

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

Janaina Marins Moraes Mangeli de Brito

Teatro e Psicanálise: A Tragédia Revisitada

Niterói, 2013

Janaina Marins Moraes Mangeli de Brito

Teatro e Psicanálise: A Tragédia Revisitada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Giselle Falbo Kosovski

Niterói, 2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B862 Brito, Janaina Marins Moraes Mangeli de.
Teatro e psicanálise: a tragédia revisitada / Janaina Marins Moraes Mangeli de Brito. – 2013.
112 f.
Orientadora: Giselle Falbo Kosovski.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2013.
Bibliografia: f. 108-112.

1. Psicanálise. 2. Arte. 3. Teatro. 4. Teatro grego (Tragédia).
I. Kosovski, Giselle Falbo. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 616.8917

Janaina Marins Moraes Mangeli de Brito

Arte e Psicanálise: A Tragédia Revisitada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Giselle Falbo Kosovski
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dr^ª. Glória Maria Castilho
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Paulo Eduardo Viana Vidal
Universidade Federal Fluminense

Niterói, 2013

*Dedico este trabalho ao meu marido Eduardo, meu amor e farol da minha vida,
e aos jovens atores do Grupo Singulares de Teatro, parceiros na
paixão pela arte.*

Agradecimentos:

Agradeço primeiramente ao Programa de Pós Graduação de Psicologia da UFF que viabilizou a realização desta pesquisa. Obrigada aos professores e funcionários que de várias formas contribuíram na realização deste trabalho. Obrigada especialmente à Rita, sempre atenciosa e disposta a ajudar na resolução dos “pepinos” burocráticos.

Agradeço também à minha orientadora, Giselle Falbo, pela parceria na pesquisa e suporte nos momentos mais difíceis do processo de escrita. Obrigada pela paciência, carinho e apoio de sempre.

Ao professor Paulo Vidal que me acolheu no mestrado e foi o primeiro a sugerir que no retorno à tragédia e a Édipo eu poderia encontrar um caminho fecundo.

Às professoras Glória Castilho e Maria Lídia Alencar que participaram da minha qualificação. Suas pontuações e sugestões foram essenciais para desenvolver este trabalho.

Aos colegas da minha turma de mestrado. Com vocês eu aprendi que nossas paixões norteiam nossas pesquisas. Obrigada por encontrar em vocês companheiros, parceiros dessa jornada. Durante esses dois anos construímos laços que produzirão efeitos nas nossas trajetórias de vida. Oxalá!

À minha família, que sempre esteve ao meu lado, apoiando minhas escolhas e incentivando minha paixão pela arte e pela pesquisa. Obrigada por cada sorriso, abraço e puxões de orelha. Amo vocês!

À minha irmã Barbara e ao meu querido Pedro que me ajudaram nos enigmas das línguas portuguesa e inglesa.

Aos amigos Gustavo Fonseca, João Gabriel Silva, Fernanda Gonçalves e Marcela

Garcia que fizeram parte dessa trajetória.

À Lúcia Mariano por todo suporte oferecido durante minha jornada.

À professora Marcela Hollanda, que há muitos anos, nas aulas de literatura dramática, me apresentou à tragédia grega e a Édipo. Naquele momento surgiram os primeiros sinais de inquietação que foram o estofado desse trabalho.

Aos integrantes do projeto de pesquisa e extensão “O que a arte ensina para a psicanálise?”, nossos encontros e discussões foram muito fecundos para a realização desse trabalho.

À CAPES pela bolsa fornecida durante o mestrado, fundamental para a realização da pesquisa. Desejo que em breve todos os alunos de pós graduação possam contar com esse incentivo.

Enfim, a todos que durante estes dois anos direta ou indiretamente participaram deste percurso.

*“Teatro e psicanálise lidam com o mesmo material:
os conflitos e a divisão do sujeito com
suas questões sobre a existência,
o sexo, a morte, a dor, a criação e a relação com o outro.
O ego as rejeita, não quer saber, mas elas não o largam, insistem no
Inconsciente, produzindo sintomas, sofrimentos e enigmas.
O teatro leva no real da cena as verdades censuradas do Inconsciente.”*
Antônio Quinet

RESUMO

Este trabalho se propõe a realizar uma articulação entre arte e psicanálise a partir do teatro. Nesse percurso, nossa investigação se direciona para a satisfação fruída pelo artista e pelo público. Retomamos algumas reflexões de Freud e Lacan sobre a arte, nos detemos em alguns conceitos fundamentais para a teoria psicanalítica como sublimação, catarse e ética na psicanálise. Num retorno ao teatro trágico grego nos propomos a revisitar o mito de Édipo e a colher o que, nesse momento, a tragédia pode nos ensinar.

Palavras-chaves: Psicanálise, Arte, Teatro e Tragédia.

ABSTRACT

This paper proposes to conduct a joint between art and psychoanalysis from the theater. In this way, our research is directed to the satisfaction enjoyed by the artist and the audience. We retake some thoughts of Freud and Lacan about art; we stop at some fundamental concepts to psychoanalytic theory as sublimation, catharsis and ethics in psychoanalysis. In a return to the Greek Tragedy we propose to revisit the myth of Oedipus and also gather what, at the moment, the tragedy can teach us.

Keywords: Psychoanalysis, Art, Theater and Tragedy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: A Traição das imagens - René Magritte.....	53
Ilustração 2: Dioniso e o cortejo de Sátiros e Ninfas.....	70
Ilustração 3: Dioniso.....	70
Ilustração 4: Teatro de Dioniso, Atenas, Grécia.....	81

SUMÁRIO

Introdução.....	14
Capítulo 1- FREUD E A ARTE	19
1.1 - A paradoxal posição de Freud frente ao artista e à arte	20
1.2 - A fantasia e a sublimação no artista.....	22
1.3 - Sintoma e fantasia	28
1.4 - A satisfação presente na arte.....	32
CAPÍTULO 2 - A SATISFAÇÃO DO PÚBLICO E O CONCEITO DE CATARSE	37
2.1 - A catarse nos primórdios da psicanálise	39
2.2 - Catarse e Tragédia em Aristóteles.....	43
2.3 - A imitação como problema.....	49
2.4 - Catarse e Tragédia em Freud.....	54
2.5 - Catarse segundo Lacan	57
CAPÍTULO 3 – A TRAGÉDIA GREGA	66
3.1 - Dioniso e o teatro	67
3.2 - Apolo e Dioniso – a origem da tragédia	76
3.3 - O herói e a ação trágica	81
3.4 - Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e a responsabilidade trágica.....	84
3.5 - Édipo, o decifrador de enigmas, incapaz de decifrar a si mesmo.....	88
3.6 - A busca pela verdade	92
3.7 - O encontro com a verdade	98

CONCLUSÃO.....103

BIBLIOGRAFIA.....108

INTRODUÇÃO

*“Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu.
Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro o observa, e
isso é suficiente para criar uma ação cênica.”*
Peter Brook

Minha pesquisa atual foi desenvolvida em continuidade ao meu trabalho monográfico chamado: “O encontro do sujeito com o teatro em um diálogo com a psicanálise”. Construir uma articulação entre a psicanálise e o teatro é uma questão que diz respeito à minha trajetória acadêmica e pessoal. Antes de psicóloga, sou artista. Enquanto atriz, diretora e professora de teatro, várias questões foram se construindo a partir da minha experiência.

Sempre foi instigante constatar as transformações na vida daqueles que se propõem a fazer teatro. Desde a minha formação como atriz, comecei a interrogar sobre o que é isso que a arte é capaz de fazer com quem entra em contato com ela? Pude observar em mim e em outros inúmeras transformações a cada encontro com um novo texto, um novo personagem. Posteriormente, como professora e diretora, observei jovens construindo e descobrindo novas formas de existir através do teatro. Isso é muito interessante e por que não dizer, apaixonante?

Sim, o teatro é feito de paixões. O encontro com o teatro afeta e é capaz de transformar tanto o público quanto aqueles que tem o teatro como ofício. Para o ator, fazer teatro é permitir que seu corpo entre em contato com outras experiências. Afinal, o ator empresta seu corpo e suas emoções para dar vida a um personagem. Ao construí-lo muitas vezes o ator é levado a entrar em contato com questões desagradáveis, dolorosas, até insuportáveis para ele. Portanto, o processo de construir um personagem pode provocar dor e sofrimento. Entretanto, gera uma satisfação inexplicável que diz respeito ao ato de criar.

Representar sua criação diante do público intensifica essa experiência, que é capaz de marcar a história do sujeito para sempre. Que satisfação é essa vivida pelo ator, enquanto artista, senhor do seu ofício? Como pode haver alguma satisfação em experiências estranhas, inclusive dolorosas, que ocorrem durante o processo de criação artística?

Essas questões instigantes que surgiram na minha experiência enquanto artista é que me motivaram a estudar psicologia. Durante a graduação em psicologia formulou-se a seguinte questão: Como posso unir a psicologia e o teatro? Nesta busca, fui apresentada à arte terapia e ao psicodrama. Mas o teatro enquanto técnica a serviço da psicologia nunca despertou meu interesse. O que me instigava era a transformação do sujeito em seu contato com a arte, e não utilizar a arte como instrumento de tratamento para o sujeito.

Ainda na graduação deu-se meu encontro com a psicanálise e então descobri que existem muitas pessoas interessadas em pesquisar arte e psicanálise. Hoje percebo que a questão não é unir esses campos que atravessam a minha formação, mas articulá-los a partir de um encontro que já ocorreu na minha própria experiência.

É fundamental pontuar que a arte e a psicanálise são campos distintos. Inúmeras articulações podem ser feitas entre esses campos, Freud e Lacan já o fizeram e outros estudiosos deram continuidade a essa empreitada. No decorrer da dissertação procuro retomar algumas questões já trabalhadas por outros autores e também propor algumas articulações construídas durante a pesquisa.

Apesar de se tratarem de dois campos distintos, ao se debruçar sobre ambos, é possível encontrar pontos que permitem articulações entre eles. A partir desses pontos, conseguimos criar pontes de acordo com o olhar e a experiência singular de cada um que se propõe à essa empreitada. É fundamental colocar o quanto foi árduo esse processo de articular os campos sem cair na falácia de

reduzir um a partir do outro. Segundo Falbo:

O fato de haver questões que possam concernir tanto a um quanto a outro, a existência de pontos comuns, não estabelece qualquer continuidade entre eles; posto que, em cada um, elas serão abordadas desde ângulos diferentes. O e, neste caso, se situa do lado da separação e do corte e não da conjunção ou do encontro. Trata-se dos efeitos da *tyqué*, do encontro faltoso a partir do qual o real insiste (FALBO, G.).

Partindo dessa perspectiva, reconhecemos a dificuldade encontrada na tentativa de articular psicanálise e arte. De forma despretensiosa procuraremos, no decorrer do texto, encontrar pontos que nos permitam acessar ambos os campos a partir de nossas experiências .

A arte nos revela fantasias, dores, emoções constituintes da alma humana que, é claro, interessam ao campo da psicanálise. Mas a arte é muito maior que a psicanálise. A criação artística faz parte da existência humana. Tentar se debruçar sobre esses campos distintos pode levar ao equívoco de tentar explicar um através do outro. Muitos estudiosos da psicanálise já tentaram interpretar criações artísticas e analisar os artistas pelas suas obras, isso é um erro. Enquanto isso, alguns artistas se apropriam de conceitos da psicologia e da psicanálise em suas criações, o que também pode levar a equívocos. Então, enquanto artista e psicóloga, afetada e porque não dizer apaixonada pelo tema, proponho nesse trabalho seguir as propostas de Freud e Lacan, que se colocam diante dos artistas enquanto aprendizes. Ou mais ainda, segundo Lacan, diante dos artistas, os analistas são verdadeiros “catadores de migalhas”(1959- 1960/2008, p. 283).

No primeiro capítulo, procuramos resgatar algumas das questões levantadas por Freud ao pesquisar a arte e o artista. Iniciamos o percurso a partir das questões encontradas no texto *Escritores criativos e devaneios* (FREUD, 1908/1990). Nesse texto, o autor examina a atividade de fantasiar e a partir daí propõe uma hipótese para o funcionamento da atividade criativa no artista. A

partir dessa investigação, chegamos ao complexo conceito de sublimação, citado por Freud inúmeras vezes, entretanto, não elucidado claramente em sua obra. Retomamos a visão de Lacan sobre a sublimação trabalhada em *O Seminário, livro 7*, (1959-1960). A partir da leitura de Lacan, problematizamos a satisfação vivida pelo artista ao criar.

Segundo Lacan, a arte é uma forma de sublimação que contorna o vazio, sem negá-lo. Ou seja, “a arte é uma produção que utiliza recursos imaginários e simbólicos para abordar o real, sem pretender velá-lo nem domá-lo, mas sim trazê-lo à cena, dar a ele um contorno possível que permita a sua aparição” (VALERIM, 2011, p.4).

Essa perspectiva nos faz retornar à epígrafe dessa introdução, na qual o diretor teatral Peter Brook fala sobre o espaço vazio como um lugar fecundo para a criação. No teatro precisamos suportar esse vazio para criar a partir dele. O vazio está presente em toda forma de arte. O artista esculpe, pinta, escreve, compõe ou constrói com seu próprio corpo um personagem a partir de uma exigência pulsional, de um não saber que serve de estofa pra sua criação.

No segundo capítulo nossa investigação se detém na questão da satisfação fruída pelo público da arte. A partir de um pequeno artigo de Freud sobre o teatro, *Personagens Psicopáticos no Palco* (1905 – 1906/1990), chegamos ao conceito de catarse, tão importante para a teoria e clínica da psicanálise.

Nesse momento, nosso trabalho sofre uma torção e junto com Freud e Lacan, retomamos a definição de catarse em *A Poética*, de Aristóteles. Nesse texto o pensador grego avalia a tragédia, suas características e importância na sociedade helênica que marcam até hoje não só a arte, mas toda cultura ocidental.

Em *O Seminário, livro 7* (1959-1960), Lacan postula que a tragédia está na origem da psicanálise. Além de Freud recorrer a Édipo e Lacan à Antígona,

para formular questões que balizam conceitos fundamentais para a clínica psicanalítica como o complexo de Édipo e a ética, Lacan localiza na catarse o ponto de principal articulação entre tragédia e psicanálise. A partir das reflexões de Lacan sobre o texto de Antígona e o conceito de catarse, encontramos a figura do herói trágico que na sua trajetória desvela algo do real que nos atravessa e constitui.

No terceiro e último capítulo mergulhamos na origem do teatro grego a partir do mito de Dioniso, deus do teatro. Então recorremos às reflexões de Nietzsche sobre a *Origem da Tragédia* e a outros estudiosos da Grécia Clássica, como Jean-Pierre Vernant e Junito Brandão, construindo uma articulação entre esses autores e estudiosos de psicanálise.

A trajetória do filho de Zeus, seus sacrifícios e transformações estão presentes nos mitos dos heróis que avançam rompendo sua dimensão humana. Essa ultrapassagem da medida humana faz parte também do ofício do ator que através do êxtase e entusiasmo entra em comunhão com Dioniso, ultrapassando as medidas de si mesmo.

