

TRAGÉDIA E PSICANÁLISE: UMA ARQUEOLOGIA INACABADA

Elzilaine Domingues Mendes*
Terezinha de Camargo Viana**

RESUMO: O objetivo deste trabalho é discorrer sobre a importância da arte poética, especialmente da tragédia para a compreensão da psique. A literatura além de retratar uma época representa de forma clara e poética os conflitos humanos. Para alcançarmos este objetivo, percorreremos algumas obras literárias - Édipo Rei, de Sófocles; Hamlet, Macbeth de Shakespeare; Pai Goriot de Balzac; Vinte e quatro horas na vida de uma mulher de Stefan Zweig, - retirando delas alguns fragmentos nos quais estão explícitos os sofrimentos da humanidade. Verificamos a importância da fala no alívio das emoções. Constatamos nos discursos literário e psicanalítico que a arte poética parece iluminar os passos de Freud, como se os poetas antecipassem a teoria e a técnica psicanalítica.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia, Psicanálise, Catarse, Complexo de Édipo, Arqueologia.

TRAGEDY AND PSYCHOANALYSIS: AN UNFINISHED ARCHEOLOGY

ABSTRACT: The goal of this work is writing about the importance of the poetic art, especially the tragedy to understand the psyche. The literature, besides showing an epoch, represents in a clear and poetic way the human conflicts. To reach this goal, we went through some literary works - Edipo King, by Sofocles, Hamlet and Macbeth by Shakespeare; Goriot Father by Balzac; Twenty Four Hours in a Woman's Life by Stefan Zweig - extracting from them some fragments in which human sufferings are explicit. We checked the importance of the speech in the emotions relief. We verified in the psychoanalytic and literary speeches that the poetic art seems to illuminate Freud's steps in such a way that the poets anticipated the technical and psychoanalytic theory.

KEYWORDS: Tragedy, Psychoanalysis, Purgation, Edipo's Complex, Archeology.

* Professora Assistente da Universidade Federal de Goiás, Departamento de Psicologia, Psicóloga Clínica, Doutoranda em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade de Brasília.

** Professora do Programa de Pós-graduação em Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, Laboratório de Psicanálise dos Processos de subjetivação, Psicóloga Clínica (PUC- SP), Doutora (Ciências Humanas-USP), Pós-Doutora (Antropologia-UNICAMP).

Vede bem, habitantes de Tebas, meus concidadãos!

Este é Édipo, decifrador dos enigmas famosos;

Ele foi um senhor poderoso e por certo o invejastes

Em seus dias passados de prosperidade invulgar.

Em que abismos de imensa desdita ele agora caiu!

Sendo assim, até o dia fatal de cerrarmos os olhos

não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade

antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante

sem jamais ter provado o sabor de qualquer

sofrimento!

(SÓFOCLES).

O objetivo deste trabalho é discorrer sobre a importância da arte poética, especialmente da tragédia para a compreensão da psique, pois a literatura além de retratar uma época, representa de forma clara e poética os conflitos e sofrimentos humanos.

Com a finalidade de alcançarmos este objetivo, percorreremos algumas obras literárias - Édipo Rei, de Sófocles; Hamlet, Macbeth de Shakespeare; Pai Goriot de Balzac; Vinte e quatro horas na vida de uma mulher de Stefan Zweig -, retirando delas alguns fragmentos nos quais acreditamos estar explícitos os conflitos e sofrimentos da humanidade. Verificamos a importância da fala no alívio das emoções em

vários trechos destas criações poéticas. Ressaltamos a ênfase na arte poética como fundamental para a construção da psicanálise. Observamos ainda a atualidade dos temas trágicos, que vão se reafirmando em épocas distintas. A reaparição dos mesmos temas, com a mesma estrutura trágica, parece confirmar a sua atualidade, especialmente, a sua universalidade.

Parafraseando Mezan (1998) é a própria psicanálise que mais se beneficia com o contato com as obras de arte, sejam plásticas, cênicas, musicais ou literárias: "(...) quem mais lucra com isso é o próprio analista, que aprende, por ocasião deste exercício, a manejar melhor seu próprio instrumento, a utilizá-lo de modo mais atento ou mais refinado, a compreender mais sutilmente a sutileza da alma humana" (p. 79).

Constatamos nos discursos literário e psicanalítico que a arte poética parece iluminar os passos de Freud, como se realmente os poetas e literatos dessem pistas e de alguma forma antecipassem a teoria – *complexo de Édipo* - e a técnica psicanalítica – a *associação livre*. Guiado pela escuta clínica dos sofrimentos das suas pacientes histéricas e pela sua auto-análise, Freud cria a psicanálise, constrói junto com suas pacientes um sentido para os sintomas e para o corpo doente da histérica. Aposta na escuta clínica inaugurando uma nova modalidade de tratamento para a histeria. Freud enfatiza a importância da fala no processo terapêutico. Descobre que por meio do discurso do analisando o analista poderá lançar mão do método interpretativo, que por sua vez é promotor de outros sentidos, até então desconhecidos pelo paciente.

Tentaremos ainda, apoiados em Freud compreender a essência da criação artística, ou seja, o lugar da fantasia na arte poética. Para Freud a fantasia é o substituto do brincar infantil e a fonte da criação artística.

A importância da tragédia para a psicanálise

Desde o início da invenção da psicanálise Freud recorre às criações artísticas, especialmente

à literatura na tentativa de desvendar os mistérios da alma. Torna-se um leitor de Goethe, Shakespeare e Dostoiévski. Seus casos clínicos são escritos de forma romancada e ele é considerado um grande escritor na sua época, recebendo inclusive o prêmio Goethe de literatura. Percebe desde o início da sua invenção que a arte é palco para as encenações do inconsciente. O interesse de Freud pela arte também poderá ser notado pela paixão que ele nutria pelas esculturas gregas, a ponto de se tornar delas um colecionador.

