um nível mais elementar de metáfora para o self –

passando do reino animal para o vegetal. Reconheço nesta cena um acesso de Peer, desprendido da insígnia do Imperador, a uma faceta fundamental de seu self. Peer desabafa:

Você não é nenhum Imperador! O que! Você é apenas uma cebola –

E agora, meu bom Peer, eu vou te descascar

E lágrimas e súplicas não vão ajudar.

(pega uma cebola e a descasca, camada por camada)

Aí vai a surrada camada externa –

É o naufrago na quilha à deriva.

Essa camada é o passageiro – mau e magro,

Mas ainda guarda um certo sabor de Peer Gynt.

Na próxima camada o mineiro de ouro –

O sumo – se algum havia – se foi.

Essa casca áspera, com essa cicatriz

É o caçador de pele da Bahia de Hudson.

A próxima parece com uma coroa. Não, obrigado!

Vamos jogá-la fora, sem perguntas.

Então, o arqueólogo, pequena, mas grossa;

E aqui o profeta, fresca e succulenta –

Fede a mentiras, como se diz,

E traria lágrimas aos olhos de um homem honesto.

Essa pele, enrugada e feminina,

É o cavalheiro vivendo sua vida de prazer.

A próxima parece doente e rajada de preto –

Preto pode significar tanto padres quanto negros...

(descama várias camadas de uma vez.)

Que quantidade enorme de camadas!

Não chegaremos logo ao coração dela?

(ele estraçalha a cebola)

Não, não creio. Bem no centro

Não há nada além de camadas – menores e menores...

A natureza é espirituosa!

(p. 191)

Chamo de caminho essa passagem porque além de indicar metaforicamente o sentido múltiplo, em camadas, condensado, do si mesmo (*self*), assinala que o reconhecimento das

identidades como camadas inicia um trajeto possível – daí o caminho. Trata-se de um trajeto de travessia dessas camadas, em que Peer pode estabelecer uma relação de diferença entre aquelas identidades e ele mesmo, seu *self*. Um tipo de relação própria à experiência de *self* como aquilo que está além das identidades momentâneas, atualizadas – como aquilo que as transcende. Isso poderia levar a pensar que por esse percurso se chegaria a um núcleo de si mesmo, a uma essência, na sua profunda interioridade. Talvez – se a imagem referida fosse a de uma noz e não de uma cebola. Aqui, a essência, no sentido aromático e estético do termo, está contida nas camadas e se traduz em sua própria composição em camadas⁴².

A busca pelo núcleo da cebola conduz o personagem a dois vislumbres: o do reconhecimento de que no centro não há nada, e o da percepção de que lá só há camadas menores e menores. Isso aponta para que o centro da cebola é vazio e de que nele há só camadas menores. Se tomarmos a cebola como metáfora de Peer e sua busca pelo centro de si como busca de si mesmo, de seu *self*, então essa travessia o leva, como destino, ao nada no centro⁴³ e às camadas menores, pequenas de si.

Sobre as últimas, tomo-as como uma forma de dizer que no caminho ao centro não se encontra matéria distinta da que compõe a superfície. Sua qualidade é a mesma – experiência humana. Porém, as camadas são menores. Se é de uma imagem de Peer que falamos, podemos ver seu percurso das camadas exteriores às menores como um desprendimento da destinação de grandiosidade que ele acolheu ainda criança, desprendimento da busca por camadas hiperidentitárias – suficientes a si mesmas – que o asseguurassem frente à instabilidade e à memória da queda. Por esse desprender-se aproxima-se de camadas constitutivas mais evocativas de seu si mesmo, camadas de um infantil ligado à criatividade e suas origens. Entendo o encontro com o Moldador de Botões, que logo abordarei, como uma reverberação do encontro dessas camadas menores.

Sobre a idéia do centro vazio, escuto se tratar tanto de uma desilusão, quanto de uma revelação libertadora. Desilusão como a que Groddeck apontou ao dizer que há no homem um anseio de âmago, de ser noz, mas que sua essência seria ser cebola. Libertadora pelos efeitos criativos que abre, no sentido do “silêncio interno, a ausência de forma básica de onde provém toda a forma e que a princípio pode ser sentida como sendo um vazio total, até mesmo aniquilação, algo contra o qual dever-se-ia defender a qualquer custo.” (Milner, 1991, p. 279)

⁴² Na montagem da peça em Viena, essa apreensão da essência epidérmica da cebola ficou enfatizada na representação quando o ator descamava a cebola com os dentes, transmitindo ao espectador a dimensão sensorial de uma essência como cheiro e gosto da cebola, em lugar de um conceito identitário.