Como exemplo de herói trágico nós retornamos à trajetória de Édipo, pela sua importância para o teatro e para a psicanálise. Nosso foco está na virada que sofre o herói de *Édipo Rei* a *Édipo em Colono*, ambos de Sófocles. O rei bem sucedido e amado por seu povo que era tido como salvador e decifrador de enigmas se revela como aquele que não conhece o próprio enigma da sua existência. Édipo passa de bem-aventurado a um velho cego que vaga pela Grécia. Entretanto, ao invés de despertar pena, o herói avança firme em direção ao seu destino. Aquele que achava que sabia tudo, não sabia nada de relevante sobre si mesmo. Após sua cegueira, Édipo rompe suas identificações imaginárias e nasce outra relação com o saber que pode, ainda hoje, ensinar aos que se interessam a investigar os enigmas da alma humana.

CAPÍTULO 1 – FREUD E A ARTE

“Por meio das metáforas o artista pode falar do inconsciente, permitindo o deciframento de elementos das mais primitivas pulsões humanas, bem como os mais profundos desejos da civilização.”

Jacques Lacan

Desde o início de nossas pesquisas, pudemos encontrar na obra freudiana inúmeras referências à arte. Em alguns estudos Freud levanta questões relacionadas à subjetividade do artista, interrogando-se a respeito do processo criativo. Em outros, interessa-se em pesquisar os efeitos da obra de arte no público, por exemplo. Há também estudos em que o Freud se interessa pela obra de arte em si, colhendo o que a arte pode vir a ensinar para a psicanálise.

Tanto Freud quanto Lacan, posteriormente, não têm a pretensão de construir uma teoria sobre a arte, ambos interessam-se sobre o tema e o utilizam como instrumento para pensar a clínica psicanalítica. Os dois autores recorrem à arte para fazer avançar as pesquisas em psicanálise. Segundo Regnault, Lacan não se propõe a aplicar a psicanálise à arte ou ao artista, pelo contrário, ele “aplicará a arte à psicanálise, pensando que, porquanto o artista preceda o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica” (REGNAULT, 2001, p. 20).

Freud e Lacan colocam-se em posição de aprendizes em relação à arte. Para Lacan (2001/2003, p. 200), tentar interpretar a obra de arte atribuindo a técnica de um autor a uma neurose qualquer, é burrice. A arte tem mais a nos ensinar. Ao se referir à Marguerite Duras, percebemos que Lacan, frente ao artista, faz uma homenagem, não uma interpretação:

Penso que, apesar de Marguerite Duras me fazer saber por sua própria boca, que não sabe, em toda sua obra, de onde lhe veio Lol, e mesmo que eu pudesse vislumbrar, pelo que ela me diz, a frase posterior, a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta conhecida como

tal, é a de se lembrar com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho. (LACAN, 2001/2003, p. 200, grifo nosso).

Seguindo esta orientação de Lacan, não pretendemos neste trabalho bancar psicólogos no sentido de tentar analisar a obra de arte e o artista, nem tão pouco colocar o artista num lugar de superioridade em relação aos demais mortais. Entretanto, entendemos que há na arte algo capaz de nos intrigar e emocionar. A partir dessa perspectiva, reconhecemos que temos muito ainda a aprender com o campo da arte.

1.1 A paradoxal posição de Freud frente ao artista e à arte

No que concerne ao artista e a obra de arte, Freud dedica-se a levantar questões. Algumas vezes ele até recua perante o tema e com profunda honestidade, demonstra o quanto se sente leigo e ao mesmo tempo fascinado diante do artista e do processo criativo que culmina com a obra de arte em si.

Durante a pesquisa pudemos constatar que as observações de Freud sobre arte carregam com frequência uma profunda ambiguidade e encontramos, inclusive, pensamentos dissonantes. Percebemos que quando Freud tenta desenvolver alguma resposta que dê conta de questões relacionadas à arte, ele acaba criando ainda mais contradições. Por exemplo, na quinta lição de *Cinco Lições de Psicanálise* (FREUD, 1909/1990, p. 47), ele desenvolve uma linha de pensamento coerente, e conclui que os dotes artísticos são ainda enigmáticos. Entretanto, no texto *Os Caminhos da Formação dos Sintomas* (FREUD, 1916-1917/1990, p. 438, 439), o autor envereda por direções extremamente paradoxais.

Esse texto é construído a partir da investigação freudiana a respeito dos percursos da libido no sistema psíquico do sujeito. Depois de nos apresentar a tortuosa saga da libido que culmina com a formação dos sintomas neuróticos ou com a sublimação, nos artistas, Freud conclui que o processo de sublimação da libido no artista tem por objetivo alcançar “honra, poder e amor das mulheres” (FREUD, 1916-1917/1990, p. 439). Segundo o autor, essa seria a grande satisfação para o sujeito dotado de talentos artísticos. Não conseguimos entender como o artista teria qualquer poder sobre esse processo. Além disso, observamos que é praticamente impossível a qualquer um que tenha contato com a arte se contentar com essa opinião. Bem, nos estenderemos sobre essas questões no decorrer desse capítulo.

É importante salientar que o fato de encontrarmos opiniões paradoxais ou dissonantes nas pesquisas freudianas sobre a arte, não constitui um problema do ponto de vista psicanalítico. Afinal, ao contrário de outras ciências, a psicanálise se interessa e se faz através dos lapsos, atos falhos e paradoxos. Quando isso acontece, aposta-se que algo a mais pode ser revelado. Para a psicanálise, a presença do paradoxo pode ser indicativa de pontos a serem melhor investigados.

É fundamental ressaltarmos que as incertezas e contradições estão também presentes e constituem o campo da arte. Não existe uma visão definitiva que dê conta desse conceito. A arte expressa sentimentos, ideias e conflitos presentes na alma humana. Essas questões vem ao encontro dos interesses de pesquisadores da psicanálise. A partir daí conseguimos construir articulações entre esses dois campos. Portanto, continuemos.

1.2 A fantasia e a sublimação no artista

Nesse momento pretendemos trabalhar a partir das questões apresentadas no texto *Escritores criativos e devaneios* (FREUD, 1908/1990). Nesse texto, Freud examina a atividade de fantasiar e a partir daí propõe uma hipótese para o funcionamento da atividade criativa no artista.

O autor inicia o texto com uma questão relacionada diretamente ao *savoir-faire*¹ do artista: “De que fontes esse estranho ser, o escritor criativo retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes?” (FREUD, 1908/1990, p. 149). Ou seja, de onde o artista retira seu material para criar? Como é possível o homem de arte despertar em nós, através de sua criação artística, emoções até então desconhecidas por nós mesmos? O que é isso que a arte faz com o sujeito? Para a frustração de qualquer um que tente interrogar o artista a esse respeito, o mesmo não é capaz de nomear o que o impulsiona a criar. Portanto, não há uma resposta objetiva que nos oriente nesse percurso. A partir dessa constatação, Freud conclui que “nem a mais clara compreensão interna (*insight*) dos determinantes de sua escolha de material e da natureza da arte de criação imaginativa em nada irá contribuir para *nos tornar* escritores criativos” (1908/1990, p. 149, grifo do autor).

A partir dessa colocação de Freud, sentimos necessidade de retomar a fala de Lacan em seu texto sobre Duras : “Penso que, apesar de Marguerite Duras me fazer saber por sua própria boca, *que não sabe*, em toda sua obra, de onde lhe veio Lol...” (LACAN, 2001/2003, p. 200, grifo nosso). Entendemos que o artista cria a partir de um não saber, de algo que emerge à sua consciência e é apresentado pela própria obra. Por mais que a obra de arte se torne de certa

¹ No texto sobre *A Gradiva*, de Jensen (FREUD, 1907/1990), o autor já levantara a questão sobre o saber do artista. Nele, Freud se interroga sobre o que dá ao artista o acesso real ao inconsciente?

forma, consciente ao artista e seja compartilhada com o público, sempre aparece algo inominável na arte. Seja através de um personagem, como Lol, seja através de um quadro, numa música, ou mesmo através das obras mais bizarras ou abstratas presentes na arte contemporânea, há algo de um não saber que permanece e orienta a criação artística. Essa falta de palavras que possam dar conta do trabalho artístico é parte do enigma, da enigmática estranheza, e explicações não nos servem, nem quando vindas da boca do próprio criador da obra.

A arte simplesmente pulsa no sujeito, faz parte de sua própria existência. Há uma força inominável que move o artista. Ele precisa criar, apenas isso. Como definir essa sensação em palavras? Ao questionar o artista sobre o ato criativo, normalmente não encontramos nenhuma resposta que nos ajude a esclarecer a questão. Acreditamos que essa força inominável trata-se de uma exigência pulsional², portanto, inexplicável e incapaz de ser suficientemente nomeada ou controlada. Essa questão é intrigante e, ao mesmo tempo, capaz de frustrar aqueles que tentam responder a ela.

Entendemos que, nesta mesma direção, pode ser lida a posição de Marcel Duchamp, apresentada no texto *Ato Criador* (1975, p.72). Para Duchamp, todas as decisões relativas à execução do trabalho artístico permanecem no domínio da intuição e são impossíveis de ser objetivadas. Segundo o autor, as paixões são o estofado do trabalho do artista. Em outras palavras, o que está em questão é o *Pathos*³. O que move o artista a criar é algo impossível de ser simplesmente falado, escrito ou mesmo pensado.

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela

² Nos debruçaremos detidamente sobre essa questão no decorrer do texto.

³ Palavra grega que pode ser entendida como paixão ou excesso, dentre outras acepções. Na arte o excesso ou transbordar das emoções é usado como material de criação para o artista. Nos aprofundaremos nesse assunto no capítulo seguinte.

realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença que o artista não tem consciência (DUCHAMP, 1975, p.73).

Duchamp chama de “coeficiente artístico” (1975, p.73) essa diferença entre a intenção e a realização do trabalho do artista. Ou seja, algo a mais – a+ – é revelado através da obra que ultrapassa a intenção do artista.

O artista é ultrapassado pela própria obra, pois essa é capaz de revelar questões relacionadas ao não-saber. “O artista, como todo mundo, está mergulhado no inconsciente e sofre os efeitos dele”. (JORGE, 2010, p. 246). Mas, se como Freud mesmo havia marcado, o artista não deve ser “endeusado”, por outro lado, sua obra desvela algo que tem a propriedade de ser fruída por muitos outros além dele, o que nos leva a inferir que o que está em jogo não é exatamente o sujeito do inconsciente ou a fantasia do sujeito que cria, mas um modo de organização dos elementos significantes que nos permite vislumbrar isto que está para além do que pode ser traduzido em palavras. O ato criativo pulsa no artista, mas é impossível de ser explicado por ele, pois traz à tona imagens, ideias desconhecidas de sua própria consciência.

Prosseguindo com a análise da questão, ainda em *Escritores criativos e devaneios* (1908/1990) Freud se volta para o universo infantil e observa que a brincadeira é a atividade que mais traz satisfação às crianças. Partindo desse princípio, o autor propõe buscar na infância os “primeiros traços de atividade imaginativa” (1908/1990, p. 149). Nessa busca, ele compara o brincar infantil com a atividade criadora do artista e sugere que, ao brincar, a criança se comporta como o escritor criativo, criando seu próprio mundo, reajustando os elementos desse mundo de acordo com suas preferências.

Ao contrário do que se possa supor, a criança leva essa atividade a sério e despende nela muita energia e emoção. A criança é capaz de diferenciar perfeitamente as suas brincadeiras da realidade em que vive, ligando situações e objetos imaginados a coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Segundo Freud, é justamente essa conexão com a realidade que diferencia a brincadeira infantil da fantasia neurótica.

Assim como a criança, o escritor criativo cria um mundo fantástico onde investe muita emoção e, também como a criança, é capaz de não confundi-lo com seu mundo real. Ambos brincam com a possibilidade de suspender, por algum tempo a realidade que os cerca. Trata-se de um jogo, uma brincadeira com a própria realidade, uma ficção.

Esse jogo ficcional que está presente na brincadeira infantil também faz parte do trabalho do ator. O teatro só acontece quando o ator representa um personagem diante do público. Tudo que acontece a partir desse encontro entre ator e público só é possível pois é estabelecido, a priori, um pacto onde fica definido que tudo o que acontece em cena é ficção. O ator propõe um jogo de ficção e o público embarca na brincadeira. O trabalho do ator não é enganar o público, fingindo ser algo ou alguém que ele não é. O público participa da brincadeira e aceita naquele momento suspender a realidade que o cerca e fruir da experiência proporcionada pelo espetáculo.

Através do jogo de encenação ou representação de um personagem, o ator apresenta ao público por meio de seu corpo e de suas emoções, uma outra história que vai além das suas próprias histórias de vida. Ambos permitem-se, durante o espetáculo, suspender a realidade que os cerca e vivenciar emoções e situações muitas vezes impossíveis de serem vividas na sua vida cotidiana, mesmo quando a obra em questão seja autobiográfica.

Prosseguindo no texto, é interessante observar que a linguagem também

preserva a relação entre o brincar infantil e a criação poética. Utilizando-se da língua alemã, Freud explica-nos que a palavra 'Spiel' (peça) dá nome às formas literárias que são ligadas a objetos tangíveis e que podem ser representados. Também as palavras 'Lustspiel' e 'Trauerspiel' (comédia e tragédia) significam literalmente, 'brincadeira prazerosa' e 'brincadeira lutuosa' e que os atores são chamados de 'Schauspieler', ou seja, 'jogadores de espetáculo' (FREUD, 1908/1990, p. 150). Observamos ainda que não é só a língua alemã que nos sugere essa relação. Não nos esqueçamos também de que na língua inglesa, a palavra 'Play' significa peça teatral ou simplesmente, brincar. E em português, por exemplo, pode-se encenar uma peça (de teatro) ou pregar uma peça (brincar com alguém).

Freud salienta a importância da dimensão ficcional presente no trabalho dos escritores criativos. Para ele, a ficção é uma técnica fundamental no trabalho de criação (1908/1990, p. 150). Afinal, é importante ressaltarmos que algumas situações ou assuntos quando nos são confrontados na realidade muitas vezes são insuportáveis, causam extremos desprazer e angústia. Entretanto esses mesmos assuntos, quando lidos ou representados como jogo de ficção, são capazes de emocionar e serem fontes de satisfação para o leitor e ou para o espectador.

Ao crescer, esforçando-se para atender às exigências sociais que esperam do adulto maior maturidade, as pessoas param de brincar. Ao abandonar as brincadeiras infantis, os sujeitos adultos parecem renunciar a esse prazer obtido nelas (FREUD, 1908/1990, p. 150). Talvez nesse ponto pudéssemos nos perguntar qual o motivo real que faz o adulto parar de brincar? Não seria o fato deste já ter edificado sua fantasia fundamental que enquadra a realidade e estabelece um modo de gozar? Em outras palavras, não seriam só as exigências sociais que fariam o adulto abandonar as brincadeiras, mas algo que concerne à própria estrutura. Afinal, a fantasia do neurótico, ao invés de seguir pelo viés da abertura criativa, de certo modo congela e engessa o modo de satisfação.

Freud também postula que através do humor⁴ o adulto é capaz de retomar parte da satisfação outrora obtida através da brincadeira infantil (1908/1990, p. 150). Mas é fundamental salientar que nunca renunciamos a uma satisfação outrora vivida. Durante nossa vida, apenas trocamos uma coisa por outra, já que o homem é incapaz de abdicar de uma satisfação que já experimentou. Ao crescer, a criança apenas abdica do elo com os objetos reais. Ao invés de brincar, o sujeito passa a fantasiar, a criar seus devaneios⁵, também chamados pelo autor de “castelos no ar” (FREUD, 1908/1990).