Segundo Kon (2001) na tentativa de compreender a complexidade que envolve o ser humano, no primeiro momento, Freud se inspira na arte literária para compreender o psiquismo e o mal-estar humano fazendo uso da literatura durante a sua construção teórica. Freud recorre ao mito de Sófocles: *Édipo Rei*; às obras de Shakespeare: *Hamlet* e *Macbeth* e depois constrói o seu próprio mito: *Totem e Tabu*. Posteriormente, a psicanálise vai usar a arte na tentativa de comprovar as suas premissas teóricas. A arte é colocada no divã e dissecada, sendo vista como um sintoma de seu autor. Neste texto, nos interessamos pela arte enquanto criação, na condição de reprodutora de conflitos essenciais da natureza humana. Criação que é fundamentada pela fantasia.

Muito já se falou sobre a importância da Grécia para a compreensão da nossa civilização. E a arte literária, especialmente a tragédia, representa apenas uma parte dessa civilização. Podemos afirmar que os gregos tinham acesso à verdade do inconsciente. Desde os tragediógrafos, podemos notar a preocupação com os sofrimentos da alma, por meio dos mais variados temas tratados pelos mitos tais como: amor e ódio, forças que dominam o homem e ridicularizam a sua razão, parricídio, incesto, ciúmes, homossexualidade, etc. Os poetas trágicos falam do humano e de tudo o que o envolve. É como se encontrássemos presente na tragédia a nossa causa enquanto humanos e, por conseguinte, a causa da psicanálise.

Green (1994) ao tentar esclarecer as razões que fazem dos mitos gregos um objeto

singularmente digno de interesse para o psicanalista declara: “Em nenhuma outra mitologia, assim como em nenhuma outra civilização, os homens situaram-se em relação ao desejo com a mesma acuidade” (p.64-65).

Para Aristóteles (2007) a arte poética em geral é a imitação das ações dos homens. Faz questão de deixar muito claro que a tragédia não é a imitação dos homens, mas das ações e da vida. O que determina a desdita ou a felicidade dos humanos são as suas ações e não as suas qualidades, ou seja, o fato de serem pessoas virtuosas ou más. Ele assim define a arte poética:

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (ARISTÓTELES, 2007, pp. 47-48).

Ainda de acordo com o mesmo autor (2007), no texto, “*Poética*”, as grandes tragédias representam homens virtuosos, melhores do que nós. O homem é dentre todos os animais o que tem capacidade de imitação. A imitação ocorre desde a infância e causa-lhe prazer, sendo muitas vezes fonte de aprendizagem. Por linguagem embelezada Aristóteles entende que é aquela que tem ritmo, harmonia e onde há partes que são executadas por metros. A tragédia tem seis partes: enredo, caracteres, elocução, pensamento, música e espetáculo. O enredo é a mais importante de todas, porque é a estruturação dos acontecimentos. É o princípio e a alma da tragédia. Depois o mais importante são os caracteres, ou seja, as características dos personagens. A elocução é a comunicação por meio de palavras, enquanto o pensamento consiste em expressar o que é possível e apropriado. A música é o maior dos embelezamentos e o espetáculo, mesmo sendo capaz de atrair as pessoas, é o mais desprovido de arte o mais alheio à poética. A função do poeta não é contar o que aconteceu, mas aquilo

que poderia acontecer de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. A poesia exprime o universal.

Em vários momentos da sua escrita, Freud não se cansa de elogiar e reconhecer a sensibilidade dos escritores criativos, declarando serem os poetas e literatos possuidores de um saber sobre o homem que ele levou anos de intenso trabalho para compreender. Os literatos têm facilidade para expressarem sentimentos e traduzirem emoções de forma admirável, estética. Ele enfatiza:

A natureza generosa deu ao artista a capacidade de exprimir seus impulsos mais secretos, desconhecidos até por ele próprio, por meio dos trabalhos que cria; e estas obras impressionam enormemente outras pessoas estranhas ao artista e que desconhecem, elas também, a origem da emoção que sentem (FREUD, 1910, p. 98).

Além disso, para Freud é como se os escritores criativos, pois é assim que gostava de denominá-los, antecipassem por meio da sua intuição um conhecimento inacessível aos demais mortais. Ele afirma:

E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa vã filosofia não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1908, p.18).

As tragédias eram grandes acontecimentos teatrais, ocorriam ao ar livre e às vezes, duravam dias. Elas eram objetos de grandes investimentos, pois os gregos organizavam competições para elegerem as melhores tragédias. Para Aristóteles (2007), dentre as características que tornam a tragédia grandiosa destacam-se a sua universalidade e o fato do herói suscitar no espectador compaixão e temor. A função da arte poética é provocar a catarse, cujo efeito é a

purgação das emoções. E, como veremos no decorrer desta exposição, nos primórdios da psicanálise, Freud recorre a este conceito (catarse) para tentar dar conta do sofrimento histérico.

De acordo com Lesky:

Outro requisito, com respeito a tudo aquilo a que devemos atribuir, na arte ou na vida, o grau de trágico, é o que designamos por possibilidade de relação com o nosso próprio mundo. O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando temos a sensação do Nostra res agitur, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas do nosso ser, é que experimentamos o trágico (LESKY, 1976, p.26-27).

A proximidade com os conflitos humanos, com a nossa descontrolada, ou melhor, ingovernada vontade nos mostra o vínculo que une a obra de arte à comunidade.