⁴³ Difícil não lembrar de Winnicott e seu trabalho de 1959, “Nada no centro” (1994). O segundo paciente que ele menciona ali ecoa algumas dessas questões gnyntianas.

mas que nos lembra “de quão vazio e sem forma precisa ser a base de novas formas; como se a pessoa tivesse que ficar quase propensa a se sentir nada para se tornar algo.” (p. 281).

Na peça essa noção de potencialidade do informe, do espaço vazio contido pelas camadas identitárias da cebola – o hiato enquadrado, de Milner –, começa a ser figurado, ainda de modo indeciso, anteriormente, no quarto ato, por meio do apaixonamento de Peer por Anitra. Na cena em que o protagonista, fingindo ser profeta, cai encantado pela escrava Anitra, costumeiramente são apontadas as dimensões da curiosidade e fascínio do europeu Peer com a “exótica” mulher e da sensualidade e juventude da dançarina encarnando o erotismo sexual presente no encontro. Vejo, porém, algo mais. Num certo momento, a título de sedução, o profeta Peer promete a Anitra uma alma em troca de seu amor. De partida ela não parece se importar muito com ganhar uma alma, no que Peer insiste. Creio que sua insistência em tal flerte não é casual. Parece ser também a falta de alma de Anitra que atrai Peer nesse momento. Isso lhe permite a fantasia de poder, no espaço vazio que é a alma virgem dela, realizar a si – mesmo que ainda sob a égide de sua fantasia de imperador.

Juventude, Juventude... quero governá-la
 Como um sultão, forte e ardente,
 Não nas colinas de Gyntiana
 Não entre suas vinhas e bosques de palmeiras
 Mas através do frescor ingênuo
 Dos pensamentos joviais de uma dama.
 (p. 139)

Seu anseio é ser um sultão dos pensamentos dela. E o paralelo que Peer estabelece entre Anitra e Gyntiana, o país que fantasiou fundar no vazio do deserto, conduz-me a pensar que a paixão por Anitra, seu encantamento, prefigura, de modo bastante sutil, um certo sonho de cura de Peer⁴⁴. Seria uma intuição de sua necessidade de encontrar um vazio, um deserto, no qual pudesse dar forma a seu *self*. Algo que se realiza no reencontro com Solveig, na acolhida de seu colo.

Esse seria o primeiro caminho que surge no ato final. O caminho vazio da cebola, o caminho de suas pequenas camadas.

Outro caminho, parece condensado na figura do Moldador de Botões. Esse personagem aparece pouco depois da cena da cebola. Chega trazendo a Peer a notícia de que

⁴⁴ Os “sonhos” que menciono e atribuo a Peer, como tecido de elaboração da experiência – esta cena com a Anitra, a cena dos trolls como possível elaboração da festa de Hægstad, a cena das três pastoras como reparação – tornam-se sonhos em minha leitura. Do ponto de vista da subjetividade de Peer, seriam atuações de fantasias contendo necessidades elaborativas.

veio buscar sua alma para ser dissolvida em uma grande concha de fundição. Ela seria derretida, misturada à alma de outros e moldada numa nova forma. Há algo de fantasmagórico e paternal no Moldador. Evoca tanto o personagem da morte com sua foice buscando as almas pela terra quanto o fantasma do pai de Hamlet cobrando-lhe uma atitude. Antes mesmo de existir a psicanálise, encarna também uma figura analítica. Vemo-lo ajudar, por exemplo, Peer a percorrer o difícil caminho de transformação em curso no último ato. E há ainda a dimensão mencionada antes, do moldador como figuração das camadas menores da cebola Peer. Explico: penso que o Moldador guarda em si algo do infantil criativo de Peer, que reaparece e cobra-lhe sua realização.

Que infantil é esse? O infantil do jogo de Peer, criança, brincando de moldar botões. Uma das poucas coisas que sabemos sobre o menino é que ele brincava de moldar. Se tomarmos essa brincadeira a sério, podemos perceber nela um caminho de elaboração pela criança da passagem do fundamento informe da experiência para outros estados mais formados, ou como a passagem do mundo das substâncias ao mundo dos objetos, para falar em termos de Balint (1987).