Se de um lado podemos aproximar as brincadeiras infantis das fantasias neuróticas, por outro temos que refletir sobre as diferenças entre elas. Por exemplo, ao contrário das crianças que não se envergonham de suas brincadeiras, nos adultos as fantasias são escondidas das outras pessoas. Os adultos se envergonham de suas fantasias, tornando-as seu bem mais íntimo e inconfessável. Mas por que isso? Para Freud (1908/1990, p. 151), o brincar infantil é determinado pelo desejo de ser grande. A criança está sempre brincando de ser adulto, e isso não é vergonhoso para ela. Durante as brincadeiras, as crianças são capazes de dar algum tratamento às situações conflituosas e difíceis que ocorrem em sua vida. Assim, o brincar para as crianças pode ser um modo de dar tratamento ao que lhe é traumático, trata-se de um trabalho de elaboração significativa por ela empreendido. Por essa razão, a brincadeira é fundamental para o desenvolvimento infantil. Nesse processo as crianças são capazes de extrair uma intensa satisfação.

Em *Cinco lições de Psicanálise* (FREUD, 1909/1990), voltando a

⁴ Maiores detalhes sobre o humor são encontrados no livro *Os Chistes e sua relação com o Inconsciente* (FREUD, 1905/1990).

⁵ Em “Os Caminhos da formação dos sintomas”, o autor define os devaneios como as mais conhecidas produções da fantasia, comumente relacionados a “satisfações imaginárias de desejos ambiciosos, megalomaniacos, eróticos, que florescem com tanto mais exuberância, quanto mais a realidade aconselha modesta e contenção”(FREUD, 1916-1917/1990, p. 435). Os devaneios podem ser definidos também como um tipo de fantasia consciente.

questionar o enigmático dom do artista, o autor afirma que quando um homem não consegue transformar em realidade os seus intuitos na vida, mas possui preciosos dons artísticos, através da sublimação da energia libidinal, ele é capaz de transformar suas fantasias em criações artísticas, ao invés de formar sintomas. Desta forma, se alguém tem algum tipo de inadequação com o mundo e possui dotes artísticos, é capaz de, através da arte, reatar as ligações com a realidade, ao invés de adoecer psicologicamente. Nesta passagem vemos indicada uma importante dimensão da criação que muito interessa à psicanálise, dado que o problema colocado pela neurose é justamente não alcançar a flexibilidade criativa inerente ao artista. De onde um dos motivos principais para a psicanálise se interessar por aquilo que o *savoir-faire* do artista pode vir a lhe ensinar.

É importante marcar que a construção de fantasias faz parte da estrutura neurótica. A fantasia tem uma função, ela nos protege do encontro com o real, portanto, é uma construção importante realizada a partir do mecanismo do recalque e fundamental para a realidade psíquica do sujeito. Para a psicanálise, a realidade psíquica é a que importa. O que gera angústia na pessoa não é a fantasia, mas sim o excesso de gozo que diz respeito ao recalque, portanto, também está ligado ao sintoma e ao fantasiar.

Para desenvolver melhor a ideia de que há uma contraposição entre a fantasia neurótica e a criação artística, é preciso falar brevemente sobre o mecanismo de formação dos sintomas neuróticos na obra freudiana.

1.3 Sintoma e fantasia

No texto *Os Caminhos da formação dos sintomas* (FREUD, 1916-1917/1990), Freud explica que os sintomas psíquicos são resultado de um

conflito que surge de um novo método de satisfação da energia libidinal. Ou seja, a libido insatisfeita é obrigada a buscar outras formas de satisfação, sendo induzida a tomar o caminho da regressão pela fixação nas experiências sexuais infantis, que foram deixadas para trás durante seu desenvolvimento. Se este caminho não suscita objeções por parte do ego, a libido chegará a algum tipo de satisfação e não haverá a formação do sintoma neurótico. Entretanto, se o ego controlador não concordar com as regressões, iniciar-se-á um intenso conflito. A libido é recalçada, sendo então obrigada a retirar-se do ego e a buscar outras formas de descarregar suas energias.

Quando a libido afasta-se do ego e das suas leis, transfere sua energia às ideias pertencentes ao sistema do inconsciente, sujeitas aos processos de condensação e deslocamento. Estabelecendo-se assim condições semelhantes ao processo de construção onírica. O sonho é a realização de uma fantasia inconsciente, constituída a partir de um desejo. Mesmo durante o sonho, a libido enfrenta a censura da parcela pré-consciente preservada. Então, o conteúdo manifesto do sonho seria uma forma de acordo entre a libido e a censura que a persegue.

De forma semelhante, o sintoma surge como um acordo das energias conflitantes. Ele aparece bastante distorcido da realização do desejo libidinal inconsciente. Através das fixações regressivas da energia libidinal, esta consegue encontrar alguma satisfação extremamente restrita.

Retornemos agora aos sintomas. Estes criam, portanto, um substituto da satisfação frustrada, realizando uma regressão da libido a épocas de desenvolvimento anteriores, regressão a que necessariamente se vincula a estádios anteriores de escolha objetal ou de organização. Descobrimos há algum tempo que os neuróticos estão ancorados em algum ponto do seu passado, no qual sua libido não se privava de satisfação, no qual eram felizes (...) De algum modo, o sintoma repete essa forma infantil de satisfação deformada, pela censura que surge no conflito, via de regra transformada em uma sensação de sofrimento e mesclada

com elementos provenientes da causa precipitante da doença. O tipo de satisfação que o sintoma consegue, tem em si muitos aspectos estranhos ao sintoma (FREUD, 1916-1917/1990, p. 427).

O sintoma é, portanto, o retorno disfarçado da energia libidinal recalçada. Através do sintoma, o sujeito encontra uma forma de gozar criada a partir do recalque. Justamente por ser uma satisfação extremamente distorcida e disfarçada, exigindo grande dispêndio de energia, o sintoma muitas vezes causa dor e sofrimento ao sujeito. Mesmo nessas situações, o sujeito encontra nele alguma forma de gozo, ou seja, algum modo de arranjo da economia libidinal. Quando o sintoma para de funcionar, ou seja, quando o gozo que ele proporciona passa a atrapalhar demais as relações com o mundo ao redor, o sujeito se queixa e, algumas vezes pede ajuda, procurando tratamento.

Em *O Percurso de Lacan* Jacques-Alain Miller, a partir da leitura de Lacan sobre o pensamento freudiano, faz uma extensa reflexão sobre as relações entre sintoma e fantasia. Segundo Miller, embora ambos tragam ao sujeito alguma forma de satisfação, há diferenças importantes no que se refere ao campo do gozo. Para o autor, o paciente procura a análise para falar do seu sintoma, para se lamentar dele. “Com relação à fantasia, pelo contrário, a situação é completamente diferente. Normalmente, o paciente não vem lamentar-se de sua fantasia. É justamente o oposto: podemos dizer que, através dela, obtém prazer” (MILLER, 2002, p. 100).

Como falamos anteriormente, quando o acordo estabelecido entre as energias libidinais e a operação do recalque que gera o sintoma passa a não funcionar devidamente, apesar de obter alguma satisfação, o sujeito passa a se queixar de seu sintoma. Para Miller, através da construção da fantasia o sujeito consegue alcançar uma espécie de consolo contra seu sintoma:

É válido dizer que o paciente encontra em sua fantasia um

recurso contra seu sintoma, um consolo. A fantasia tem uma função de consolação já observada por Freud, pois este introduziu a fantasia na psicanálise como uma produção imaginária que o sujeito tem à sua disposição para certas ocasiões mais ou menos frequentes. Freud a chamou “sonho diurno”, e sob essa forma a fantasia irrompeu no discurso analítico (MILLER, 2002, p. 100).

Conforme mencionado anteriormente, para Freud a fantasia é o tesouro mais caro ao sujeito. Mesmo em análise, o paciente resiste intensamente a falar dela. Por outro lado, o sintoma é algo de que o sujeito se queixa, endereça ao analista e na medida em que ele não está mais funcionando, pode vir a conduzir o sujeito ao tratamento.

Segundo Miller, é uma ideia estritamente freudiana considerar a fantasia como algo que permite ao sujeito obter prazer. Ao contrário de Freud, Lacan toma a fantasia como uma espécie de máquina que serviria para domar o gozo, transformando-o em prazer, “pois o gozo, por seu próprio movimento, se dirige ao desprazer e não ao prazer” (MILLER, 2002, p. 102). A partir dessa observação, Miller nos remete ao percurso de Freud em *Além do princípio do prazer* (1920/1990) e retoma o famoso jogo do *fort-da* citado por Freud nesse texto. Através desse exemplo, Freud mostra como o sujeito é capaz de dominar uma situação desprazerosa extraíndo dela alguma satisfação. Para Miller, esse exemplo do *fort-da* “é um emblema de como a fantasia funciona como maquinação para obter prazer” (MILLER, 2002, p. 103).

Miller postula que a vergonha que o neurótico sente a respeito de sua fantasia, está relacionada diretamente ao fato da mesma lhe surgir em contradição com seus valores morais (MILLER, 2002, p. 101). A fantasia se encontra num lugar diferente dos sintomas. Entretanto, através da associação livre sob transferência, a estrutura da fantasia que se encontra por trás do sintoma, pode ser atravessada. Portanto, fantasia e sintoma não se excluem, um encontra-se

fundamentado no outro. Para Miller, o sintoma leva o sujeito à entrada em análise, mas é a travessia da fantasia que conduz ao fim da análise (MILLER, 2002, p. 111).

Tendo abordado brevemente as relações entre fantasia e sintoma, retomamos agora o problema posto pela satisfação fruída através da arte, dado que, conforme vimos, na arte o que está em questão não é a fantasia, mas o trabalho empreendido através do significante, a ficção.

1.4 A satisfação presente na arte

Para Freud (1916-1917/1990, p. 438), a arte é um caminho que conduz a fantasia de volta à realidade. Em outras palavras, em relação ao neurótico, o artista dá um passo a mais, ele não fica refém da satisfação fruída através da fantasia. O artista é capaz de desviar sua libido dos fins sexuais, sublimando-a. E dessa forma, como citamos anteriormente, o artista é capaz de transformar suas fantasias em criações artísticas, ao invés de adoecer psiquicamente.

Através da sublimação da energia libidinal, o sujeito desvia a libido por outro mecanismo, sem a ação do recalque. Mas como isso acontece? Nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905 – 1906/1990), Freud define a sublimação como uma maneira de satisfação direta da energia libidinal, diferenciando-a, portanto, do retorno do recalçado. A libido, desviada do seu alvo, encontra satisfação em objetos socialmente valorizados. Portanto, a sublimação pressupõe a criação de novos arranjos significantes e também da produção de laços sociais. Então podemos concluir que, através da sublimação, ocorre um desvio, uma mudança no alvo da pulsão, na trajetória empreendida pelo pulsional. Não só a arte é capaz de produzir esse efeito, a religião e a

ciência, segundo Lacan, também são exemplos de atividades que produzem sublimação (1959-1960/2008).

Como através da sublimação, o artista possui outra forma de satisfação libidinal diferente dos neuróticos não-artistas, Freud encerra o texto *Os Caminhos da formação dos sintomas* (FREUD, 1916-1917/1990) com a seguinte hipótese:

Um homem que é um verdadeiro artista tem mais coisas à sua disposição. Em primeiro lugar, sabe como dar forma a seus devaneios de modo tal que estes perdem aquilo que neles é excessivamente pessoal e que afasta as demais pessoas, possibilitando que os outros compartilhem do prazer obtido nesses devaneios. Também sabe como abrandá-los de modo que não traiam sua origem em fontes proscritas. Ademais, possui o misterioso poder de moldar determinado material até que se torne imagem fiel de sua fantasia; e sabe, principalmente, pôr em conexão uma tão vasta produção de prazer com essa representação de sua fantasia inconsciente que, pelo menos no momento considerado, as repressões são sobrepujadas e suspensas. Se o artista é capaz de realizar tudo isso, possibilita a outras pessoas, novamente, obter consolo e alívio a partir de suas próprias fontes de prazer em seu inconsciente, que para elas se tornaram inacessíveis; granjeia a gratidão e a admiração delas, e, dessa forma, *através* de sua fantasia conseguiu o que originalmente alcançara apenas em sua fantasia - honras, poder e o amor das mulheres (FREUD, 1916-1917/1990, p. 439, grifo do autor).

Em *O Seminário, livro 7*, (1959-1960, p. 343) Lacan chama de exotérica e carregada de cinismo essa definição de sublimação utilizada por Freud para justificar os dotes artísticos e se pergunta: como isso é possível? Como foi dito anteriormente a criação artística, em última instância, é fruto de exigências pulsionais. O artista precisa criar, apenas isso. E isso já é muito. Alcançar honras, poder e amor das mulheres pode ser uma consequência da arte, uma espécie de ganho secundário. Esse pode ser um objetivo egoico do artista, mas a criação artística não pode ser resumida a esta dimensão. Senão, como explicar o caso da

grande maioria dos artistas que, apesar de não alcançarem esses objetivos citados por Freud, continuam criando suas obras? A arte faz parte da existência do sujeito e pra isso ainda não há explicação. Essa experiência de satisfação pulsional é arrebatadora e capaz de justificar os esforços envolvidos na criação artística.

Para Lacan, a definição de sublimação enquanto satisfação da tendência através da mudança de objeto, sem recalque, também é complicada, pois esconde outra questão. Para ele, o que é relevante não é o novo objeto, mas a mudança de objeto em si. Afinal, se “a tendência permite a mudança de objeto é porque ela já está profundamente marcada pela articulação do significante” (LACAN, 1959-1960, p. 344). Segundo ele:

Na definição da sublimação como satisfação sem recalque há, implícito ou explícito, passagem do não-saber ao saber, reconhecimento disto, que o desejo nada mais é do que a metonímia do discurso da demanda. É a mudança como tal. Insisto – essa relação propriamente metonímica de um significante ao outro que chamamos de desejo, não é o novo objeto, nem o objeto anterior, é a própria mudança de objeto em si (LACAN, 1959-1960, p. 344).

Além disso é importante salientar que a questão da fantasia do artista é um ponto de disjunção entre Freud e Lacan. Enquanto que o primeiro detêm-se nessa questão, para Lacan, não é isso o que interessa. É claro que a fantasia do artista de uma forma ou de outra, está presente na criação, mas há algo mais que aparece na obra de arte que ultrapassa a fantasia. É justamente esse algo inominável que é capaz de tocar, emocionar e transformar as outras pessoas e não a dimensão fantasmática de sua obra e que concerne ao sujeito.

Para desenvolver melhor este ponto, nos remetemos à análise que Lacan faz de Hamlet. Esta peça escrita há tantos séculos por Shakespeare, ainda é capaz de nos emocionar porque nos apresenta a estrutura do desejo, que toca a todos nós (LACAN, 1959/1989), ou seja, o que está em questão não é a fantasia

sublimada do bardo elisabetano.

Essa forma como Freud aborda a fantasia do artista gera inúmeros equívocos nas pesquisas de alguns pós-freudianos sobre a arte. Muitos autores insistem em interpretar o autor através de sua obra. O que, para Lacan, constitui um erro. Não é a fantasia do artista que faz a obra de arte tocar o público, mas a capacidade que a arte tem de dar forma ao vazio, de dar algum tratamento para o real.