A construção do Complexo de Édipo

Apesar de Freud não dedicar, no decorrer de toda a sua obra um estudo mais detalhado sobre o mito de Sófocles, *Édipo Rei*, ele coloca o complexo de Édipo no centro da teoria psicanalítica (Green, 1994). Isso se dá a partir da auto-análise de Freud, conforme a carta de Freud a seu amigo Fliess, datada de 15 de outubro de 1897, onde ele declara:

Descobri, também em meu próprio caso, [o fenômeno de] me apaixonar por mamãe e ter ciúme de papai, e agora o considero um acontecimento universal do início da infância, mesmo que não [ocorra] tão cedo quanto nas crianças que se tornam histéricas. (Semelhante à inversão da filiação [romance familiar] na paranóia – heróis, criadores da religião). Se assim for, podemos entender o poder da atração do Oedipus Rex, a despeito de todas as objeções que a razão levanta contra a pressuposição do destino; e podemos entender porque o “teatro da fatalidade” estava destinado a fracassar tão lastimavelmente. Nossos sentimentos se rebelam contra qualquer compulsão arbitrária individual, como se pressupõe em Die Ahnfrau e similares; mas a lenda grega capta

uma compulsão que todos reconhecem, pois cada um pressente sua existência em si mesmo. Cada pessoa da platéia foi, um dia, um Édipo em potencial na fantasia, e cada uma recua, horrorizada, diante da realização de sonho ali transplantada para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do estado atual (MASSON, 1986, p. 273).

Em *Édipo Rei*, por meio do pronunciamento de Jocasta, Sófocles (1993) nos fala dos desejos ocultos e inaceitáveis dos mortais pelos pais, principalmente em relação à figura materna, o que na construção freudiana será denominado, futuramente de complexo de Édipo. Jocasta assim fala a Édipo:

Não deve amedrontar-te, então, o pensamento dessa união com tua mãe; muitos mortais em sonhos já subiram ao leito materno. Vive melhor que em não se prende a tais receios (SÓFOCLES, 1993, p. 68. Verso 1165).

Para Freud (1900), o que nos comove na tragédia de Sófocles e o que a torna universal é o fato dela exprimir o destino trágico de qualquer ser humano, ou seja, o fato de nos identificarmos com o infortúnio do herói Édipo, com a diferença que Édipo ignorando a sua origem, porém colocando-a em dúvida abandona a sua cidade e por fatalidade acaba por desposar sua verdadeira mãe, o que o faz ao mesmo tempo pai e irmão de seus próprios filhos. Os outros mortais, felizmente suprimem esses desejos incestuosos.

Seu destino comove-nos apenas porque poderia ter sido o nosso – porque o oráculo lançou sobre nós, antes de nascermos, a mesma maldição que caiu sobre ele. É destino de todos nós, talvez, dirigir nosso primeiro impulso sexual para nossa mãe, e nosso primeiro ódio e nosso primeiro desejo assassino, para nosso pai. Nossos sonhos nos convencem de que é isso o que se verifica. O Rei Édipo, que assassinou Laio, seu pai, e se casou com Jocasta, sua mãe, simplesmente nos mostra a realização de nossos próprios desejos infantis (FREUD, 1900).

Freud (Op. cit.) para dar conta do conceito teórico que cria – Complexo de Édipo – recorre a uma tragédia um pouco mais moderna – *Hamlet* – de Shakespeare, explicando que tanto o *Édipo Rei* quanto o *Hamlet* tratam dos mesmos desejos incestuosos para com a mãe e do ódio em relação ao pai, porém o tratamento diferenciado do mesmo material provém da diferença na vida mental das duas épocas. Freud explica que em *Hamlet* podemos observar o avanço do recalçamento na vida emocional da espécie humana. Édipo realiza seus desejos inconscientes enquanto Hamlet os recalca, mas também sofre. Hamlet hesita em matar o atual marido da sua mãe, seu tio, irmão de seu pai, porque Claudius realizou os desejos infantis, inconscientes e recalçados do próprio Hamlet. Neste caso, o ódio que deveria levá-lo a vingar a morte de seu pai é substituído pelo sentimento de auto-acusação.

De acordo com Laplanche e Pontalis (1988), a psicanálise define o complexo de Édipo como um conjunto de desejos amorosos que a criança sente em relação aos seus progenitores, podendo ser experimentado de duas formas diferentes: a positiva e a negativa. Na forma positiva a criança experimenta um desejo de morte da figura parental do mesmo sexo que o seu e sentimentos de amor direcionados à personagem do sexo oposto. Já na sua forma negativa ocorre o inverso, a criança experimenta amor para com a figura parental do mesmo sexo que o seu e sentimentos de hostilidade para com a figura parental do sexo oposto. Além disso, em ambos os casos, estes sentimentos não se mostram puros, são ambivalentes.

A catarse na literatura e na psicanálise

Outro fato bastante interessante consiste no uso do termo catarse, que Freud e Breuer retomam de Aristóteles. “O termo catharsis é uma palavra grega que significa purificação, purgação. Foi utilizado por Aristóteles para designar o efeito produzido no espectador pela tragédia (...)” (LAPLANCHE e PONTALIS, 1988, p. 95).

Segundo Roudinesco (1998), apesar do termo catarse ser já há muito tempo objeto de intermináveis discussões, no campo da estética e da filosofia, o tio de Martha Bernays, Jacob Bernays, publicou um livro de medicina, no qual se opôs a Lessing (1729-1781), que dera ao termo uma interpretação moral, onde a catarse era definida como expurgo ou purificação. Tudo leva a crer que Breuer e logo depois Freud partem deste livro e dos ensinamentos aristotélicos de Franz Brentano, retomando a importância deste fenômeno para o tratamento da neurose. Roudinesco pontua:

Daí a idéia de que o tratamento devia fazer surgir o elemento opressivo, para provocar um alívio, em vez de fazê-lo regredir através de uma transformação ética do sujeito. Tratava-se de fazer com que saísse do sujeito, através da fala, um segredo patógeno, consciente ou inconsciente, que o deixava em estado de alienação (1998, p. 107).