Freud (1976b) viu no jogo de carretel de seu netinho uma maneira da criança se apropriar da separação da mãe colocando esse processo sob domínio lúdico do eu. Igualmente, podemos pensar que o jogo do menino Peer a moldar e desmoldar botões, a fundir e endurecer o metal, permitia igualmente uma apropriação da passagem entre esses estados indiferenciados, de experiências do informe, para estados mais discriminados e vice-versa. Também de estados de não integração a estados mais integrados. Isso graças à qualidade de reversibilidade do jogo (lembramos o mencionado apreço de Peer pela ponte) e ao fato de que, no jogo, quem molda não é moldado – embora possa vir a ser, por isso mesmo, sem que o saiba.

Mas algo atravessou e interrompeu o jogo. Algo externo, oriundo das fantasias familiares de grandeza, introduziu nele uma perturbação. Aase conta:

...Me lembro um dia

Quando meu marido estava acompanhado, entrou o menino

Pedindo ao pai para lhe dar algum estanho.

‘Estanho não,’ respondeu Jon, ‘mas a moeda do Rei Cristian!’

Prata! Para mostrar que você é o filho de Jon Gynt!’

(p. 87)

Ao dar ao filho a prata e ressaltar, como fez, o fato, Jon introduziu no jogo – no metal como substância informe, potencial e reversível do jogo – um atributo de valor social,

convencional, totalmente alheio e contraditório com o brincar em andamento. Afinal, ao fixar no metal um valor desse tipo, retirou-lhe a qualidade potencial do informe. Assim, Peer foi arrancado de seu jogo e lançado nos valores convencionais da riqueza, prestígio, grandeza, como fontes de constituição identitária⁴⁵.

Ora, vejo assim o Moldador surgir como a memória de Peer sobre um jogo interrompido a pedir resgate. Como o Peer criança a clamar por sua continuidade.

Simultaneamente, a tarefa diluidora do Moldador ameaça Peer em sua segurança, afinal, diferentemente do jogo infantil, ele aqui reconhece que a transformação não está sob seu domínio. E lembramos a recente citação de Milner, sobre como a experiência do informe pode ser vivida como aniquilação. Além disso, o Moldador atinge o cerne da fantasia de grandiosidade de Peer. Como se fosse um motim das pequenas camadas internas da cebola – o pequeno Peer moldando seu metal – contra as camadas superficiais a impedir a progressão do jogo. Ao questionar os feitos de Peer, e principalmente o feito de ter sido fiel a si mesmo (ao seu *self*), o Moldador causa nele o medo de tornar-se médio, de ser diluído na massa e misturado a outras almas irrelevantes na concha do Moldador. Só que o trágico aqui é que essa grandiosidade, tal como Peer a concebe, não é verdadeiramente sua, sendo justo o que o atrapalha na tarefa de tornar-se quem é.

A dimensão analítica do moldador nesse ponto também é relevante. Está presente em sua condição de reconhecer e sustentar a travessia de Peer, dando a ele os meios – o tempo entre os encontros nas encruzilhadas – para dissolver os últimos bastiões de certeza identitária e finalmente formular a sua própria questão:

Tenho apenas uma questão:

O que, afinal, é esse ‘seja você mesmo’?

(p. 209)

Sem que seja dito, a dissolução de Peer já se deu. Ele já se encontra voltado ao vazio de si e desde esse lugar é que ouve Solveig cantar.

⁴⁵ Sobre essa metáfora “monetarista” para pensar a alienação de Peer no discurso familiar, uma curiosidade que vale mencionar é o fato de que 1867, ano de publicação de Peer Gynt, ser também ano de publicação da primeira parte de “O Capital” de Marx. Não julgo disparatado enxergar essa inflexão do valor convencional do dinheiro sobre a qualidade simbólica e intrínseca do metal como símbolo do self uma metáfora a falar de uma marca do mundo contemporâneo na direção do que Safra (2004) nomeia de “esquecimento do originário”.

5- CONCLUSÃO: UM NOVO COMEÇO

Ê, volta do mundo, camará!

Chegamos agora no encerramento de nosso percurso. Trata-se, como não poderia ser diferente, de um encerramento paradoxal. Conclui e inicia, em harmonia com o final da peça que, como afirmei, traz consigo a enunciação de um novo começo.

Assim, tendo percorrido nosso caminho, demos voltas e circulamos por entre camadas mais periféricas – a discussão metodológica, certas referências à teoria –, atravessamo-las como passagens para alcançar outras camadas, mais internas – a revisão da crítica, as múltiplas histórias ao redor de Peer Gynt –, até chegarmos a camadas menores, mais delicadas, de compreensões sobre sentidos dessa peça – as construções apresentadas, minha pequena história –, e para além delas, o vazio potencial e informe das questões que seguem sem respostas, das que seguem não formuladas e da própria vitalidade do texto a convidar para o sonhar e suas disseminações.