No *Seminário, livro 7* (1959-1960/2008, p. 147), Lacan – se valendo das reflexões de Heidegger – toma como exemplo o trabalho do oleiro que, a partir do vazio, cria o vaso. O vaso não nega o vazio, não tenta cobri-lo, apenas contorna-o. A partir desta borda, o vazio se presentifica, um passa a existir a partir do outro. Essa metáfora do vaso nos ensina que a arte não nega o real, não tenta encobri-lo, mas trabalha a partir dele.

A arte é uma produção que utiliza recursos imaginários e simbólicos para abordar o real, sem pretender velá-lo nem domá-lo, mas sim trazê-lo à cena, dar a ele um contorno possível que permita a sua aparição. Uma obra de arte é uma forma singular, única, expressão desse real, que comunica de alguma forma, porque toca nesse real comum a todos, real para o qual não há uma resposta acabada para os seus enigmas. Nem nunca haverá (VALERIM, 2011, p.4).

O artista utiliza os registros imaginários e simbólicos em sua obra para trazer à tona o real⁶. Através do tratamento dado pela arte, conseguimos acessar o

⁶ “É pela palavra que o sujeito representa o real, que o acomete para além da linguagem. A partir da noção do simbólico, Lacan pôde redefinir conceitos cruciais da teoria freudiana e entender a estrutura psíquica no entrelaçamento dos três registros, Real, Simbólico e Imaginário, reinterpretando o conceito de “Das Ding” em Freud como sendo a falta de um significante que possa definir o sujeito para ele mesmo, o significante da falta no Outro visando superar a ordem do pai. A estrutura lingüística possibilita entender os três registros, nos quais o sujeito se constitui e pelos quais é representado. O simbólico se constituirá como campo da linguagem, onde as palavras substituem as coisas e dão sentido à vida. É o lugar da representação e, portanto, do deslizamento da cadeia significante. O real é o registro que fura o simbólico, sendo definido como o impensável pelo efeito da linguagem. Refere-se ao recalque, à parte escusa e condenável da consciência, fazendo cisão com o inconsciente. O imaginário é o real posto em

real sem sermos tragados por ele. Esse real é comum a todos nós. Por isso a arte é interessante, move e comove aqueles que entram em contato com ela. Ou seja, a arte assim como a análise são formas de se dar algum tratamento ao real.

No próximo capítulo nos propomos investigar a satisfação fruída pelo público que entra em contato com a criação artística. Neste momento, retomamos o conceito aristotélico de catarse, fundamental para pensar a satisfação fruída pelo público e também no percurso que levou Freud a conceber a clínica psicanalítica. A partir das reflexões de Freud e Lacan sobre a catarse, nos enveredaremos pelos caminhos da tragédia grega. O que a tragédia grega pode nos ensinar?

CAPÍTULO 2 - A SATISFAÇÃO DO PÚBLICO E O CONCEITO DE CATARSE

“Toda emoção que brota violentamente em alguns homens encontra-se em todos os homens; o que diferencia a humanidade é o grau das paixões.”
Raymond Bayer

No que concerne ao problema posto pela satisfação fruída na arte, anos mais tarde, em *O mal-estar na civilização* (1929/1990, p. 98), Freud retoma a questão da satisfação do artista ao criar sem, no entanto, reduzi-la ao plano do ganho narcísico – alcançar honra, dinheiro e amor das mulheres. Nesse texto, ele afirma que a sublimação obtida através do processo de criação artística e do trabalho intelectual é capaz de produzir intensa satisfação. Como exemplo, Freud cita a “alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades”, para ele “tais satisfações parecem 'mais refinadas e mais altas'” (FREUD, 1929/1990, p. 98). Como podemos observar, nesse momento ele aponta também a ciência como outro modo de sublimação. Além disso, Freud conclui que, nestes casos, a satisfação fruída através da sublimação já justifica, em si mesma, a criação artística; qualquer outra explicação, como vimos, se torna reducionista e não é capaz de abarcar a questão.

Apesar desse tipo de satisfação se restringir a poucas pessoas (aquelas dotadas da capacidade de criar ou inventar, tais como os artistas e cientistas), o público que frui da obra de arte consegue acessar alguma satisfação em contato com ela. Esta, contudo, não é da mesma monta que a fruída pelo criador: “Não obstante, a suave narcose a que a arte nos induz, não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real” (FREUD, 1929/1990, p. 100).

Examinando o problema da satisfação fruída pelo público, nos reportamos novamente a Duchamp (1975, p.72). Para ele, o fenômeno que faz o público reagir à obra de arte é uma espécie de “transferência do artista para o público, sobre a forma de uma osmose estética” (DUCHAMP, 1975, p.72), processada através da própria obra de arte. No texto *A arte contemporânea e a situação do seu público* (1975, p.245), Steinberg propõe que o público de determinada obra é composto por todos aqueles que são por ela afetados:

A palavra “público” para mim não designa uma espécie particular de pessoas; refere-se a um papel desempenhado pelas pessoas, ou antes, um papel que as pessoas são induzidas ou forçadas a desempenhar por uma determinada experiência. E somente os que estão além da experiência deveriam estar isentos de pertencer ao público (...) Quanto à “situação” do público – quero apenas referir-me ao choque de desconforto, ou ao espanto, ou à indignação, ou ao tédio que algumas pessoas sempre experimentam, e todas as pessoas às vezes sentem, quando confrontadas com um estilo novo e pouco habitual (STEINBERG, 1975, p.245).

Entendemos que a arte não agrada necessariamente a todos, e pode inclusive produzir desconforto, ao deslocar o sujeito do seu lugar e até mesmo produzir transformações na vida daquele que entra em contato com a obra, seja o próprio artista ou seu público.

Para nos aprofundarmos na questão da satisfação vivenciada pelo público, retomaremos, com Freud, o conceito aristotélico de catarse. Então, trabalharemos a partir de um artigo de Freud não publicado em vida, chamado *Personagens Psicopáticos no Palco* (FREUD, 1905 – 1906/1990), em que o autor faz uma curta, entretanto, valiosa reflexão sobre o teatro. Retomaremos também algumas questões propostas por Lacan para pensar a catarse no *Seminário, livro 7* (LACAN, 1959-1960). Além de Freud e Lacan, que nos norteiam nesse percurso, nos debruçaremos sobre algumas questões encontradas no livro *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise* (REGNAULT, 2001).

2.1 – A catarse nos primórdios da psicanálise

Freud inicia o texto *Personagens psicopáticos no palco*, citando Aristóteles e retomando sua definição de catarse: “(...) a finalidade do drama desde os tempos de Aristóteles consiste em despertar terror e comiseração, em produzir uma purgação dos afetos (...)” (FREUD, 1905 – 1906/1990, p.289). Esta não é a primeira vez que o autor recorre ao conceito aristotélico de catarse. No início de suas pesquisas – ainda ao lado de Joseph Breuer – ambos chamam de “método catártico” o método criado por Breuer e também utilizado por Freud no tratamento das pacientes histéricas. Em *O dicionário de psicanálise* (LAPLANCHE & PONTALIS, 1967/1981, p. 95), encontramos a seguinte definição:

Método de psicoterapia em que o efeito terapêutico procurado é uma “purgação” (catharsis), uma descarga adequada dos afetos patogênicos. O tratamento permite ao indivíduo evocar e até reviver os acontecimentos traumáticos a que esses afetos estão ligados, e ab-reagi-los (LAPLANCHE & PONTALIS, 1967/1981, p. 95).

Em *Estudos sobre a histeria* (1893/1990), Breuer e Freud realizam uma extensa análise sobre a criação da psicanálise e utilização do método catártico. O termo *catharsis* é uma palavra grega que significa purificação ou purgação. O método catártico era utilizado com o objetivo de produzir uma descarga ou purgação dos afetos que, quando não devidamente descarregados, geravam efeitos patogênicos, ou seja, os sintomas histéricos. Segundo os autores, “os histéricos sofrem de reminiscências”(BREUER&FREUD, 1893/1990, p. 45). Mas afinal, o que isso significa?

No capítulo anterior, ao debruçarmo-nos sobre a teoria freudiana do processo de formação dos sintomas, percebemos que quando uma ideia não condizente com o ego aparece na mente é imediatamente recalçada e retirada do

sistema consciente. Nas pacientes histéricas, enquanto uma ideia ou trauma é recalado no inconsciente, o afeto que até então era ligado a ele se dirige a alguma parte do corpo causando um sintoma corporal chamado conversão histérica. Ou seja, na situação em que ocorreu o trauma, a paciente não teria podido expressar a emoção que sentira, então, converte-a de forma intensa e patológica no próprio corpo. Portanto, o sintoma muitas vezes não tem relação direta com o trauma psíquico que o causou, o que torna ainda mais difícil o tratamento.

Ao se disporem a tratar as pacientes histéricas, Breuer e Freud encontraram inúmeros desafios. Primeiramente, os sintomas histéricos não encontram correspondência com o funcionamento anatomofisiológico do corpo. O sofrimento é visível, entretanto sua causa não é encontrada através de exames físicos ou biológicos. Tal tipo de paciente causava desinteresse e desconforto nos doutores da época e quiçá causa ainda hoje nos médicos mais pragmáticos.

Na busca sobre a origem dos sintomas histéricos, Breuer percebeu que através da simples interrogação do paciente sobre a origem dos seus sintomas, não era possível chegar às suas causas:

Na grande maioria dos casos não é possível estabelecer o ponto de origem através da simples interrogação do paciente, por mais minuciosamente que seja levada a efeito. Isso se verifica, em parte, porque o que está em questão é, muitas vezes, alguma experiência que o paciente não gosta de discutir; mas ocorre principalmente porque ele é de fato incapaz de recordá-la e, muitas vezes, não tem nenhuma suspeita da conexão causal entre o evento desencadeador e o fenômeno patológico. Via de regra, é necessário hipnotizar o paciente e provocar, sob hipnose, suas lembranças da época em que o sintoma surgiu pela primeira vez; feito isso, torna-se possível demonstrar a conexão causal da forma mais clara e convincente (BREUER & FREUD, 1893/1990, p. 41).

Por mais que através da hipnose a conexão entre a causa e o sintoma fosse

estabelecida, o mesmo só desaparecia quando a lembrança vinha carregada de afeto. Então, sob hipnose, o paciente relembra e, mais ainda, era capaz de reviver a experiência traumática descarregando os afetos que não foram possíveis ser expressados no momento em que ocorrera. Deste modo, dissipava-se o sintoma. Ninguém até então havia removido um sintoma histérico de tal forma.

É que verificamos, a princípio com grande surpresa, que cada sintoma histérico individual desaparecia, de forma imediata e permanente, quando conseguíamos trazer à luz com clareza a lembrança do fato que o havia provocado e despertar o afeto que o acompanhara, e quando o paciente havia descrito esse fato com o maior número de detalhes possível e traduzido o afeto em palavras. A lembrança sem afeto quase invariavelmente não produz nenhum resultado (BREUER & FREUD, 1893/1990, p. 41, grifo do autor).

O efeito catártico só seria alcançado se os afetos até então represados fossem devidamente descarregados. Entende-se por ab-reação, portanto:

Descarga emocional pela qual um indivíduo se liberta do afeto ligado à recordação de um acontecimento traumático, permitindo-lhe assim não se tornar ou não continuar patogênico. A ab-reação, que pode ser provocada no decorrer da psicoterapia, nomeadamente sob hipnose, e produzir então um efeito de catarse, pode também surgir de modo espontâneo, separada do traumatismo inicial por um intervalo mais ou menos longo (LAPLANCHE & PONTALIS, 1967/1981, p. 21).

Então, neste modo de conceber os sintomas neuróticos, a forma como o indivíduo reage a determinado acontecimento é fundamental para determinar a forma ou intensidade que o afeto se liga à sua lembrança. Se a reação for reprimida, o afeto permanece ligado à recordação. As reminiscências do trauma psíquico causam, por conseguinte, o sofrimento das histéricas. A ideia não aparece na consciência, mas as emoções patogênicas são convertidas em sintomas no corpo das histéricas.

Freud e Breuer descobrem que é na linguagem que o homem encontra um

substituto para ação e também através dela pode-se realizar o tratamento.

(...) a linguagem serve de substituta para a ação; com sua ajuda, um afeto pode ser “ab-reagido” quase com a mesma eficácia. Em outros casos, o próprio falar é o reflexo adequado: quando, por exemplo, essa fala corresponde a um lamento ou é a enunciação de um segredo torturante, por exemplo, uma confissão. Quando não há uma reação desse tipo, seja em ações ou palavras, ou, nos casos mais benignos, por meio de lágrimas, qualquer lembrança do fato preserva sua tonalidade afetiva do início (BREUER&FREUD, 1893/1990, p. 46).

Posteriormente Freud abandona a hipnose e desenvolve sua técnica de tratamento a partir da associação livre das ideias dos pacientes. Naquele momento ocorre, paralelamente, uma mudança de perspectiva teórica que acentuam divergências entre as concepções de Freud e Breuer em relação à etiologia dos sintomas neuróticos. E ao abandonar a hipnose, Freud depara-se com outros fenômenos como a resistência, a transferência e a repetição, por exemplo. Então, o efeito catártico ligado à ab-reação deixa de ser a mola central do tratamento, sem ser abandonado completamente. Afinal, “o efeito catártico se reencontra nas diversas modalidades da repetição ao longo do tratamento, e singularmente na atualização transferencial” (LAPLANCHE & PONTALIS, 1967/1981, p. 96).

Em *O Seminário, livro 7*, (1959-1960/2008, p. 290), Lacan retoma o conceito de catarse a partir da leitura de Freud e propõe que a tragédia se encontra na origem da experiência do analista desde os primórdios da psicanálise. Afinal, Freud revisitara Édipo para pensar alguns aspectos da clínica psicanalítica e Lacan vai buscar em Antígona recursos para se pensar a ética da psicanálise. Mais do que isso, desde o início, a tragédia grega está presente nas reflexões sobre a psicanálise através, justamente, do conceito de catarse:

Para o ouvido de vocês, essa palavra está certamente mais ou menos estreitamente vinculada ao termo ab-reação, que supõe

como já superado, o problema que Freud articula em sua obra inaugural com Breuer, o da descarga – descarga em ato, ou até mesmo descarga motora, de algo que não é simples de definir, e onde não podemos dizer que o problema esteja para nós resolvido – descarga, dizem, de uma emoção que permaneceu suspensa. Trata-se do seguinte – uma emoção, um traumatismo pode deixar para o sujeito algo em suspenso, e isso enquanto um acordo não for encontrado. A noção de insatisfação é suficiente para preencher o papel de compreensibilidade que é aqui requisitado (LACAN, 1959-1960/2008, p. 290).

Nota-se, portanto, que Lacan nos convida a revisitar Freud e Breuer e desde já nos propõe observar que a importância da catarse pra experiência analítica vai além da descarga de afetos proporcionada pela ab-reação, colocando o acento na insatisfação. Lacan não se contenta com a ideia inicial de Freud de que “a ação pode ser descarregada nas palavras que a articulam” (1959-1960/2008, p. 290).

Lacan retoma o conceito de catarse a partir da leitura de *A Poética* (ARISTÓTELES, 350 a. C/2004). E, assim como Freud, Lacan nos faz retornar a Aristóteles.