O método catártico está ligado ao desenvolvimento da hipnose. Ocorre com o desligamento do hipnotismo (1880-1895). Freud substituiu a hipnose pela sugestão, onde colocava a mão na testa do paciente convencendo-o de que com isso ele reencontraria a recordação patógena. Laplanche e Pontalis assim definem a catarse:

Método de psicoterapia em que o efeito terapêutico procurado é uma “purgação” (catharsis), uma descarga adequada dos afectos patogênicos. O tratamento permite ao indivíduo evocar e até reviver os acontecimentos traumáticos a que esses afectos estão ligados, e ab-reagi-los (LAPLANCHE e PONTALIS 1988, p. 95).

Com a finalidade de exemplificarmos a catarse, recorreremos a alguns escritores criativos: Balzac e Zweig.

Em “*Pai Goriot*”, Balzac nos brinda com o sofrimento de um pai que nutria pelas filhas um amor incondicional, excessivo que o leva a abdicar de sua própria vida em função dos desejos das duas filhas. O pai Goriot abre mão de todos os

seus bens, dividindo-os igualmente entre as duas filhas para que elas façam um bom casamento e sejam aceitas na sociedade. Ele se ilude pensando que conseguirá viver dignamente numa pensão burguesa para os dois sexos e outros. Assistimos no início desta obra à confusão dos espectadores após cada visita das filhas ao pai. Todos os personagens compartilham do suspense que se desenrola após cada visita, pois desconfiam que o pai Goriot, na verdade, recebia suas amantes na pensão. O que se descortina é um amor erótico do pai pelas filhas, um amor sem limites, sem faltas. Assim fala o pai Goriot: “Tinha-lhes demasiado amor para que elas o sentissem por mim” (BALZAC, 1979, p. 290). Um homem a princípio elegante, que podia ainda dar prazer a muitas mulheres, vai se decompondo pelo sofrimento, pelo abandono familiar ao qual é submetido. O desprezo e a ingratidão das filhas matam o pai Goriot. Na sua agonia de morte ele tem o seu momento de catarse, de delírio onde vai explicitar todas as causas do seu sofrimento. Eis aqui um pequeno fragmento da sua agonia de morte:

Ó meu Deus! Já que conheces as misérias, os sofrimentos que suportei; já que contastes as punhaladas que recebi, durante este tempo que me envelheceu, transformou, matou, embranqueceu; por que me fazes então sofrer hoje? Espiei bem o pecado de as amar demasiadamente. Elas vingaram-se bem do meu afeto, torturaram-me como carrascos. Pois bem, são tão estúpidos os pais! Amava-as tanto que caí como um jogador cai no jogo. As minhas filhas eram o meu vício, eram as minhas amantes, tudo, enfim! Tinham ambas necessidade de qualquer coisa, de enfeites. As criadas de quarto diziam-no e eu proporcionava-lhes tudo, para ser bem recebido! Mas, apesar de tudo, deram-me algumas lições sobre a forma de me comportar em sociedade. Oh!, não esperaram pelo dia seguinte. Começaram a ter vergonha de mim. Aí tem o que é educar bem os filhos! (BALZAC, 1979, p. 291).

Zweig (1999), um escritor contemporâneo de Freud, que viveu de 1881 a 1942, na obra “Vinte e quatro horas na vida de uma mulher” conta a história de uma senhora madura que

encontra alívio de seus sofrimentos e angústias após narrar para um quase desconhecido, na verdade um estranho, o que ela vai denominar de um momento de “insensatez”:

Talvez o senhor ainda não entenda por que conto tudo isso a um estranho, mas não se passa um dia, nem uma hora quase, sem que eu deixe de pensar nesse determinado fato, e pode acreditar numa velha mulher quando digo que é insuportável fitar a vida inteira um único ponto da existência, um único dia. Pois tudo que lhe contarei cabe no curso de um dia, apenas vinte e quatro horas dentro de sessenta e sete anos, e eu mesma me disse, com enlouquecedora frequência: que importa ter uma vez agido com insensatez? Mas a gente não se liberta disso que chamamos, com uma palavra muito vaga, de consciência, e na ocasião em que o ouvi falar tão objetivamente no caso Henriette, pensei que talvez esta lembrança insensata e esta permanente auto-acusação teriam um fim, se eu me decidisse de uma vez a falar livremente com alguém sobre esse único dia de minha vida. Se eu não fosse anglicana mas católica, há muito a confissão me teria proporcionado a oportunidade de aliviar em palavras isto que ficou calado – mas esse consolo nos é negado, e assim hoje faço a estranha tentativa de me absolver falando com o senhor (ZWEIG, 1999, p. 24 - 25).

Aqui, fica muito clara a importância da fala no processo da cura, no alívio das emoções. No tratamento psicanalítico o paciente é convidado também a falar livremente para um quase desconhecido.

Em “Macbeth” Shakespeare (1970) também diz que o médico deve saber tudo o que ocorre ao paciente. Faz referências à importância do sono na vida psíquica das pessoas, colocando que a ausência deste poderá aproximar os homens da loucura. Na mesma obra, Shakespeare, ainda se refere ao sonambulismo de Lady Macbeth como testemunho de sua enfermidade mental.

Médico

Grave perturbação da natureza:

As benesses do sono e, ao mesmo tempo,

A atuação de pessoa acordada!
E nessa agitação, enquanto dorme,
Além de andar e fazer essas coisas,
A senhora é capaz de se lembrar
Se a rainha falou, e que ela disse?
Dama
Isso, doutor, não posso repetir...
Médico
Para mim, pode; e talvez, mesmo, deva. (MACBETH,
Ato V, Cena I, p. 116).

Nessa fala do médico, quando ele questiona a dama de companhia de Lady Macbeth, Shakespeare parece antecipar a importância que Freud atribuirá mais tarde à fala de tudo o que passar pela mente do doente, sem qualquer restrição, ou mesmo resistência. O psicanalista faz um contrato com o paciente, no qual, este último deve dizer tudo o que lhe vem à mente, qualquer coisa, mesmo que a ache sem importância. Para o psicanalista, tudo o que vem à cabeça do paciente é muito importante. O paciente não pode esconder nada do analista.