E agora, penso que para concluir vale retomar a cena final de “Peer Gynt”, aquela pela qual iniciei minha interpretação. Vamos, então, lembrá-la:

Nela, Peer, voltando de seu encontro com o diabo – o Homem Magro –, entende que não terá saída e que seu destino é mesmo a dissolução na concha do Moldador. Recita então um lindo monólogo declarando o seu encantamento com a natureza, com o sol, com a terra bem como o reconhecimento grato, mas triste, de que ele próprio – seu *self* – não esteve verdadeiramente presente em si para receber tais dádivas. Termina o solilóquio dizendo:

Eu quero subir, alto, para o pico mais íngreme;
 eu quero ainda uma vez ver o sol nascer,
 vou olhar a terra prometida até a exaustão,
 aí deixar a neve acumular sobre mim;
 e poderão escrever por cima: “Aqui jaz ninguém”;
 depois, – então – ! Seja como for.

(p.219-220)

Logo em seguida, ouvem-se, por perto, os crentes da vila entoando hinos da festa de Pentecostes. Peer os evita, mas termina cruzando novamente com o Moldador de botões. Este lhe pede a lista de seus pecados, para livrá-lo da concha, mas Peer não tem o atestado dos pecados e ensaia desistir. Então, ali próximo, vê uma luz e o moldador lhe diz que é a luz de

uma cabana, Peer ouve um assobio e o moldador diz que é uma mulher cantando. Renovado, vai atrás do que ele imagina seja a definitiva comprovação de seus pecados e, paradoxalmente, sua salvação. Diz o moldador: “Arrume sua casa!” Peer vai correndo. Encontra a mulher à porta, com roupa de domingo, com o livro de salmos e uma bengalinha... é Solveig.

Peer: Se você tem uma sentença para um pecador, então diga!

Solveig: É ele! É ele! Louvado seja Deus!

(tateia atrás dele)

Peer: Me acuse do pecado que foi tudo aquilo que eu te impus!

Solveig: Você não pecou em nada, meu único menino!

(tateia novamente e o encontra)

Moldador (atrás da cabana): O atestado, Peer Gynt?

Peer: Confirme a minha culpa!

Solveig (senta-se junto dele): Você fez de minha vida uma canção deliciosa.

Abençoado seja você, que finalmente veio!

Abençoado, abençoado o nosso encontro na manhã de Pentecostes!

Peer: Então, estou perdido!

Solveig: Há alguém que pode te aconselhar.

Peer (ri): Perdido! Ao menos que você possa resolver um enigma.

Solveig: Diga.

Peer: Dizer? Pois bem! Está certo!

Você pode dizer onde Peer Gynt esteve desde a última vez?

Solveig: Esteve?

Peer: Com a marca do destino sobre sua testa;

do jeito que brotou na mente de Deus!

Você pode me dizer isso? Se não, devo ir pra casa, –
descer para a terra das névoas.

Solveig: Oh, esse enigma é fácil.

Peer: Então diga o que você sabe!

Onde eu estive como meu eu mesmo, como o todo, como o verdadeiro?

Onde eu estive com o selo de Deus sobre minha frente?

Solveig: Em minha fé, em minha esperança e em meu amor.

Peer (recua): O que você está dizendo – ? Quieta! Essas palavras são ilusões.

Você mesma é a mãe para o menino aí dentro!

Solveig: Sim, eu sou; mas quem é o pai dele?

É aquele que, pela oração da mãe, perdoa.

Peer (um feixe de luz incide sobre ele, ele desabafa):

Minha mãe; minha esposa; mulher inocente.

Oh, me guarde, me guarde aí dentro.

(Ele a agarra apertado e esconde seu rosto no colo dela. Longo silêncio. O sol nasce.)

Solveig (canta suavemente):

Durma, meu querido menino!

Eu vou te ninar, eu vou te olhar. –

O menino sentou no colo de sua mãe.

Os dois brincaram todos os dias da vida.

O menino descansou no seio de sua mãe

todos os dias da vida. Deus o abençoe, meu amor!

O menino esteve perto do meu coração

todos os dias da vida. Agora ele está tão cansado.

Durma, você, meu querido menino!

Eu vou te ninar, eu vou te olhar!