2.2 Catarse e Tragédia em Aristóteles

Para nos ajudar a refletir como a catarse ocorreria no público, também recorreremos ao texto aristotélico buscando ferramentas para pensar a satisfação vivida pelo público através do encontro com a tragédia. Em *A Poética* (350 a.C/2004) Aristóteles define o que é necessário para que uma obra seja considerada uma tragédia. Neste sentido, o pensador grego esclarece que:

“A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os

adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções”(ARISTÓTELES, 350 a. C/2004, p. 43).

Os sentimentos de piedade e o temor estariam relacionados com o processo de catarse. Piedade por uma desgraça ocorrida a algum semelhante e temor que essa mesma desgraça ocorra consigo mesmo. Para que a catarse ocorra, é preciso que se estabeleça, em primeiro lugar, a identificação do espectador com o herói que sofre em cena e, em segundo lugar, que todos estejam cientes de que se trata de ficção.

Mas de que ordem seria esta identificação? Como o temor e a piedade afetariam o público? No capítulo XIII, Aristóteles elucida que:

Como a estrutura da tragédia mais bela deve ser complexa, não simples, e como deve ela consistir na imitação de ações que despertam terror e pena – características naturais dessa imitação -, segue-se que não cabe apresentar homens muito bons passando de venturosos a desventurados (o que não produz nem terror nem pena, mas sim repulsa), nem homens muito maus passando da desventura à felicidade (nada há de menos trágico; faltam-lhe as características necessárias para a inspiração de medo e piedade; e assim não se estará de acordo com as emoções humanas). Tampouco se há de mostrar o homem perverso lançar-se da ventura ao infortúnio; embora essa situação esteja de acordo com os sentimentos humanos, não produziria nem temor nem piedade; pois esta a experimentamos em relação ao que é infeliz sem o merecer; e aquele, sentimos por nosso semelhante desventurado; por esse motivo, o resultado não parecerá funesto nem digno de compaixão (ARISTÓTELES, 350 a. C/2004, p. 51).

Para Aristóteles, um personagem perverso não seria capaz de despertar piedade do público, mesmo em sofrimento. E por outro lado, um personagem completamente inocente faria insurgir em nós um sentimento de justiça que tornaria o drama insuportável. Entendemos, contudo, que a chave para a aproximação necessária, em sua perspectiva, é que o personagem possa ser

tomado como semelhante. Nesta via, o pensador grego continua sua reflexão e estabelece uma situação intermediária:

É do homem que nem se destaca pela virtude e pela justiça, nem cai no infortúnio como resultado de vileza ou perversidade, mas em consequência de algum erro; esse homem estará entre aqueles que gozam de grande prestígio e prosperidade como Édipo, Tiestes e outros membros de famílias eminentes (ARISTÓTELES, 350 a. C/2004, p. 51).

Portanto, segundo essa reflexão de Aristóteles, a tragédia suscita a catarse quando ocorre a identificação do público com o personagem que, como o homem comum do público, não é perverso nem vilão, mas que por um erro de julgamento, comete uma falta e cai em desgraça. O personagem que produz a identificação do público na perspectiva de Aristóteles, normalmente é um homem de prestígio, admirado, no qual se projeta o ideal de completude que, por uma desventura do destino, é acometido por uma falta que o ultrapassa. Ou seja, o semelhante serve aí como uma tela onde se inscreve essa falta que pode tanto designar um pecado cometido de forma consciente, quanto um crime como o de Édipo, cometido de forma inconsciente, entretanto, capaz de marcar o personagem para sempre.

Para tentar situar melhor a questão em Aristóteles, nos remetemos à *História da estética* (BAYER, 1978, p. 55), na qual Raymond Bayer observa que: “Todas as personagens da tragédia grega, diz Aristóteles, entram nesta definição. Achamos por vezes que o castigo não é proporcionado, como em Édipo, mas é em parte merecido”. Além disso, o autor diferencia o terror e a piedade:

O terror difere da piedade. Não é exatamente um temor disfarçado. Aristóteles pensa que a piedade é reservada às personagens; o que nos inspira o terror são as catástrofes que vemos desenrolarem-se e que são causadas por fatalidade ou *anankê*. O terror manifesta-se perante os desígnios inelutáveis do Destino. O terrível é sempre causado pelo destino. Logo, a piedade e o terror não são só diferentes psicologicamente, mas

são mesmo inversos: quando temos medo, não temos piedade, e vice-versa; são portanto dois sentimentos exclusivos quando estão em primeiro plano. O terror e o temor são de natureza egoísta; a piedade é altruísta. São mesmo diferentes no seu objeto (BAYER, 1978, p. 56, grifo do autor).

Ainda em relação a este ponto, Bayer defende a hipótese de que a tradução correta para a palavra *phobos* seria terror e não temor, pois temor e piedade seriam correlativos e significariam basicamente a mesma coisa. “Haveria piedade por um mal, e temor de que ele nos aconteça” (BAYER, 1978, p. 55). O que o autor propõe é que a tragédia desperta algo a mais, para além da identificação com o semelhante, e que seria digno do aterrorizante.

Para ele, o terror é despertado na tragédia por catástrofes ou fatalidades que atravessam o personagem. As fatalidades que aterrorizam são causadas pelo destino. O público então se aterroriza e teme e, ao mesmo tempo, sente alguma satisfação por ver outro sofrendo em cena, e não ele mesmo.

Além disso, o autor pontua que tanto o temor quanto o terror são de natureza egoísta, ou seja, o espectador sofre por imaginar a fatalidade ocorrendo com ele. A piedade, ao contrário, é altruísta, e ocorre pela identificação com o personagem. São emoções terríveis e paradoxais e diferentes no próprio objeto. Entretanto, essas emoções são despertadas e podem ser purgadas através da tragédia. Embora um pouco confuso, entendemos que o autor, ao tentar discernir a piedade do temor, está procurando situar algo que transpõe o plano narcísico.

Pensando nos sentimentos de identificação e piedade, encontramos também, em uma nota de rodapé no texto *Os instintos e suas vicissitudes*, a seguinte explicação: “O termo alemão para 'piedade' é 'Mitleid', literalmente 'sofrendo com', 'compaixão’” (FREUD, 1915/1990, p. 150). Então, uma experiência dolorosa infligida à outra pessoa com a qual o sujeito se identifica, é compartilhada, portanto, de modo masoquista. O sujeito é capaz de sofrer junto

com aquele que lhe é semelhante⁷. O que nos remete novamente à dimensão imaginária.

Em *O Mal estar na Civilização* (1929/1990), por sua vez, Freud retoma o problema da identificação. Para ele, o ser humano só é capaz de amar o próximo a quem se identifica. O próximo só merece meu amor se for de tal forma semelhante a mim que eu possa me ver e também me amar nele. Ou ainda, se o próximo manifestar características melhores que as minhas, que eu admire tanto que assim, eu possa amar nele meu próprio ideal. Estes dois eixos do próximo se situam, ainda, dentro do campo recoberto pelo narcisismo.

O amor ao próximo se apresenta como problemático quando o próximo não é meu semelhante, ou seja, quando ele não surge como alguém capaz de despertar tal identificação e, conseqüentemente, o que ocorrerá mais facilmente é que ao invés de despertar amor, ele desperte a agressividade inerente às relações duais no humano.

Os comentários de Freud nos levam a interrogar a ideia de que a fruição por parte do espectador advenha da identificação com o herói, dado que ele situa no próximo uma outra dimensão, para além da identidade. Portanto, através da tragédia, o público se identifica com o herói, aquele que encarna um certo ideal, e que diferentemente do homem comum, é capaz de enfrentar os desígnios divinos.

Como foi falado anteriormente, para que um espetáculo teatral ocorra e o público se emocione, é necessário que se estabeleça, *à priori*, um pacto entre os atores e o público: tudo que acontece no palco não passa de ficção. Essa barreira que separa a realidade da ficção é fundamental para a realização de qualquer espetáculo teatral e para que ocorra a catarse no público. As situações assistidas pelo público no espetáculo, se vividas na sua vida real, seriam insuportáveis,

⁷ Demais detalhes sobre a origem do sentimento de compaixão são encontrados no texto *História de uma neurose infantil* (FREUD, 1918 [1914] /1990, p. 88).

portanto, incapazes de produzir satisfação como prazer.

Temor e piedade são emoções penosas, são distúrbios e sofrimentos que dão à tragédia uma satisfação própria. E isso só é possível porque se trata de ficção, ou seja, é uma satisfação estética – mas que certamente comporta um gozo, uma satisfação que não fica inteiramente restrita às leis do prazer como princípio. Somos capazes de nos emocionar e até ficar arrepiados de pavor e piedade ao deparamo-nos com uma história terrível como a de Édipo, por exemplo. São os acontecimentos apavorantes e dignos de piedade que nos são apresentados na encenação trágica que produzem esse efeito. Para Regnault:

“A emoção ressentida por causa da *katharsis* é então depurada porque o espectador reconhece as *formas* do apavorante e do digno de piedade, porém depuradas, como um desenho geométrico” (REGNAULT, 2001, p. 82, grifo do autor).

Bayer também reflete sobre essa questão e, partindo da ideia de Aristóteles de que o verdadeiro fim da tragédia é a catarse, ele pontua que desde Platão, esse sentido de purificação estética já aparece relacionado à música, à tragédia e à dança:

Não se visa nem um efeito ético, nem um efeito prático, mas um efeito entusiasta. Esse entusiasmo é justificável: toda emoção que brota violentamente em alguns homens encontra-se em todos os homens; o que diferencia a humanidade é o grau das paixões. (...) Essas paixões não desaparecem e são reduzidas ao seu diapasão normal. É o demasiado e excessivo que se afastam. (BAYER, 1978, p. 56).

A catarse seria, portanto, uma forma de dar tratamento ao excesso das paixões humanas. Através da identificação com o personagem que sofre, ao público é oferecida a oportunidade de purificar as paixões que, desde Platão, são consideradas nocivas ao homem.

Além disso, Bayer nos chama a atenção para a importância do entusiasmo

que invade o público da tragédia. O êxtase e entusiasmo que estão diretamente ligados aos rituais dionisiacos são despertados tanto no corpo do ator quanto no corpo do público, ambos vivenciam, de alguma forma, o encontro com o deus do teatro e dos desregramentos⁸.

2.2 A imitação como problema

No início de um axioma de *A Poética*, encontramos a seguinte afirmação de Aristóteles que também nos interessa:

Duas causas naturais parecem dar origem à poesia. Ao homem é natural imitar desde a infância (e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos); e todos os homens sentem prazer em imitar. (ARISTÓTELES, 350 a. C/2004, p. 40).

A partir desse axioma, nos permitimos refletir sobre o conceito de imitação ou mímese. Aristóteles utiliza este conceito a partir da visão platônica de que tudo que existe nesse mundo é a reprodução imperfeita de sua matriz original, divina e perfeita que reside no mundo das ideias. Para Platão, a arte seria, portanto, uma imitação, uma técnica imperfeita. Situando esta questão em Platão, Brandão comenta: “A arte, alimentando-se da imitação, vive nos domínios da aparência e afasta os espíritos do *alethés*, da verdade, sendo por isso, intrinsecamente imoral” (BRANDÃO, 1990, p. 13, grifo do autor).

Segundo Brandão, Aristóteles separa a arte da moral com a teoria da mimese e da catarse. A tragédia, como imitação de realidades dolorosas, que tem como matéria-prima o mito, é capaz de provocar entusiasmo e satisfação

⁸ No próximo capítulo nos aprofundaremos no mito de Dioniso e, portanto, no nascimento da tragédia grega.

justamente por se tratar de arte, de imitação da realidade, de ficção. O poeta dá tratamento estético ao material bruto do mito e, deste modo, separa a arte da moral.

Todas as paixões, todas as cenas dolorosas e mesmo o desfecho trágico são *mimese*, “imitação”, apresentados por via do poético, não em sua natureza trágica e brutal: não são reais, passam-se num plano artificial, mimético. Não são realidade, mas valores pegados à realidade artificial (BRANDÃO, 1990, p. 13, grifo do autor).

Em *O Nascimento da tragédia* (1872/2007), Nietzsche observa que os mitos, em sua forma bruta são insuportáveis, portanto, a-trágicos. Para ele, o horror do mito é transformado pela arte: “o poeta helênico, porém, toca qual um raio de sol a sublime e temível coluna memnônica⁹ do mito, de modo que este de súbito começa a soar – em melodias sofocianas!” (NIETZSCHE 1872/2007, p. 62). A partir da leitura dessas passagens de Brandão e de Nietzsche, entendemos que Aristóteles aponta através da discussão acerca da imitação algo para além da dimensão imaginária. O tema da tragédia só entusiasma e provoca catarse no público porque recebe um tratamento simbólico, dado pelo poeta, enquanto artista. No ser humano, há algo que ultrapassa o imaginário, registro ao qual se atém o animal. Essa satisfação do homem nos jogos de ficção estaria para além da simples imitação, mas seria sim relacionada à dimensão simbólica. Segundo Lacan:

Só que o sujeito, o sujeito humano, o sujeito do desejo que é a essência do homem – não é de modo algum, ao contrário do animal, inteiramente preso por essa captura imaginária. Ele se demarca nela. Como? Na medida em que, ele, isola a função do anteparo, e joga com ela. O homem, com efeito, sabe jogar com a máscara como sendo esse mais além do que há o olhar. O

⁹ Mêmnon, figura da mitologia grega, filho de Titanus e de Eos (Aurora), mencionado por Homero na Odisseia e por outros autores antigos. Segundo a tradição, uma estátua colossal erigida perto de Tebas (...) seria a representação de Mêmnon e o som musical que se fazia ouvir ao amanhecer junto à estátua (...) era tido como a saudação do filho à sua mãe, Aurora (NIETZSCHE 1872/2007, p. 148).

anteparo é aqui o lugar de mediação (LACAN, 1964/2008, p. 108).

O homem utiliza da dimensão imaginária, mas a ultrapassa. O efeito da obra de arte ultrapassa o campo da representação enquanto dimensão imaginária e se inscreve na dimensão significante, dando tratamento ao real.

Em suas reflexões sobre Hamlet, Lacan pontua que nossa relação com o inconsciente está tecida pelo nosso imaginário, portanto, pela nossa relação com nosso próprio corpo:

(...) - o significante somos nós que lhe oferecemos o material. É com nossos próprios membros – o imaginário é isso – que fazemos o alfabeto desse discurso que é o inconsciente, cada um de nós em relações variadas, pois não nos servimos dos mesmos elementos. Do mesmo modo que o ator empresta os seus membros, a sua presença, não simplesmente como uma marioneta, mas com o seu inconsciente bem real, isto é, a relação dos seus membros com essa história que é sua (LACAN, 1959/1989, p. 47).

No livro *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*, Regnault (2001) também retoma as reflexões de Lacan sobre Hamlet. Segundo ele, Lacan nos ensina que:

O teatro personifica o discurso do Outro, seja sobre a forma de personagem, seja porque o ator enuncia o discurso de um outro, o autor. A representação, diz ele, acrescenta ao teatro algo, além de tornar real o fato de que a verdade nele se apresenta sob a forma de ficção, o que, em *Hamlet*, o teatro dentro do teatro torna ainda mais evidente, ao tematizar a verdade como ficção (REGNAULT, 2001, p. 32).