Mais tarde, Freud (1908), na sua primeira análise literária, “*Gradiva*” de Willheelm Jensen, falará da importância do sonho como processo elaborativo. Freud faz um paralelo entre os sonhos que nunca foram sonhados, mas criados por escritores imaginativos e os sonhos noturnos da humanidade. Ele ressalta que os sonhos imaginados por escritores e atribuídos por eles às personagens de seus romances, obedecem aos mesmos processos dos nossos sonhos cotidianos. Tanto nestes quanto naqueles, os sonhos continuam os pensamentos e experiências que nos perturbam durante o dia. Assim sucede com Lady Macbeth:

Médico
Está falando! Eu vou anotar tudo
Que ela disser, para que não me falhe
a memória
Lady Macbeth
Sai, mancha do diabo! Sai, eu disse!
- A primeira, a segunda badalada:
Chegou a hora! – Que inferno de escuro!

- Que fiasco, senhor, mas que fiasco:
um soldado, com medo? – Por que havemos
de temer que alguém saiba, se, conosco
no poder, ninguém vai poder contar?
- Mas quem iria imaginar que o velho
Tivesse dentro dele tanto sangue?
(...)
Lady Macbeth
Lava as mãos, põe a roupa de dormir,
e não fiques assim tão abatido!
- Torno a dizer: Banquo está enterrado,
E não pode sair da sepultura! (Macbeth, Ato V,
cena I, p. 117-119).

Lady Macbeth repete em sonho a cena do crime do qual participou e que a perturba. Desenvolve um ritual obsessivo (lavar as mãos incessantemente) na tentativa de se libertar, ou melhor, se purificar deste ato sujo que cometeu. Lady Macbeth sofre de reminiscências.

A partir da catarse Freud inventa o método psicanalítico, baseado na associação livre. Segundo Laplanche e Pontalis (1988), a regra ou método de associação livre consiste na solicitação, por parte do psicanalista, ao paciente que fale tudo o que lhe ocorrer à mente de forma espontânea e sem qualquer tipo de discriminação. Por outro lado, o analista deve ter a atenção flutuante, ou seja, deve escutar o analisando sem privilegiar qualquer elemento do seu discurso, devendo deixar funcionar o seu inconsciente da forma mais livre possível. Mas mesmo sendo substituído pelo método psicanalítico os efeitos da catarse continuam sendo de grande importância para a psicanálise, o que é reconhecido pelos psicanalistas.

A fantasia na literatura e na psicanálise

Ao tentar entender como se dá a criação artística, o que a torna possível, Freud (1908) atribuirá grande importância aos jogos infantis e às fantasias. Para ele a fantasia é a continuação do jogo infantil. A pessoa adulta troca o prazer que obtinha nos jogos infantis pelo prazer que

lhe proporciona a fantasia. No entanto, sente muita vergonha dos conteúdos de suas fantasias. As fantasias se tornam criações muito íntimas e o adulto segundo Freud prefere confessar suas faltas a falar de suas fantasias.

Freud (Op. cit.) questiona de que fontes o escritor imaginativo retira o seu material e como este estranho ser, consegue impressionar-nos com sua obra e despertar emoções das quais, talvez nem nos julgássemos capazes. Ele pontua que nem mesmo os escritores nos oferecem uma explicação, pois eles asseguram que todos nós, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último homem morrerá o último poeta. Freud procura na infância os primeiros traços da atividade imaginativa. Afirma que os brinquedos e os jogos são a ocupações favoritas e mais intensas das crianças. Enquanto brinca a criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, de acordo com os seus desejos. Enfatiza que a antítese da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade. No entanto a criança consegue diferenciar o brinquedo da realidade.

Freud (1908) assinala que o escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Ele cria um mundo de fantasia, no qual investe muita emoção, no entanto, ele mantém uma separação nítida entre suas fantasias e a realidade. O escritor também leva muito a sério as suas fantasias. Essa “irrealidade” do mundo imaginativo do escritor tem conseqüências importantes para a técnica de sua arte, pois caso fosse real não causaria tanto prazer. Ainda por meio do jogo infantil, Freud aborda a questão do devaneio e da vergonha, pois quando crescem as pessoas renunciam ao prazer de brincar. Na verdade, quando pára de brincar a criança passa a fantasiar. Substitui o brincar pelos devaneios. Já os adultos, se envergonham de suas fantasias e as ocultam dos demais, pois as consideram proibidas e infantis. O brincar da criança expressa o seu desejo de se tornar adulta, pois ela brinca de ser adulta.

Freud (Op. cit) ressalta a importância da fantasia e acrescenta que a pessoa feliz nunca fantasia, só a insatisfeita. E as forças que motivam as fantasias são os desejos insatisfeitos e que

toda fantasia é a realização de um desejo. Estes desejos podem ser ambiciosos ou eróticos. Os sonhos noturnos também são realizações de desejos. Conclui que a obra literária assim como o devaneio são continuações ou substitutos do que foi o brincar infantil e que é provável que os mitos sejam vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejos de nações inteiras.

Ao questionar como o escritor imaginativo consegue prender a nossa atenção e nos provocar emoções diversas por meio das suas produções, Freud (1908) argumenta que é porque a verdadeira emoção que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossa mente. Através do relato do que julgamos serem seus devaneios o escritor consegue superar nosso sentimento de repulsa, suavizando o caráter dos devaneios egoístas e nos subornando com o prazer estético. Na verdade, ele nos oferece o prazer de nos deleitarmos com nossos próprios devaneios sem auto-acusações ou vergonha.