Moldador de Botões (detrás da cabana):

Nos encontraremos na última encruzilhada, Peer;

E então vamos ver se – ; eu não digo mais.

Solveig (canta mais alto no raiar do dia):

Eu vou te ninar, eu vou te olhar; –

durma e sonhe, você, meu menino!

(p. 221-223)

Tendo trilhado nesta tese um caminho tão intenso de reflexão sobre esse poema, quantas coisas ainda pensamos ao lermos esse trecho! Que grau de condensação ele assume com relação à obra toda! Quantas passagens significativas: o começo com Peer encantado e grato, querendo subir o pico mais alto – como fez no episódio do cervo – para ver sua derradeira aurora – aurora que instila renascimento segundo o poema de Memnon e que remete ao próprio nome de Solveig, traduzível por caminho do sol; em seguida, Peer esvaziado de si, antevendo a própria morte e se dizendo ninguém – lembrando-nos de um outro importante ninguém da literatura: Odisseu, cuja trajetória guarda semelhanças

suficientes com Peer para convidar a uma comparação. Mais adiante a referência à Pentecostes – a celebração do milagre da superação da diferença, da comunicação sem barreiras linguísticas o milagre fusional por excelência, reverso de Babel. O novo encontro com o Moldador, que lhe esclarece sobre os sinais que ouve e vê – o canto e a luz – e lhe diz para arrumar sua casa, revelando como o Moldador é sábio, auxilia Peer em seu caminho e permitindo que o aproximemos da figura de um analista. O encontro com Solveig cega concretizando na visão turva a dissolução de limites que o Moldador enunciou. A forma da pergunta de Peer – onde esteve e não quem foi –, indicando a intuição de Peer, a essa altura, da relação fundamental entre ontologia e ética; a contundência e o mistério da resposta de Solveig indicando sua solidez como enunciada simbolicamente pela imagem das montanhas quando do retorno de Peer no navio. A mudança de tom na conversa dos dois a partir desse momento – que remete àquelas situações clínicas vividas com nossos pacientes em que, por efeito de uma fala o campo todo da experiência se altera; as referências a guardar o outro em si, a brincar, a ninar e a descansar – a falar de um campo de experiência constitutivo, reverberando noções analíticas como de continente, holding e o próprio brincar; o acolhimento dela e a entrega dele – reforçando a complementaridade de ambos. A fala do moldador anunciando um derradeiro encontro – a indicar que o futuro está indefinido, que uma história está por ser escrita; a aurora remetendo, como já mencionei, ao renascimento, ao poema de Memnon, seu mito e ao nome de Solveig. Por fim, última fala: durma e sonhe.

6 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aarseth, A. (1975). *Dyret i mennesket: Et bidrag til tolkning av Henrik Ibsens "Peer Gynt"*. Oslo, Norway: Universitetsforlaget.
- Aarseth, A. (1989). *Peer Gynt and Ghosts: text and performance*. London: Macmillan Education.
- Aarseth, A. (November 2008). *The Gyntian self*. Paper presented at the Conference Ibsen and the modern self, 19-23 november 2008, Hong Kong & Guangzhou.
- Abraham, N. & Torok, M. (1995). Luto ou Melancolia, Introjetar-Incorporar. In N. Abraham & M. Torok *A casca e o núcleo* (pp. 243-258). São Paulo: Editora Escuta.
- Ab'Sáber, T. A.M. (2005). *O sonhar restaurado: formas do sonhar em Bion, Winnicott e Freud*. São Paulo: Ed. 34.
- Adichie, C. *O perigo de uma única história*. [Palestra em filme]. Recuperado em 01 de junho de 2011 de http://www.ted.com/talks/lang/por_br/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html.
- Albertini, P. (1992). *Uma contribuição para o conhecimento do pensamento de Reich: desenvolvimento histórico e formulações para a educação*. Tese de Doutorado. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Anthi, P. R. (1981). Ibsen: Narcisism and Creativity. *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, 4, 161-176. Recuperado de <http://www.pep-web.org/>
- Anthi, P. R. (1990). Freud's Dream in Norekdal Style. *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, 13, 138-160. Recuperado de <http://www.pep-web.org/>
- Bakhtin, M. M. (1992). *A estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Balint, M. (1979) *The basic fault: therapeutic aspects of regression*. New York: Brunner/Mazel classics in psychoanalysis. (trabalho original publicado em 1969)
- Balint, M. (1987) *Thrills and regression*. Madison, Connecticut: International Universities Press. (trabalho original publicado em 1959)
- Becker, W. (Diretor). (2003) *Adeus, Lenin!* [DVD]. Sem local: Imagem filmes.
- Benigni, D. (Diretor). (2004) *A vida é bela* [DVD]. Sem local: Imagem filmes. (Filme original de 1997)
- Bollas, C. (1987) *The shadow of the object: psychoanalysis of the unthought known*. London: Free Association Books.