A partir dessas reflexões concluímos que, através dos jogos de ficção, tanto o artista como seu público fruem de uma satisfação singular e não coincidente. O artista utiliza-se da dimensão imaginária, ultrapassando-a. A obra de arte é uma construção simbólica que permite dar um tipo de tratamento ao

real. Por esse motivo, como nos diz Aristóteles, através da tragédia vivemos emoções que, se fossem experienciadas sem o tratamento dado pela arte, seriam insuportáveis.

Em *O Seminário, livro 7* (1959-1960/2008), Lacan segue um caminho próximo da interpretação de Brandão, e faz uma crítica à postulação de Aristóteles a respeito da imitação na arte. Para ele, apesar das obras de arte muitas vezes imitarem objetos que por elas são representados, sua finalidade ultrapassa a simples imitação:

Fornecendo a imitação do objeto elas fazem outra coisa desse objeto. Destarte, nada fazem senão fingir imitar. O objeto é instaurado numa certa relação com a Coisa que é feita simultaneamente para cingir, para presentificar e para ausentificar (LACAN, 1959-1960/2008, p. 172).

Para exemplificar essa ideia, Lacan recorre à pintura das maçãs de Cézanne. No momento em que o artista pinta as maçãs, ele faz mais do que imitar maçãs. Se por um lado, através da pintura, ele presentifica o objeto, nesse mesmo ponto, pela via da ilusão, percebemos que não é o objeto que está ali. A obra de arte traz em si uma nova forma de apresentar o objeto que o ultrapassa. Cada artista constrói sua forma de representação que é única e se apresenta na própria obra. Além disso, cada pessoa do público vai ser afetado, ou não, pela obra de uma forma singular.

Cada qual sabe que há um mistério na maneira que tem Cézanne de pintar maçãs, pois a relação com o real, tal como nesse momento se renova na arte, faz então surgir o objeto de uma maneira que é lustral, que constitui uma renovação de sua dignidade, por onde essas inserções imaginárias, digamos assim, são *datizadas* de uma nova maneira (LACAN, 1959-1960/2008, p. 172, grifo do autor).

A arte está, portanto, para além da imitação. O ator, enquanto artista, constrói através dos personagens outras formas de existir. A representação

artística aponta para algo mais, a arte vai além da imitação da vida ou de um objeto. Ao representar sua obra o artista ultrapassa o objeto e apresenta algo novo a ser revelado. Essa reflexão nos leva à lembrança da famosa pintura de Magritte, onde o artista registra a frase: “Isso não é um cachimbo”. Ninguém fuma um quadro. A criação artística em si aponta, assim, novas possibilidades de existência.



Ilustração 1: A Traição das imagens - René Magritte

Como citamos no capítulo anterior, de acordo com a perspectiva de Lacan, em *O Seminário, livro 7* (1959-1960/2008), a obra de arte pode ser pensada como um modo de organização em torno do vazio¹⁰. Ou seja, a arte é uma forma de sublimação que nos permite contornar a Coisa, acessar o real dando-lhe tratamento, sem negá-lo. “Essa Coisa está, portanto, fora do significado e se apresenta somente quando incide na palavra, ultrapassando-lhe o significado, muitas vezes de forma completamente inesperada” (WIRTHMANN, 2012).

O ator sobe no palco e convida cada espectador a ingressar com ele em

¹⁰ Essa é uma concepção que se modifica no ensino de Lacan, com o passar do tempo.

mais uma aventura. Juntos eles se emocionam, podem rir, chorar, mas no final do espetáculo todos retomam suas vidas, modificados – ou não – de alguma forma pela “purgação dos afetos” que o teatro proporciona. O jogo de ficção e a catarse ocorrem tanto na comédia quanto na tragédia, agindo de formas um tanto diferentes, mas profundamente reveladoras. Mas como isso é possível?

2.3 Catarse e Tragédia em Freud

Voltemos ao texto *Personagens Psicopáticos no Palco* (FREUD, 1905 – 1906/1990). Logo no início do texto, ao retomar Aristóteles, percebemos que Freud avança um passo além do pensador grego. Segundo Freud, esse encontro catártico, entendido também como purgação dos afetos, seria capaz de abrir fontes de gozo em nossa vida afetiva:

Se a finalidade do drama, como se supõe desde os tempos de Aristóteles, consiste em despertar “terror e comiseração”, em produzir uma “purgação dos afetos”, pode-se descrever esse propósito de maneira bem mais detalhada dizendo que se trata de abrir fontes de prazer ou de gozo em nossa vida afetiva, assim como no trabalho intelectual, o chiste ou o cômico abrem fontes similares, muitas das quais essa atividade tornara inacessíveis. Para tal finalidade, o fator primordial é indubitavelmente o *desabafo* dos afetos do espectador; o gozo daí resultante corresponde, de um lado, ao alívio proporcionado por uma descarga ampla, e de outro, sem dúvida, à excitação sexual concomitante que, como se pode supor, aparece como um subproduto todas as vezes que um afeto é despertado, e confere ao homem o tão desejado sentimento de uma tensão crescente que eleva seu nível psíquico. Ser expectador participante do jogo dramático significa, para o adulto, o que representa o brincar para a criança (...) (FREUD, 1905 – 1906/1990, p. 289, grifo do autor).

Vemos através desta citação recortada do texto de Freud que ele, mais uma

vez, aproxima o jogo dramático do brincar na criança, ou seja, há uma elaboração do traumático em jogo nesse processo. Freud utiliza-se do conceito de catarse, mas ultrapassa a definição aristotélica. Mais do que um desabafo dos afetos, ele encara a catarse como fonte de prazer e gozo na vida afetiva. Além da descarga, surge uma tensão sexual acrescida durante a catarse. Segundo Regnault, aqui podemos perceber uma diferença entre os pensamentos freudiano e aristotélico. Isso é observado justamente quando Freud se refere à excitação sexual que ocorre durante a o processo catártico, pois:

Em vez de atenuar uma espécie de demasiado-pleno de paixões do lado dos personagens por meio da arte, trata-se, ao contrário, de excitar o espectador para que os afetos nele presentes se desencadeiem e se escoem (REGNAULT, 2001, p. 86).

Além do mais, ao identificar-se com o herói, podendo gozar com seu drama, é poupada ao espectador a experiência de sentir em seu próprio corpo as dores e os sofrimentos que, se ocorressem na realidade, trariam intenso desprazer. Em outras palavras, se não houvesse esse tratamento dado pelo simbólico, não haveria fruição da obra. Ou seja, neste nível da discussão, toda questão é situada no campo da ficção, da articulação significativa e no que esta cria a possibilidade de cingir. Como dissemos anteriormente, é outro que sofre no palco e, além disso, trata-se do jogo teatral que não ameaça a segurança de ninguém.

(...) o autor-ator do drama lhe possibilitam isso, permitindo-lhe a *identificação* com um herói. Ao fazê-lo poupam-no também de algo, pois o expectador sabe que essa promoção de sua pessoa ao heroísmo seria impossível sem dores, sofrimentos e graves tribulações, que quase anulariam o gozo. Ele sabe perfeitamente que tem *uma* vida, e que poderia perdê-la num *único* desses combates contra a adversidade. Por conseguinte, seu gozo tem por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é outro que está ali atuando e sofrendo no palco, e em segundo lugar, trata-se apenas de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo. Nessas circunstâncias, ele pode deleitar-se como um “grande homem”, entregar-se sem temor a seus impulsos

sufocados, com a ânsia de liberdade nos âmbitos religioso, político e sexual, e desabafar em todos os sentidos em cada uma das cenas grandiosas da vida representada no palco (FREUD, 1905 – 1906/1990, p. 289, grifo do autor).

Segundo Regnault, a solução do paradoxo entre as teses de Aristóteles (acalmar) e Freud (excitar), reside na ficção, ou seja, na construção significativa presente na criação artística e na distância que esta engendra possibilitando que algo possa ser purgado. Para ele, “o gozo é acrescido porque o sofrimento é abrandado, é outro que sofre em nosso lugar, porque não passa de um *jogo*”(REGNAULT, 2001, p. 86, grifo do autor). Mais uma vez aparece o jogo de ficção como indispensável nesse processo. O gozo do espectador só é possível através desse jogo, estabelecido à priori. Além disso, nesse ponto reencontramos com o axioma de Aristóteles segundo o qual os homens, naturalmente, gostam de imitar-representar.

No decorrer de *Personagens Psicopáticos no Palco* (1905 – 1906/1990), Freud cita outras formas de arte em que essas precondições de gozo são comuns: a poesia lírica e a dança, por exemplo, permitem a vazão de uma sensibilidade intensa e variada; a poesia épica possibilita o gozo através do grande herói em seu momento triunfal; já o drama, explora a fundo as possibilidades afetivas, modelando em gozo até mesmo os infortúnios, retratando o herói derrotado em sua luta com uma satisfação quase masoquista. Enquanto a comédia age despertando a inquietação e posteriormente, aplacando-a, na tragédia o sofrimento se concretiza na vida e no corpo do herói (FREUD, 1905 – 1906/1990, p. 29).

Talvez o drama possua essa relação íntima com o sofrimento e infortúnio, justamente por ter se originado nos ritos sacrificiais do culto aos deuses.¹¹ “Na tragédia grega, o tema especial da representação eram os sofrimentos do bode

¹¹ Freud examinou detidamente o tema do herói na tragédia grega em *Totem e Tabu*. (FREUD, 1912-1913/1990, p. 184, 185)

divino, Dioniso, e a lamentação dos bodes seus seguidores, que se identificavam com ele” (FREUD, 1912-1913/1990, p. 185). No próximo capítulo nos deteremos no estudo da tragédia grega, o que nos permitirá uma articulação mais esclarecedora com essa postulação freudiana.

2.4 – Catarse segundo Lacan

Retomando as questões contidas no *Seminário Livro 7*, percebemos que Lacan não toma a catarse apenas como instrumento terapêutico. Ele se debruça sobre o texto de *A Poética* e, como dissemos anteriormente, postula que a tragédia está presente no primeiro plano de experiência analítica (LACAN, 1959-1960/2008, p. 290). Lacan pontua o conceito de catarse como a palavra pivô dessa articulação.

A palavra grega *catharsis* significa purificação ou purgação. Mesmo na antiguidade o termo já estava relacionado à purificação em dois sentidos: no sentido médico de eliminação, descarga, retorno ao normal e também no sentido de purificação ritual. Para Lacan, a definição dada por Aristóteles de catarse em *A Poética*, está diretamente ligada ao sentido ritual (LACAN, 1959-1960/2008, p. 291).

Entretanto, prosseguindo com a questão, Lacan recorta outra dimensão da catarse em Aristóteles – no Livro VIII de *A Política* – quando o filósofo grego nos fala da catarse que ocorre a partir da música. Essa sim, segundo Lacan, tem o efeito de descarga, mais próximo do sentido médico do termo. Através de um entusiasmo dionisíaco, a música – que Lacan compara com o nosso rock'n roll – é capaz de fazer o sujeito sair de si¹² (LACAN, 1959-1960/2008, p. 292):

¹² No próximo capítulo nos aprofundaremos na questão do êxtase e entusiasmo experimentado

Ora, diz Aristóteles, depois de terem passado pela prova da exaltação, do arrancamento dionisíaco, provocado por essa música, eles ficam mais calmos. Eis o que a catarse quer dizer no ponto em que ela é evocada no oitavo livro da *Política* (LACAN, 1959-1960/2008, p. 292, grifo do autor).

Nota-se que o entusiasmo e o arrebatamento dionisíacos fazem parte da experiência catártica. O sujeito pode ser deslocado de sua posição confortável na vida e através da música e do teatro, ser capaz de vivenciar novas emoções, muitas vezes desconhecidas no seu dia-a-dia. Algumas pessoas que não são muito sensíveis ao entusiasmo provocado pela música, podem ser também afetadas por outras paixões, como o temor e a piedade. Então, para elas, o jogo trágico oferece uma satisfação singular. Através da figura do herói, o público é capaz de identificar-se com sua ação e também de usufruir da mesma sensação de êxtase e entusiasmo alcançada pelos adoradores de Dioniso. “Esse êxtase dirige-se ao desejo inconsciente que é vivenciado da forma velada pela beleza da encenação artística” (AUGUSTINIS, 2011).

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche também pontua o êxtase e entusiasmo dionisíacos como indispensáveis à tragédia. É a potência dionisíaca que faz com que o sujeito rompa seus limites individuais e alcance a natureza do “júbilo artístico” (NIETZSCHE, 1872/2007, p. 31). O pensador alemão vai além e postula que “o artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco” (NIETZSCHE, 1872/2007, p. 41). Então, o processo de se *despersonalizar* e se *transformar* em outro personagem gera um encantamento próprio ao teatro.

Transpondo a reflexão de Nietzsche para o processo de criação do ator, podemos dizer que ao emprestar seu corpo a um personagem, o ator vive uma experiência dionisíaca. Não se trata de uma decantação que gera apaziguamento das emoções, ao contrário, o artista de teatro vive uma espécie de excitação, intensificação das emoções que permite a criação de novos tipos, novos

no culto a Dioniso, deus do vinho, do teatro e dos desregramentos.

personagens, novas formas de existir que contaminam o público de uma forma singular.

Voltemos a Lacan e com ele retornamos à supracitada definição de Aristóteles sobre o gênero trágico, contida no Capítulo VI de *A Poética*:

O trecho é longo e teremos de voltar a ele. Trata-se das características da tragédia, de sua composição, do que a distingue, por exemplo, do discurso épico. (...) Aristóteles mostra o seu objetivo final, o que se chama de seu *telos*. Ele o formula – *di'eleou kai phobou peráinoussa tenton toioton pathematon kárhasis*, meio que efetua pela piedade e pelo temor a catarse das paixões semelhantes a esta (LACAN, 1959-1960/2008, p. 291, grifo do autor).

Lacan então, retoma a questão já tão revisitada por outros autores através dos tempos: Como é possível, ao suscitar sentimentos desagradáveis, como temor e piedade, o sujeito experimentar alguma satisfação, através do teatro? Para pensar essa questão, ele se detém em *Antígona*, de Sófocles. Para Lacan, é preciso debruçar-se sobre o texto de Sófocles sem buscar aqui e ali uma lição moral. Segundo ele, “*Antígona* nos faz, com efeito, ver o ponto de vista que define o desejo” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 294). *Antígona*, segundo Lacan, nos apresenta a essência da tragédia.

O temor e a piedade despertados no público ocorrem através da relação especular, também chamada por Freud de identificação com o herói trágico. Essa relação é definida como relação imaginária de mimetismo e reprodução (VIEIRA, 2012, p.9). Essa relação especular nos constitui e mobiliza:

Essa proximidade contraposta está em destaque no que me une a meu melhor amigo, mas também a meu inimigo, assim como ao enorme universo do que em nossa vida funciona por analogia e comparação. Dos tantos sentimentos de que dispõe nosso dicionário afetivo, pena e medo serão tomados por Lacan como paradigmáticos da identificação imaginária, aqueles que mais tipicamente apoiam-se no espelho (VIEIRA, 2012, p.9).

Através da identificação imaginária com Antígona somos capazes de nos emocionar com a heroína grega. Lacan se pergunta: O que há em *Antígona*? E responde: A própria Antígona. É a imagem fascinante que nos desnor-teia, com seu brilho insuportável. Através da atração que Antígona exerce sobre nós, Lacan se propõe a pensar o verdadeiro sentido, o verdadeiro mistério da tragédia (LACAN, 1959-1960/2008, p. 294).