Podemos comparar as atitudes dos deuses gregos, presentes na mitologia grega às atitudes das crianças enquanto brincam. Vejam bem, nas suas brincadeiras, as crianças brincam de serem adultas, gostam de mandar, de terem poderes, de determinarem as falas de todos os seus personagens, enfim de controlarem tudo ao seu bel prazer. É um faz de contas encantador onde quem dele participa governa, manda e desmanda, faz e acontece como os deuses da mitologia grega que também a tudo e a todos controla. Pensando assim, é como se vissemos tanto na infância quanto na mitologia o inconsciente puro, em ação. A criança consegue, por meio do jogo, realizar todos os seus desejos, reinar, enfim, elaborar todos os seus conflitos, colocando-se ainda de forma confortável, da mesma forma que os deuses na mitologia grega realizavam todos os seus desejos e fantasias.

Tragédia e Psicanálise: uma arqueologia inacabada

A proximidade entre a tragédia e a psicanálise é inegável. Como nos aponta Mezan

(2002), a psicanálise tem por objetivo buscar, por meio da escuta, a verdade inconsciente do desejo. Mezan afirma:

Ora, o que é a psicanálise, senão a mimese, pela via da transferência que atualiza o drama e não se limita a narrá-lo, dos incidentes reais e imagináveis que despertam – e despertam de novo – piedade e terror, a fim de liberar o sujeito da significação emocional que, na infância, veio a lhes atribuir, e à qual permanece acorrentado? Tragédia e psicanálise têm um vínculo interno, comunicam-se por dentro, e por esta razão Freud foi buscar numa tragédia o nome e a forma que deu à sua descoberta central (MEZAN, 2002, p.158).

Ainda para Mezan (2002), Édipo foi aquele que desvendou o enigma da condição humana. E a psicanálise também se propõe, por meio da escuta clínica, a uma busca eterna de enigmas que ousa desafiar as ilusórias “verdades” que aspiram às certezas absolutas e às respostas definitivas. O grande desafio da psicanálise é suportar a angústia do não saber.

Ao falarmos de catarse, de purgação de afetos, reafirmamos a proximidade da arte poética e da psicanálise. A escrita poética, assim como a psicanálise pode ser vista como uma liberação de nossos desejos inconscientes. Na arte poética podemos perceber a força do inconsciente, do desejo. E o que nos faz admirar a arte poética é essa capacidade de nos permitir identificar com vários personagens ao mesmo tempo, de deixar à mostra a complexidade de tudo o que envolve o humano e as suas relações. Enfim, essa capacidade de revelar a beleza e a complexidade da alma humana. Deixar o inconsciente à mostra, desvendar os desejos inconscientes mais íntimos de uma forma estética parece ser a arte dos escritores criativos. Trabalhar os mesmos temas, falar dos mesmos anseios, que na maior parte do tempo fazemos questão de ocultar, é a arte de nossos escritores criativos, uma arte que repete e renova o trágico, o absurdo, e que mostra a universalidade do inconsciente, de nossos obscuros, reprimidos e

insaciáveis desejos. Não seria esta também a função da psicanálise?

Neste contexto, podemos pensar cada paciente que adentra os nossos consultórios comparando-o ao Édipo Rei. É alguém que traz consigo uma dor, cuja sintomatologia esconde um mistério. E o que faz então o psicanalista senão buscar junto com o paciente construir novos sentidos para a sua dor? O psicanalista guiado pelos ensinamentos e experiências freudianas procura escutar as formações do inconsciente e a história que o sujeito construiu desde a sua mais tenra infância. O paciente busca, assim como Édipo decifrar seus enigmas. A princípio por duvidar de sua origem, consulta o oráculo que lhe diz que ele é aquele que matará seu pai e partilhará o leito de sua mãe. Posteriormente, Édipo buscará outra condição que lhe permitirá lidar com a sua dúvida e com o seu temor. Abandona àqueles que conhecem como seus pais, buscando outro lugar para viver. Duvida em relação à sua origem, teme transgredir as leis sociais, especialmente, às leis do incesto e do assassinato. Édipo teme e ao mesmo tempo deseja desposar sua mãe e assassinar seu pai. Enfim, Édipo não consegue fugir das seduções do amor materno.

De acordo com Mezan (2002), as questões de Édipo referem-se à sua identidade. Édipo pergunta ao oráculo quem ele é, obtendo a resposta de que ele é aquele que está destinado a matar o pai e a dormir com a mãe. Mas Édipo não tolera ser o que é e tenta construir para si uma outra realidade, vai ser o decifrador de enigmas, buscando uma resposta para o seu conflito de identidade. Ao ser qualificado de filho adotivo, Édipo se sente ameaçado pela primeira vez.

Em Édipo Rei, podemos compreender aquele aspecto do trágico de Sófocles em que o ser humano se vê entregue a forças irracionais, sendo por elas impelido à desgraça e ao horror. Nenhuma luz consoladora brilha ao fim da peça, onde aquele que fora outrora o privilegiado da sorte surge como abominação a si e aos outros. Agora, entra de novo

em cena Édipo, na figura do velho mendigo, acompanhado pelo amor de Antígone. Sua vida foi mais rica em aflição e tormento que a de qualquer outro homem, mas os deuses também conhecem a misericórdia, e um oráculo de Apolo o leva à Ática, ao santuário em Kolonos Hippios, onde o sofredor sem paz será libertado de seus padecimentos, e continuará atuando como herói propiciador de bênçãos para os que o acolheram (LESKY, 1976, p. 152-153).

A arte poética pode ser vista enquanto vestígio arqueológico das marcas do inconsciente de um povo. Assim, podemos buscar na literatura clássica as marcas da construção da história da humanidade, pois a escrita é capaz de nos deixar vestígios dos desejos humanos mais primitivos e inconscientes. Tarefa esta comparável à busca arqueológica de Freud dos desejos inconscientes, presentes nos sonhos, sintomas, atos falhos, chistes e na infância de seus pacientes.