- Bollas, C. (1996) *Cracking up: the work of uncounscious experience*. New York: Hill and Wang.
- Bollas, C. (2000) *Hysteria*. São Paulo: Escuta.
- Bradley, D. (Diretor). (2007) *Peer Gynt* [DVD]. Sem local: VCI Entertainmentl. (Filme original de 1941)
- Bræin, H. (Diretor). (2008) *Gatas Gynt* [DVD]. Oslo: Norsk Film Institut.
- Calvino, I. (2007). *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Derrida, J. (May/ Aug.1996) História da mentira: prolegômenos. *Estudos avançados*, 10, no. 27. Recuperado de <http://www.scielo.br/>
- Dostoiévski, F.M. (1979). *Crime e Castigo* (Vols. I-II) (N. Nunes, Trad.). São Paulo: Abril Cultural. (Original publicado em 1866).
- Falzeder, E., Brabant, E. & Giampieri, P. (eds). (1994). *Sigmund Freud & Sandor Ferenczi: correspondência*. (Vol. 1, 1908-1911). Rio de Janeiro: Imago.
- Ferenczi,S. (1992) A adaptação da família à criança. In *Psicanálise IV*. São Paulo: Martins fontes. (trabalho original publicado em 1928)
- Ferenczi,S. (1992) Confusão de língua entre os adultos e a criança. In *Psicanálise IV*. São Paulo: Martins fontes. (trabalho original publicado em 1933)
- Fjelde, R. (2009). Foreword. In Ibsen, H. (2009). *Peer Gynt: a dramatic poem* (2nd. ed., R. Fjelde, trad.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Frayze-Pereira, J. A. (2005). *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê.
- Frayze-Pereira, J. A. (s.d.). A psicanálise implicada. *Viver Mente & Cérebro*. Edição Especial Coleção Memória da Psicanálise, no. 6, Um futuro plural. São Paulo: Duetto Editorial.
- Freud, S. (1972a). A Interpretação de sonhos (parte I). In *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., Vol. IV). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1901).
- Freud, S. (1972b). A Interpretação de sonhos (parte II). In *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. V). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1901).
- Freud, S. (1972). Tipos psicopáticos no palco. In *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. VII). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1942 e escrito em 1905 ou 1906).

- Freud, S. (1974). Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico. In *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIV, pp. 349-377). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1975a). Análise terminável e interminável. In *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XXIII, pp. 239-288). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1975b). Construções em análise. In *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XXIII, pp. 289-304). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1937).
- Freud, S. (1976a). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. IX, pp. 11-98). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1976b). Além do princípio do prazer. In *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XVIII, pp.13-85). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1920).
- Freud, S. (1980). O ego e o id. In *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIX, pp. 13-80). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1923).
- Freud, S. (s.d.). Notas sobre um caso de neurose obsessiva. In *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. X, pp. 157-320). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1909).
- Freud, S. (s.d.). O Moisés de Michelangelo. In *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. XIII, pp. 249-280). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1914).
- Gay, P. (2009) *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Green, A. (1994). *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. Rio de Janeiro: Imago.
- Groddeck, G. (1997) *O livro d'Isso*. São Paulo: Perspectiva. (Original publicado em 1921).
- Groddeck, G. (2001). Peer Gynt. In G. Groddeck, *Escritos psicanalíticos sobre literatura e arte*. São Paulo: Perspectiva.
- Gurfinkel, D. (2003) O colapso do sonhar. In L. B. Fuks e F. C. Ferraz (orgs.) *Desafios para a psicanálise contemporânea*.(pp. 177-190) São Paulo: Escuta.