A tragédia é capaz de despertar em nós sentimentos antagônicos: se por um lado desperta um estado de entusiasmo, comparado por Lacan ao arrebatamento dionisíaco, por outro desperta também duas paixões singulares: temor e piedade. Através dessas emoções somos purgados, purificados de tudo que é dessa ordem. “Essa ordem, podemos desde então reconhecê-la – é a série do imaginário propriamente dita. E somos dela purgados pelo intermédio de uma imagem entre outras (LACAN, 1959-1960/2008, p. 295).

Ou seja, através da purgação dos afetos despertados pela identificação imaginária, o sujeito realiza uma verdadeira purificação - talvez uma redução – desse imaginário, ultrapassando-o e desvelando algo do real. O desejo de Antígona ultrapassa as dimensões imaginárias e simbólicas:

Antígona distancia-se de tudo que normalmente nos dá contento e sentido em nossa existência. Desse modo, seu desejo é direcionado para aquilo que escapa à lei do significado. É “puro” desejo (...) É direcionada a algo (*das Ding*) que não pode mais ser recuperado na ordem do sentido. Antígona estabelece-se no limite onde o sentido (que pode ser articulado na linguagem) ameaça tornar-se não sentido (HAUTE, 2007, p.294).

Lacan atribui a satisfação fruída pela catarse também a uma espécie de ultrapassagem da condição humana vivenciada pelo herói trágico. Portanto, não é apenas da ordem do imaginário que se trata. Segundo Guimarães:

(...) o efeito apaziguador em relação às paixões também

participa da experiência estética da beleza, na medida em que intervém sobre o desejo para desviá-lo de sua tendência absolutista. Contudo, como nos diz o próprio Lacan, o aspecto essencial de sua análise da *kátharsis* está na sua estreita relação com o efeito da beleza e na demonstração de como esse efeito resultaria na relação do herói, no caso, Antígona, com o limite definível de sua *Até* (GUIMARÃES, 2002, p. 215 grifo do autor).

O homem, apesar de movido por seu desejo, não suportaria encontrá-lo. O encontro com o desejo seria uma verdadeira ultrapassagem da condição humana. Quando Lacan diz da beleza insuportável de *Antígona*, ele está se referindo à beleza insuportável do encontro com o desejo que guia a heroína até sua morte.

Lacan diferencia *Até* de *harmátia*. Para ele, Aristóteles está enganado. Não é a *harmártia* (erro, engano) que leva o herói trágico à própria perda. Antígona não se engana, quem comete um erro de julgamento é Creonte. “A *Até* provém do Outro, do campo do Outro, não pertence a Creonte, em compensação é o lugar onde Antígona se situa” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 312).

Lacan afirma que o termo *Até* se refere à inserção de Antígona em sua família e à aceitação subjetiva de sua herança maldita dos Labdácidas¹³. Trata-se da maldição lançada sobre Laio, filho de Lábdaco e pai de Édipo. A maldição se perpetua na união incestuosa de Édipo com Jocasta, se estendendo aos seus filhos Etéocles, Policine, Ismene e Antígona. A *Até* é a herança de algo que começou a se articular muito antes de Antígona nascer. “A *Até* define o campo do trágico a partir de algo que vem do real” (OLIVEIRA, 2007). Há algo do real que ultrapassa Antígona. A *Até* vem do Outro, atravessa Antígona, mas vem de muito antes dela. É nesse lugar que ela se encontra e avança em direção ao insuportável.

Em *O mito individual do neurótico* (2007/2008), Lacan recorre ao

¹³ A maldição dos Labdácidas se refere aos descendentes de Lábdaco, avô de Édipo. Esse tema será aprofundado no próximo capítulo, quando nos debruçaremos de forma mais detida sobre a tragédia grega.

conceito de mitema, de Claude Lévi-Strauss, para realizar uma análise dos mitos a partir de seus elementos significantes. No texto, o autor assume como ficou impressionado “com o caráter excessivamente avançado das fórmulas ali sugeridas” (LACAN, 2007/2008, p.89). Ao analisar unidades homólogas de mitos paralelos, ele pôde observar:

(...) na diacronia interna às linhagens heroicas certas combinações (...) de um tipo tal de agrupamento de termos que se produz na primeira geração se reproduz, mas numa combinação transformada, na segunda – digamos que o que acontece na geração de Édipo pode ser homologado na geração de Etéocles e de Polinice segundo um modo de transformação rigorosamente previsível; logo que na falta de arbitrariedade, por assim dizer, do mito aparece no fato de que nos dois níveis encontramos uma mesma coerência, correspondendo-se ponto por ponto em ambos os níveis (LACAN, 2007/2008, p.89).

O que se repete no simbólico do texto do poeta trágico tem a ver com o real que insiste. A maldição, a angústia e a desgraça ultrapassam gerações heroicas demarcando o insuportável do mito que está para além do texto trágico, mas que chega até nós através dele, com tratamento dado pela arte.

Ismene, em *Édipo em Colono* ao narrar a disputa dos irmãos pelo trono de Tebas, também se refere à maldição familiar:

Estou aqui para informar-te das desditas
que afligem teus desventurados filhos.
Antes quiseram fazer de Creonte o rei,
Na expectativa de livrar sua cidade
da mácula, mas veio-lhes depois à mente
a tara antiga que segue a raça maldita.
(SÓFOCLES, 1989/1996, p. 122, grifo nosso).

A *harmártia* ocorreu em outra geração, mas a *Até* se perpetua e ultrapassa o *guénos*¹⁴ inteiro. Antígona aceita seu lugar na raça maldita. “Cabe à Antígona

¹⁴ “*Guénos* pode ser definido em termos de religião e de direito grego como *personae sanguine coniunctae*, isto é, pessoas ligadas por laços de sangue. Assim, qualquer crime, qualquer *harmátia* cometidos por um *guénos* contra outro tem que ser religiosa e

assumir a maldição de seu destino familiar” (GUIMARÃES, 2002, p. 215). Lacan nos lembra que é em *Édipo em Colono* que Édipo lança a sua maldição derradeira sobre seus filhos, “que engendra a sequência catastrófica onde se inscreve *Antígona* (LACAN, 1959-1960/2008, p. 297, grifo do autor).

Ao enterrar o irmão, indo contra as ordens de Creonte, Antígona cumpre seu dever familiar. Entretanto, mais que isso, Lacan aponta que a heroína ultrapassa os limites designados pela *Até*. As consequências de seus atos não se dão de modo totalmente fatalísticos, esse paradoxo é ressaltado por Lacan no seu comentário:

(...) é ela que nos fascina, em seu brilho insuportável, naquilo que ela tem que nos retém e, ao mesmo tempo, nos interdita, no sentido em que isso nos intimida, no que ela tem de desnordeante – essa vítima tão terrivelmente voluntária (LACAN, 1959-1960/2008, p. 295).

Antígona escolhe e ao mesmo tempo é vítima do seu destino. A beleza dessa tragédia está nessa ultrapassagem da *Até*. Para Lacan, essa palavra é insubstituível, pois se refere à ultrapassagem da vida humana (LACAN, 1959-1960/2008, p. 295).

Antígona ultrapassa seu limite humano movido por uma paixão indescritível. A doce menina que guiara o pai até o bosque de Colono, onde Édipo findara sua existência, já não suporta mais. Sua força, sua inflexibilidade revelam, segundo Lacan, a silhueta de um ser desumano. Então Lacan se pergunta: “Que Antígona saia deste modo dos limites humanos, o que isso quer dizer para nós? - senão que seu desejo visa precisamente isto – para além da *Até*” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 312). Antígona não possui temor nem piedade.

obrigatoriamente vingados. Se a falta é dentro do próprio *guénos*, o parente mais próximo está igualmente obrigado a vingar o seu “sanguine coniunctus”. Afinal, no sangue derramado está uma parcela do *sanguie* e, por conseguinte, da *alma* do *guénos* inteiro. Foi assim que, *historicamente falando*, até a reforma jurídica de Drácon ou de Sólon, famílias inteiras se exterminavam na Hélade.” (Brandão, 1990/ 2007, p.37, grifo do autor).

Assim como Édipo, Antígona segue em frente e avança em direção ao seu destino.

Ao pontuar a ultrapassagem da *Até* como fundamental na tragédia, Lacan sugere que a catarse está para além da purificação ou decantação das emoções. A arte produz um alívio catártico na tensão armazenada, porque o herói trágico avança no seu percurso que culmina em cumprir o desejo impossível. O herói ultrapassa todos os limites e leis, realizando aquilo que o ser humano comum não é capaz de realizar. Através do recurso estético que a arte oferece, que se constitui principalmente pela ficção, é possível ao público sentir satisfação naquilo que atinge diretamente a pulsão.

Neste ponto nos reportamos a uma importante reflexão de Castilho sobre o herói trágico. Para a autora, enquanto o homem comum se norteia pela realidade psíquica, segundo a qual o infortúnio também pode ser atribuído às exigências do supereu, no herói:

Este traço encontra-se claramente ausente no herói trágico que, ao contrário, avança exigindo tudo o que lhe é de direito, amaldiçoando seus inimigos com uma firmeza dissonante de sua fragilidade física e sem se confundir com o plano que, em parte, o determina, ou seja, sem se confundir com os desígnios dos deuses. Lacan comenta em torno deste ponto que Édipo não se atrapalha aí, segue impune, afirmando seu percurso (CASTILHO, 2008).

Antígona a heroína sobretudo. Ao avançar afirmando seu percurso, Antígona encarna o desejo puro, que é a pulsão de morte por excelência. Dessa forma, nossa heroína eterniza e immortaliza a *Até* familiar. Antígona não erra, Lacan já afirmou isso. O real é tornado visível e contornado pelo simbólico da arte trágica.

No momento em que Creonte decreta o suplício de Antígona, ser enterrada viva, Lacan encontra no terceiro canto do coro uma expressão fundamental na

sua reflexão: “*Hímeros enargès*”. Lacan traduz essa expressão literalmente como desejo tornado visível.

Para Lacan, o momento do desejo tornado visível coincide com o momento de transposição e realização da *Até* de Antígona. Coincidira também com o efeito do belo no desejo como índice de que o sujeito entrou em contato com esse limite de sua morte (GUIMARÃES, 2002, p. 216).

Lacan define *Hímeros enargès* como uma espécie de miragem central que, ao mesmo tempo que indica o lugar do desejo, por outro lado, impede o homem de ver esse lugar. “Na medida em que é desejo de nada, relação do homem com sua falta a ser” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 349). A beleza de Antígona possui uma luz de cegar os olhos, pois nos desvela a última barreira antes do horror.

Antígona é capaz de nos revelar a nossa verdadeira existência enquanto seres desejantes. O desejo puro, ao qual Lacan se refere, pode ser entendido como o desejo naquilo que ele ultrapassa a ordem do sentido. A filha de Édipo nos arrebatava e fascina por desvelar, a cada um de nós, que há algo indizível que nos ultrapassa e nos move, algo que resiste a qualquer tentativa de significação. Segundo Haute: “Lacan entende o trágico como (confrontação com a) verdade do sujeito desejante (...) A tragédia começa com uma ruína do sentido” (HAUTE, 2007, p.295).

No próximo capítulo nos aprofundaremos na origem do teatro grego e da tragédia. Então revisitaremos o mito de Édipo e a maldição dos Labdácidas. A partir daí nos propomos discutir, com a ajuda de Lacan, o que o texto de Sófocles pode nos ensinar nesse momento.

CAPÍTULO 3 – A TRAGÉDIA GREGA

Édipo se transforma como Proteu e se remitifica sempre que abordado. Cresce, avoluma-se e a cada tradução se transmuta em novo mito. Se Édipo decifrou o enigma da Esfinge, “o homem” ainda não conseguiu desvendar o enigma de Édipo”.

Junito de Souza Brandão

A partir das reflexões de Freud sobre o teatro contidas no texto *Personagens Psicopáticos no Palco* (FREUD, 1905 ~C 1906/1990) e trabalhadas no capítulo anterior, nesse momento propomos um estudo mais detalhado da Tragédia Grega. Para isso, começamos a investigar o nascimento do teatro na Grécia Antiga. Que teatro é esse? Por que, após milhares de anos, a arte teatral construída naquele momento ainda nos influencia, despertando em nós questões relacionadas à alma humana? Neste retorno à tragédia, nos propomos a revisitar o mito de Édipo. Em especial, o percurso do herói da tragédia Édipo Rei a Édipo em Colono, ambas de Sófocles, por sua importância para a psicanálise e para a história do teatro ocidental.

Para iniciar essa etapa da nossa pesquisa, nos deteremos brevemente no estudo da Mitologia Grega, pois o nascimento do teatro é diretamente ligado à religiosidade na Grécia, já que este surge a partir dos rituais a Dioniso (ou Baco), o deus do teatro, do vinho, das orgias e desregramentos. Dioniso é também o deus da transformação e da metamorfose, essas características são fundamentais para a compreensão do mito dionisíaco.

Por se tratar de uma tradição oral, os mitos possuem variantes que, segundo Brandão, constituem o “pulmão da mitologia” (1986/2012, p. 25). Os mitos gregos eram transmitido oralmente, de geração em geração, sempre com caráter religioso. Entretanto, o que chegou até nós foi sua forma escrita que, justamente por isso, apresenta uma versão enrijecida do mito. Cada obra de arte ou texto mitológico só é capaz de apresentar uma das variantes de um mito e não sua magia e ambiguidade que só poderiam ser acessadas na sua forma oral.

A redução do mito a uma obra de arte traz outra consequência com vistas à documentação mitológica. O mito, como já se assinalou, vive em variantes; ora, a obra de arte de conteúdo mitológico, somente pode apresentar, é natural, uma dessas variantes. Acontece que, dado o imenso prestígio da poesia na Grécia, a variante apresentada por um grande poeta impunha-se à consciência pública, tornando-se um *mito canônico*, com esquecimento das demais variantes, talvez artisticamente menos eficazes, mas, nem por isso, menos importantes do ponto de vista religioso (BRANDÃO, 1986/2012, p. 25, grifo do autor).

Como os relatos que chegaram até nós foram a partir dos textos escritos pelos poetas e grandes autores trágicos, muitas vezes tendemos a reduzir o mito à variante que conhecemos. Entretanto, é imprescindível reconhecer que o mito na Grécia é muito mais amplo, rico e carregado de ambiguidades.

Por se tratar de um relato oral, contado e recontado de geração em geração, as variantes do mito também eram construídas a partir das tradições locais e experiências de determinado grupo social. É fundamental pontuar essa característica do mito.

3.1- Dioniso e o teatro

Dioniso é um deus provavelmente importado da Trácia que demorou muito para ser aceito pela pólis aristocrática. Seus cultos eram realizados nos campos e regiões agrícolas, tendo como adoradores principalmente mulheres e campônios. Por se tratar de um deus humilde, seus rituais ameaçavam a ordem e o equilíbrio da pólis, mantido através do suporte religioso dos deuses olímpicos.

“Um deus importado não entra na Grécia sem um batismo de ordem mítica” (BRANDÃO, 1987/1989, p.117). Zagreu é um dos nomes do deus do teatro, então começemos por ele. Zagreu nasceu dos amores de Zeus, o senhor do

Olimpo e Perséfone, a bela deusa da agricultura. Como fruto de uma união extra-conjugal, o filho de Zeus começou a ser perseguido pela ciumenta e vingativa Hera, deusa protetora dos matrimônios e amores legítimos e esposa do senhor do Olimpo.