Considerações Finais

A sensibilidade e perspicácia de Freud levam-no a perceber a importância da arte poética para o desvendamento dos mistérios da alma. Freud compreende que nas fantasias das crianças e dos escritores estão contidos desejos e sentimentos inaceitáveis e absurdos para a consciência.

As criações artísticas são muito férteis para a compreensão do destino humano e Freud busca nestas criações humanas compreender a essência dos desejos dos mortais e a partir daí também cria uma nova modalidade de apreensão e tratamento dos sofrimentos humanos baseada na escuta clínica de uma outra realidade, a realidade psíquica, constituída pelas fantasias. A associação livre por parte do paciente e a atenção livremente flutuante por parte do analista, permitem o acesso por meio do método interpretativo aos desejos mais obscuros e inaceitáveis dos seres humanos. A fala do paciente e a escuta do psicanalista inauguram assim, um novo sentido para os sofrimentos humanos.

Os passos de Freud nos levaram à descoberta da arte como lugar onde o inconsciente

afloresce. E para a compreensão da essência humana devemos sempre recorrer à arte, especialmente à arte poética. Se a arte poética é uma criação do psiquismo nada mais natural do que nos debruçarmos sobre a arte, especialmente, sobre a arte literária para a compreensão da psique.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OBRAS CONSULTADAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e Notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- BALZAC, Honoré de. O Tio Goriot. In: *Os Grandes Clássicos*. Otto Pierre Editores, 1979.
- FREUD, Sigmund. (1900). Sonhos sobre a morte de pessoas queridas. Vol. VII. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund. (1907 [1906]). Delírios e sonhos na Gravida de Jensen. Vol. IX. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund. (1908 [1907]). Escritores Criativos e Devaneios. Vol. IX. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund. (1910 [1909]). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. Vol. XI. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- GREEN, André. *O Desligamento: Psicanálise, antropologia e literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- KON, Noemi Moritz. De Poe a Freud – O gato preto. In: *Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago editora, 2001.
- LAPLANCHE, Jean. PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- MEZAN, Renato. "Um espelho para a natureza: notas a partir de Hamlet". In: *Tempo de Muda: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MEZAN, Renato. A vingança da esfinge. In: *A vingança da esfinge: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.
- ROUDINESCO, Elisabeth.; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad. Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

SÓFOCLES. *Édipo Rei* IN: A trilogia tebana. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, (Obra escrita originalmente por volta de 430 a.C.).

ZWEIG, Stefan. *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher e outras novelas*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Recebido em Setembro de 2009.

Aprovado em Outubro de 2009.

A CONSTRUÇÃO DA CIDADANIA COMO ESFORÇO SIMBÓLICO E IDEOLÓGICO: A AUTO- REPRESENTAÇÃO DE ÊNIO, POETA ROMANO

Everton da Silva Natividade*

RESUMO: Nos sumus Romani, qui fuimus ante Rudini, “Nós, que antes fomos rudinos, somos romanos”. Este fragmento (313, ed. Valmaggi), um dos mais conhecidos dos Anais de Quinto Ênio (239 – ca. 169 a. C.), faz referência explícita à cidadania adquirida pelo poeta, provavelmente no ano de 184 a. C., uma das datas assinaladas como terminus post quem do começo da redação do poema épico. Também em outros fragmentos, ainda que menos explicitamente, Ênio mostra o seu sentimento de pertença, nomeando-se romano, além de cantor da gesta de Roma. A partir do estudo combinado de tais fragmentos, este trabalho procura analisar a imagem que o poeta cria de si mesmo como cidadão romano dentro dos Anais e, por conseguinte, como essa persona se auto-representa.

PALAVRAS-CHAVE: Ênio; Anais; auto-representação; romano; cidadão-poeta

THE CONSTRUCTION OF CITIZENSHIP AS A SYMBOLIC AND IDEOLOGICAL EFFECT: THE SELF-REPRESENTATION OF ENNIUS, ROMAN POET

ABSTRACT: Nos sumus Romani, qui fuimus ante Rudini, “We who once were Rudians are now Romans”. One of the most known in the Annals of Quintus Ennius (239 – ca. 139 BC), this fragment (313, ed. Valmaggi) explicitly refers to the citizenship granted to the poet, probably in the year 184 BC, one of the dates accepted as terminus post quem for the beginning of the composition of his epic poem. Even in other fragments, although less explicitly, Ennius shows this sense of belonging, as he calls himself a Roman, besides being the bard to Rome’s res gestae. By means of a combined study of these fragments, this text aims to analyze the image the poet creates of himself as a Roman citizen within the Annals and, therefore, how his persona is self-represented.

KEY-WORDS: Ennius; Annals; self-representation; Roman; citizen-poet

* Everton Natividade é mestrando em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail institucional: everton.natividade@usp.br.

O fragmento 313 dos *Anais* de Ênio, cujo único verso dá título a este texto, é um dos mais conhecidos do poema épico pré-*virgiliano* de maior renome. Quinto Ênio (239 – ca. 169 a. C.) foi autor de peças de teatro, comédias e tragédias, das quais as últimas tiveram maior sucesso, tendo-nos restado fragmentos de vinte e três delas, aos quais se devem adicionar *Sabinae*, “As Sabinas”, e *Ambracia*, “Ambrácia”, poemas freqüentemente vistos como *praetextae*, “pretextas”, peças de teatro em que se abordavam temas propriamente referentes a Roma. Ênio escreveu ainda obras menores: *Saturae*, as suas sátiras; *Hedyphagetica*, um poemeto sobre aperitivos, do qual nos resta um só fragmento, citado por Apuleio, no qual se lêem informações sobre peixes e outros frutos do mar; *Sota*, tradução de um poema de Sótades, poeta grego do séc. III a. C.; epigramas e um livro de preceitos. Ênio atuou também na filosofia, deixando-nos dois títulos: o *Evêmero* ou *História Sacra*, em que o poeta tratava de ligar a imagem dos deuses à de monarcas falecidos; e o *Epicarmo*, em que os quatro elementos e a natureza são o tema. O título *Cipião*, uma apologia ao Africano, vencedor da batalha de Zama em 202 a. C., é alvo de discussão: não é certo se fazia parte das

sátiras, entre as quais seria o terceiro livro, ou se estava entre as tragédias, na lista das *praetextae*. A principal obra eniana de que temos notícia, o poema épico dos *Anais*, contava com dezoito cantos, uma narrativa da história de Roma desde a fundação até aos eventos contemporâneos do poeta. Restam-nos 420 fragmentos dessa obra, somando-se aproximadamente seiscentos versos supérstites, nos quais muito das idéias filosóficas e literárias de Ênio se encontram ilustradas.¹