- Heuscher, J. (1992). Mythology – The self – Peer Gynt. *The American Journal of Psychoanalysis*, 52,79-62. Recuperado de <http://www.pep-web.org/>
- Ibsen, H. (1963). *Peer Gynt* (M. Meyer, trad.). Garden City, NY: Anchor Books Doubleday & Company. (original publicado em 1867)
- Ibsen, H. (1988). *Peer Gynt: a dramatic poem* (2nd. ed., P. Watts, trad.), London: Penguin Books. (original publicado em 1867)
- Ibsen, H. (1992). *Peer Gynt*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. (original publicado em 1867)
- Ibsen, H. (1993). *Peer Gynt: a dramatic poem* (J. Northam, trad.). Oslo: Scandinavian University Press. (original publicado em 1867)
- Ibsen, H. (1997). *Peer Gynt: o imperador de si mesmo*. (A. M. Machado, adaptação). São Paulo: Scipione.
- Ibsen, H. (2006). Quando nós, os mortos, despertarmos (trad. F. Saadi e K. Schollhammer). In *Peças escolhidas 1*. Lisboa: Edições Cotovia. (original publicado em 1899)
- Ibsen, H. (2008). Casa de bonecas (trad. K. Schollhammer e Aderbal Freire-Filho). In *Peças escolhidas 3*. Lisboa: Edições Cotovia. (original publicado em 1879)
- Ibsen, H. (2009). *Peer Gynt: a dramatic poem* (2nd. ed., R. Fjelde, trad.), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. (original publicado em 1867)
- Janson, U. (Diretor). (2006) *Peer Gynt* [DVD]. Berlin: Die theater edition/ BelAir edition/ Friedrich Berlin Verlagsgesellschaft.
- Jeffreys, H. (1924) Ibsen's "Peer Gynt": A Psychoanalytic Study . *The Psychoanalytic Review*, 11, 361-402. Recuperado de <http://www.pep-web.org/>
- João da Cruz, S. (2008) *Noite escura*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Johnston, B. (1980) *To the third empire: Ibsen's early drama*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Kielowski, K. (Diretor). (2006) *A fraternidade é vermelha* [DVD]. São Paulo: Versátil. (Filme original de 1994)
- Landa, F. (2006). Entrevista. In *Revista 18*, Vol 15. São Paulo: Centro da cultura judaica/ Casa de cultura de Israel.
- Little, M. (1977). Notes on Ibsen's *Peer Gynt*. In M. Little, *Transference Neurosis and transference psychosis* (pp. 193-206). London: Jason Aronson.
- Loewald, H. (1975). Psychoanalysis as an art and the fantasy character of the psychoanalytic situation. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 23, 227-99. Recuperado de <http://www.pep-web.org/>

- May, R. (1992). Peer Gynt: o problema do homem para amar. In R. May, *A procura do mito* (pp. 143-166). São Paulo: Manole.
- Menezes, T. (2006). *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva.
- Meyer, M. (1963). Introduction. In H. Ibsen (1963). *Peer Gynt* (M. Meyer, trad.). Garden City, NY: Anchor Books Doubleday & Company.
- Meyer, M. (1971). *Ibsen: A biography*. Garden City, NY: Doubleday & Company
- Mezan, R. (1998). 'Um espelho para a natureza': notas a partir de 'Hamlet'. In R. Mezan, *Tempo de muda: ensaios de psicanálise* (pp. 77-100). São Paulo: Companhia das Letras.
- Mezan, R. (2002) A querela das interpretações. In: R. Mezan, *A vingança da esfinge: ensaios de psicanálise* (pp.67-82), 3a. Ed. São Paulo, Casa do Psicólogo.
- Miller, J. H. (1995). *A ética da leitura: ensaios 1979-1989*. Rio de Janeiro: Imago.
- Milner, M. (1991) A ordenação do caos. In M. Milner, *A loucura suprimida do homem são: quarenta e quatro anos explorando a psicanálise* (pp. 216-232). Rio de Janeiro: Imago. (original publicado em 1957)
- Nanau, A. (Diretor). (2005) *Peter Zadek inszeniert Peer Gynt* [DVD]. Berlin: Good Movies films.
- Northam, J. (1993) Introduction. In H. Ibsen, (1993). *Peer Gynt: a dramatic poem* (J. Northam, trad.). Oslo: Scandinavian University Press.
- Nunes, B. (1998). Ética e leitura. In B. Nunes, *Crivo de papel* (2ª ed.). São Paulo: Ática.
- Ogden, T. H. (1996) *Os sujeitos da psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Ogden, T. H. (1997). *Reverie and interpretation: sensing something human*. Northvale/London: Jason Aronson.
- Ogden, T. H. (1999). 'The music of what happens' in poetry and psychoanalysis. *International Journal of Psychoanalysis*, 80, 979-93.
- Ogden, T. H. (2003). On not being able to dream. *International Journal of Psychoanalysis*, 84, 17-30.
- Ogden, T. H. (2004a). An introduction to the reading of Bion. *International Journal of Psychoanalysis*, 85, 258-300.
- Ogden, T. H. (2004b). This art of psychoanalysis: dreaming undreamt dreams and interrupted cries. *International Journal of Psychoanalysis*, 85, 857-77.
- Ogden, T. H. (2004c). On holding and containing, being and dreaming. *International Journal of Psychoanalysis*, 85, 1349-64.
- Ogden, T. H. (2007). On talking-as-dreaming. *International Journal of Psychoanalysis*, 88, 575-899.