O fragmento 313, no conjunto da obra, localiza-se numa seção adicionada modernamente, chamada *Sedis Incertae*, “de localização incerta”, que abriga os fragmentos cuja citação inicial não identifica o canto a que pertenceriam tais versos. Na edição com que trabalhamos², encontram-se nessa seção os fragmentos de 272 a 420. Alguns dos fragmentos dessa seção têm a sua contextualização possibilitada pela comparação com outros, cujo canto de origem já foi identificado, ao passo que alguns permanecem sem nenhuma contextualização plausível. A partir do estudo combinado do fragmento 313 e de outros, portanto, este trabalho traça comentários e apresenta alguns apontamentos sobre a imagem que o poeta cria de si mesmo como cidadão romano dentro dos *Anais*.

O fragmento 313 faz referência explícita à cidadania adquirida pelo poeta, provavelmente no ano de 184 a. C., uma das datas assinaladas como *terminus post quem* do começo da redação dos *Anais*:

313. nos sumus Romani, qui fuimus ante Rudini

nós, que antes fomos rudinos, somos romanos

Segundo Vahlen (1963: CXCVII), crítico alemão do final do século XIX e início do século XX, este fragmento faria parte do canto XII, em que ele supôs haver, após a narração de uma seqüência de feitos de Tito Qüincio Flaminino na Grécia, um breve elogio de Fábio Máximo, o Contemporizador, e de M. Cúrio. O canto se encerraria com uma digressão em que Ênio teria

falado da sua idade³ e de si, num símile em que se compararia a um cavalo cansado após a corrida⁴; da sua estirpe, descendente do rei Messapo (num fragmento excluído da edição de Valmaggi); da cidadania a ele conferida por Marco Fúlvio Nobílior, enfim, no fragmento sob apreço. Müller (*apud* Valmaggi, *id.*: 133), que é contemporâneo de Vahlen, propôs, por outro lado, que o fragmento fizesse parte do início do canto XVI, dum proêmio especial que aí se encontraria, antes da narrativa da Guerra da Ístria (178-177 a. C.), tema central do canto.

Entre os comentadores mais recentes, as posturas também divergem. Warmington (*id.*: 434-435) traz o fragmento sem identificar a qual livro pertença, não deixando, contudo, de assinalar que pudesse fazer parte do canto XVI, em que também se narrariam os fatos de 184 a. C., ano em que Ênio recebeu o direito de cidadania; ou do I, em que se narra a fundação da Cidade e a divinização de Rômulo; ou do XV, em que se celebra Marco Fúlvio Nobílior, o que também se fazia na peça de teatro *Ambracia*. Skutsch (1985: 677), que considera o contexto autobiográfico *provável*, sugere que o verso pudesse fazer parte de qualquer obra em que o poeta tivesse a oportunidade de falar de si mesmo, mas que não é inquestionável que fizesse parte de outro contexto: outra possibilidade seria a história da colônia enviada ao Pisauro em 184 a. C., sob o comando do filho de Marco Fúlvio Nobílior, Quinto Fúlvio Nobílior, colônia de que Ênio fez parte e graças à qual recebeu o direito à cidadania. Martos (2006: 257, n. 434) assinala ainda que o fragmento poderia ser introduzido no canto XV, que, como o último no plano inicial da obra, teria sido o mais provável para que Ênio falasse de si mesmo. A conjectura é aceitável, ainda que, como todas as outras, seja impossível de assegurar, e a contextualização exata do fragmento permaneça, portanto, incerta.

De todas as conjecturas, como se vê, é voz quase unânime que se trate de passo autobiográfico, o que não seria novidade entre os fragmentos dos *Anais*. Com efeito, Mariotti (1991: 70-74), ao enumerar didaticamente os

1. As obras de Ênio, compiladas e traduzidas para o inglês, em versão bilingüe, são mais facilmente encontradas e lidas na edição bastante confiável de Warmington (1988); em espanhol, há as traduções de Moreno (1999) e Martos (2006), esta última mais cuidada que a primeira. Quanto aos *Anais*, além das traduções já citadas, convém mencionar os trabalhos de Steuart (1976) e Skutsch (1985), que, ainda que não contem com uma tradução, apresentam edição e comentários de grande valor para a compreensão dos fragmentos. Em português, dois trabalhos foram feitos acerca da obra de Ênio: a tese de Nóbrega (1963), sobre os *Anais*, e a de Souza (1989), uma tradução incompleta e não muito confiável dos fragmentos de Ênio e Nêvio. Na nossa dissertação, *Os Anais de Quinto Ênio: estudo, tradução e notas*, a ser defendida nos próximos meses, traduzimos e comentamos os fragmentos do poema épico um a um, tendo-nos servido da edição italiana de Valmaggi (1945) como texto base.

2. Reiteramos: utilizamos a edição de Valmaggi (1945).

3. Aulo Gêlio, XVII, 21, 43.

4. No fragmento 268 da nossa edição:
268. hic ut fortis equos, spatio qui saepe supremo uicit Olumpia, non senio confectus quiescit

ele, como um cavalo infatigável, que muitas vezes, na última volta, venceu os jogos olímpicos, não enfraquecido pela velhice, repousa