- Reich, W. (1975). Libidinal conflicts and delusions in Ibsen's *Peer Gynt*. In W. Reich, *Early writings* (pp. 3-64). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Reich, W. (1981). *A função do orgasmo*. São Paulo: Brasiliense.
- Reich, W. (2001). *Escute, Zé Ninguém*. São Paulo: Martins Fontes.
- Robert, M. (1991). *A Revolução psicanalítica*. São Paulo: Perspectiva.
- Roudinesco, E. & Plon, M. (1998) Dicionário de Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Rustin, M. & Rustin, M. (2003). What Ibsen Knew. In M. Rustin & M. Rustin, *Mirror to nature: drama, psychoanalysis and society* (pp. 113-134). London: Karnac.
- Safra, G. (1994). Pesquisa Com Material Clínico. *Psicanálise e Universidade*, 1, 51-72. São Paulo.
- Safra, G. (2002). O gesto na tradição. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 36 (4), 827-834, São Paulo.
- Safra, G. (2004). *A po-ética na clínica contemporânea*. Aparecida, SP: Idéias e letras.
- Safra, G. (2005). *A face estética do self*. Aparecida, SP: Idéias e letras.
- Schatia, V. (1938). Peer Gynt – A study of insecurity. *The Psychoanalytic Review*, 25, 49-52.
Recuperado de <http://www.pep-web.org/>
- Searles, H. (1991). Uncounscious identification. In Boyer, L. B. & Giovacchini, P. L. *Master clinicians on treating the regressed patient*. Northvale, New Jeersey/ London: Jason Aronson.
- Silva, J. R. O. (2010). Reich e seus Peer Gynt: revisitando os comentários sobre a peça. *Revista Reichiana*, 19, 44-55. Departamento Reichiano do Instituto Sedes Sapientiae. São Paulo.
- Silva, J. R. O. (november 2008). *Peer Gynt: three psychoanalytical interpretations*. Paper presented at the Conference Ibsen and the modern self, 19-23 november 2008, Hong Kong & Guangzhou.
- Stekel, W. (1962). Analytic Notes on Ibsen's Peer Gynt. In W. Stekel, *Compulsion and doubt (Zwang und Zweifel)*. New York: Grosset & Dunlap.
- Stekel, W. (1920). Analytical comments on Ibsen's "Peer Gynt". *Psyche and Eros: an international bi-monthly journal or psychoanalysis, psychotherapeutics and applied psychology*. Vol. I (3), 152-156. Recuperado de <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015010954033;page=root;view=image;size=100;seq=166;num=152;orient=0>
- Torok, M. (1995) Doença do luto e fantasia do cadáver saboroso. In N. Abraham & M. Torok, *A casca e o núcleo* (pp. 215-236). São Paulo: Editora Escuta.

- Watts, P. (1988). Introduction. In H. Ibsen, *Peer Gynt: a dramatic poem* (2nd. ed., P. Watts, trad.), London: Penguin Books.
- Welles, O. (Produtor/Diretor). (2001). *Cidadão Kane* [dvd]. EUA: Warner Home Video.
- Winnicott, D. (2008). Nada no centro. In C. Winnicott, R. Shepherd. & M. Davis (orgs). *Explorações psicanalíticas: D. W. Winnicott*. Porto Alegre, Artes Médicas. (texto original escrito em 1959)
- Winnicott, D. (2008) *Playing and reality*. New York: Routledge. (original publicado em 1971)
- Wong, L. (November 2008). *Lay adream: the modern self in Ibsen's poetry*. Paper presented at the Conference Ibsen and the modern self, 19-23 november 2008, Hong Kong & Guangzhou.
- Woxen, T. (June 2003) *Will the real Peer Gynt please stand up?*. Paper presented at the 10th. International Ibsen Conference, june 1-7, 2003, New York. Recuperado de <http://www.ibsensociety.liu.edu/conferencepapers/realpeergynt.pdf>