Para proteger Zagreu¹⁵, Zeus confiou o menino aos cuidados de Apolo e Curetes, que o esconderam nas florestas do Monte Parnasso. Entretanto, Hera descobriu onde o menino-deus estava e encarregou aos Titãs de matá-lo. Apesar das metamorfoses¹⁶ realizadas por Zagreu, os Titãs o perseguiram e capturaram em forma de touro, esquartejando-o e devorando suas carnes.

De posse do filho de Zeus, os enviados de Hera *fizeram-no em pedaços; cozinharam-lhe as carnes num caldeirão* e as devoraram. Zeus fulminou os Titãs e de suas cinzas nasceram os homens, o que explica no ser humano os dois lados: o bem e o mal. A nossa parte titânica é a matriz do mal, mas como os Titãs haviam devorado Dioniso, a este se deve o que existe de bom em cada um de nós. Na “atração, morte e cozimento” de Zagreu há vários indícios de ritos iniciáticos. Diga-se logo que, sendo um deus, Dioniso propriamente não morre, pois que o mesmo renasce do próprio coração (BRANDÃO, 1987/1989, p.118, grifo do autor).

Numa das variantes do mito, Palas Atená conseguira salvar o coração de Dioniso, que ainda palpitava, e o entregou a Zeus, que o engoliu. O senhor do Olimpo então fecundou a jovem princesa tebana Sêmele, mãe do segundo Dioniso. Em outra variante, foi a própria Sêmele que engoliu o coração do filho de Zeus e portanto, tornou-se grávida dele.

Hera, transmutada na ama de Sêmele, instigou a princesa a pedir ao senhor do Olimpo, seu amante, que se apresentasse na sua forma divina. Entretanto, um

¹⁵ Ao ser introduzido na Grécia, o deus do teatro é chamado de Zagreu. A partir da transformação sofrida no mito, quando o menino é concebido no ventre da princesa tebana Sêmele, o filho de Zeus passa a se chamar definitivamente, Dioniso ou Baco.

¹⁶ Dioniso se metamorfoseava em vários tipos de animais para fugir da ira de Hera. Os animais mais comuns eram touro e bode.

corpo mortal não é capaz de suportar a epifania¹⁷ de um deus. Apesar disso, Zeus, que jurara satisfazer todos os desejos da princesa, realizou seu pedido, mesmo a contragosto. Zeus apresentou-se com seus raios e trovões que destruíram o castelo da princesa e carbonizaram-na. O feto foi salvo pelo “pai dos deuses e dos homens” (BRANDÃO, 1987/1989, p.118) que o recolheu do ventre de Sêmele, em chamas, e inseriu-o na própria coxa, até que se completasse o tempo normal da gestação.

Quando Dioniso nasceu, Zeus transformou-o num bode e entregou-o a Hermes que o levou para o monte Nisa. Lá o menino-deus cresceu aos cuidados dos Sátiros e Ninfas. Assim, Zeus tentava proteger mais uma vez o filho de sua esposa ciumenta e vingativa, a deusa Hera.

A inimizade entre o deus do teatro e a esposa de Zeus se estendia até seus adoradores e sacerdotes. Afinal, de um lado estava Hera, a protetora dos casamentos e amores legítimos e de outro se encontrava Dioniso, deus das orgias e desregramentos.

No mito grego, a união de deuses com mulheres mortais normalmente gera um varão, dotado de qualidades espetaculares, entretanto, mortal. O nascimento prematuro e o término da gestação na coxa de Zeus confere a Dioniso a imortalidade que somente a ascendência paterna não garantiria. Além de ter garantida a imortalidade, Dioniso também seria o filho favorito de Zeus, fato que alimentava os ciúmes e rancor de Hera.

O menino divino cresceu feliz, cercado pelas Ninfas e Sátiros, em meio a vegetação do monte Nisa. Certa vez, Dioniso espremeu uvas em taças de ouro e bebeu o suco junto com sua corte, daí nascera o vinho.

Bebendo-o repetidas vezes, Sátiros, Ninfas e o próprio filho de Sêmele começaram a dançar vertiginosamente ao som de

¹⁷ Manifestação divina em toda sua plenitude.

címbalos, tendo a Dioniso por centro. Embriagados do delírio báquico, todos caíram por terra desfalecidos (BRANDÃO, 1987/1989, p.123).



Ilustração 2: Dioniso e o cortejo de Sátiros e Ninfas



Ilustração 3: Dioniso

Historicamente, nas festas chamadas de vindima, realizadas em Atenas e por toda Grécia para celebrar a colheita das uvas e a produção do vinho novo, os

participantes reproduziam as danças vertiginosas dos companheiros de Baco¹⁸. Todos se embriagavam, cantavam e dançavam freneticamente, até caírem desfalecidos, em estado de êxtase e entusiasmo. Mais do que embriagados pelo vinho, os participantes da festa entravam em comunhão com o deus. A mania e a orgia provocavam uma explosão de liberdade, uma catarse arrebatadora. É fundamental pontuar que, durante os rituais dionisíacos essa loucura sagrada possuía indiscutivelmente “o valor de uma experiência religiosa” (BRANDÃO, 1987/1989, p.137) que não pode ser confundida com um surto psicótico, por exemplo.

Durante os rituais dionisíacos, a experiência de entrar em contato com o sagrado através do êxtase e do entusiasmo se repetia. Aos simples mortais era concedida uma experiência divina. Enquanto os adoradores de Apolo, por exemplo, precisavam ir até Delfos para ouvir as palavras divinas, intermediadas pela figura da sacerdotisa, aos adoradores de Baco era permitida uma espécie de comunhão com o próprio deus através de seus corpos embriagados.

No segundo capítulo, mostramos como vários autores articulam diretamente o entusiasmo dionisíaco à experiência da catarse. Anteriormente mencionados, Nietzsche, Lacan e Brandão, por exemplo, postulam o entusiasmo como fundamental à tragédia.

Nos rituais dionisíacos, através da dança vertiginosa, os devotos de Dioniso caíam desfalecidos e acreditavam sair de si, em estado de êxtase. Esse sair de si era uma verdadeira superação da condição humana, que implicava no entusiasmo, ou seja, uma espécie de mergulho no deus. Essa experiência de comunhão com a imortalidade significava uma desmesura contra si próprio e contra os deuses imortais.

¹⁸ Baco é mais um nome atribuído a Dioniso. Eram chamadas de Bacantes ou Mênades as mulheres adoradoras de Dioniso que seguiam, embriagadas, o cortejo dionisíaco.

Para Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, através das experiências de êxtase e entusiasmo, “o artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco” (1872/2007, p. 41). Ou seja, o entusiasmo dionisíaco está presente no trabalho do ator de construir um personagem. O ator em cena, ao emprestar seu corpo a um personagem que não é ele mesmo, repete o processo de entusiasmo dionisíaco. Ao se despersonalizar e se transformar em outro, o artista reconstrói, através da arte teatral, um ritual sagrado que constitui seu próprio ofício. Através do teatro, ator e público durante séculos e séculos reexperimentam, de forma singular, uma satisfação presente na origem da nossa cultura ocidental.

Voltemos à Grécia: o homem comum, que vivenciava essa experiência, ultrapassava o *métron*, a medida de si mesmo. O famoso preceito apolíneo “Conheça-te a ti mesmo”, inscrito na entrada do oráculo de Delfos, era de extrema importância para a política e a religião na Grécia Clássica. Portanto, um culto que culminava com essa desmesura, não conseguiu penetrar sem resistência na pólis grega. Por exemplo, as mulheres que eram criaturas humilhadas e não eram nem consideradas cidadãs na Grécia Antiga, encontravam nos rituais dionisíacos um lugar onde eram acolhidas e podiam se expressar. Assim, a elas era possibilitada alguma forma de liberdade, pelo menos uma vez ao ano, durante as festas das colheitas, consagradas ao deus. Esse tipo de situação criada nos rituais dionisíacos era uma ameaça à ordem da pólis.

O culto a Dioniso era tido como uma afronta à religião oficial onde os deuses olímpicos estavam sempre atentos à qualquer desmesura humana e também à manutenção da ordem da cidade, já que os participantes, através do êxtase e do entusiasmo, eram capazes de se liberar de certos interditos e condicionamentos sociais (BRANDÃO, 1990/2007, p. 11).

O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos. O *desmedido* revelava-se como a verdade, a

contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. (NIETZSCHE, 1872/2007, p.38, grifo do autor).

Além de uma ameaça a ordem do estado, e aos preceitos olímpicos, ultrapassar o *métron* implicava numa afronta aos deuses, provocando o ciúme divino. O simples mortal que ultrapassa a medida de si mesmo se torna um anér, ou seja, um herói. Esse herói é também um “hipocrités', quer dizer, *aquele que responde* em êxtase e entusiasmo, isto é, um ATOR, *um outro*”(BRANDÃO, 1990/2007, P. 11, grifo do autor). Percebemos que essa definição de ator coincide com uma das definições da palavra sujeito, como: “aquele que responde”. Romildo Barros recorre a esse conceito para pensar o dispositivo analítico, “que foi montado, justamente, para suscitar respostas subjetivas: respostas *daquele* sujeito, e respostas *de* sujeito” (BARROS, 2002). Entendemos, portanto, que o ator é um sujeito que se encontra em comunhão com Dioniso, por isso responde em êxtase e entusiasmo. Nesse estado o ator, assim como o herói, rompe com os limites de sua vida humana.

O primeiro ator surge quando um homem se destaca do Coro e começa a responder a ele, representando Dioniso. Naquele momento, o homem se *transformava* no deus, nascendo o primeiro ator do ocidente, conhecido pelo nome de Téspis, de Ática.

Por mais que se discuta sobre a origem da tragédia grega, não se consegue explicá-la sem retornar ao elemento satírico. A tragédia, para alguns estudiosos, seria uma evolução do ditirambo¹⁹ através do drama satírico (anterior à tragédia), que possui esse nome pelo fato dos personagens do Coro se disfarçarem de sátiros, os companheiros de Dioniso.

¹⁹ “Canção coral que tinha por objetivo, quando do sacrifício de uma vítima, gerar êxtase coletivo com a ajuda de movimentos rítmicos, aclamações e vociferações rituais”(BRANDÃO, 1987/1989, p.128).

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche (1872/2007) problematiza o Coro trágico. Além de relacioná-lo à figura satírica, o filósofo critica algumas definições do Coro que tendem a colocá-lo no lugar de espectador ideal. Para Nietzsche, o Coro não pode ser entendido como espectador, pois o que ocorre em cena é real para o Coro trágico. O Coro faz parte da tragédia, ele se relaciona com os acontecimentos e peripécias do herói trágico sem a barreira da ficção. Então, para o Coro, o que ocorre não se trata de espetáculo. “O espectador sem espetáculo é um conceito absurdo” (NIETZSCHE, 1872/2007, p. 50). Então qual seria a função e importância do Coro na tragédia?

Dando continuidade à reflexão sobre o Coro, Nietzsche desenvolve uma crítica à forma de teatro tão comum no século XIX, o teatro naturalista e realista. Para ele, a figura do Coro rompe com qualquer forma de naturalismo e inscreve de forma decisiva a ficção da arte. “A introdução do Coro é o passo decisivo pelo qual se declara aberta lealmente a guerra a todo e qualquer naturalismo na arte” (NIETZSCHE, 1872/2007, p. 51).

O Coro satírico grego se coloca numa zona intermediária entre o herói e o público, uma zona fora da realidade conhecida. O sátiro possui um saber dionisíaco que ultrapassa o homem comum. Segundo Nietzsche, o homem civilizado grego sente-se suspenso da realidade através da presença do Coro satírico. O êxtase e entusiasmo dionisíacos rompem as usuais barreiras da existência e, por outro lado, demarcam a profunda diferença entre realidade cotidiana e experiência dionisíaca. O Coro seria o salvador da arte grega, pois demarca a ficção, indispensável para que a arte aconteça.

Em *O Seminário, livro 7* (1959-1960), Lacan também reflete sobre o Coro trágico e pontua a diferença dele em relação ao público. Como Nietzsche afirmou, o Coro não vivencia a tragédia enquanto ficção. Então, toda emoção e arrebatamento do trágico são purgados pelo Coro. Segundo Lacan, “o Coro são

as pessoas que se emocionam” (LACAN, 1959-1960, p. 299). As emoções representadas pelo Coro estão para além das emoções do espectador:

Quando vocês vão ao teatro à noite, vocês pensam em seus pequenos afazeres, (...) portanto, não confiemos tanto em vocês. Toma-se conta da emoção de vocês numa saudável disposição de cena. O Coro se encarrega disso. O comentário emocional é realizado. Essa é a maior chance de sobrevivência da tragédia antiga – ele é realizado. Ele é tolo justo o necessário, ele tampouco deixa de ser firme, ele é mais humano (LACAN, 1959-1960, p. 299).

Entendemos, a partir dessa citação de Lacan, que o comentário emocional realizado pelo coro, não é a encarnação da emoção. O Coro age como um mediador, introduzindo alguma razão. Muitas vezes o Coro interroga o herói trágico, questiona sua ação e propõe uma reflexão sobre a mesma. O Coro trágico encarna os homens da pólis, os cidadãos que questionam e constroem a democracia na Grécia Antiga.

Lacan como Nietzsche, valoriza a importância do Coro como constituinte fundamental da tragédia. Mais que o espectador, o Coro purga diretamente as emoções despertadas na encenação trágica. Purga porque tem a função de distanciar, ele não paralisa a ficção, mas dialoga em outra perspectiva. Uma perspectiva única, de alguém que comenta de fora-dentro (é fora da tragédia e dentro da ação cênica). Lacan conclui então: “Vocês estão, portanto, libertos de toda preocupação – mesmo que não sintam nada, o Coro terá sentido por vocês” (LACAN, 1959-1960, p. 299).

3.2 – Apolo e Dioniso – a origem da tragédia

Uma divindade tão próxima do homem, tão libertário e independente, não poderia ser aceita pela “*pólis* de homens e de deuses tão apolineamente patriarcais e tão religiosamente repressivos” (BRANDÃO, 1987/1989, p.137, grifo do autor). Os rituais dionisíacos suscitavam perseguição e repressão, já que punham em risco o estilo de vida e valores que sustentavam o mundo grego antigo. Então, o culto ao deus dos desregramentos precisou sofrer algumas adaptações para ser aceito na *pólis* ateniense. A partir do século V a.C. as festas celebradas em comemoração às colheitas e a Dioniso foram enriquecidas com concursos de tragédias e comédias²⁰. Assim, o culto ao deus do teatro foi inserido na *pólis* ateniense.

Eis aí porque o deus do êxtase e do entusiasmo e suas Mênades levaram tantos séculos para penetrar e ser “tolerados” por Atenas. Mas, no dia em que transpuseram as muralhas da *pólis*, orientados pela bússola da democracia, o grande deus acendeu na *tímele*, seu altar bem no meio do Teatro de “Dioniso”, dois archotes: um ele o consagrou ao *êxtase*, o outro, ao *entusiasmo*. Era a distensão. Ao menos uma vez por ano... (BRANDÃO, 1987/1989, p.138, grifos do autor).

Porém, com o passar do tempo, a tragédia foi afastando-se de Baco e sendo construída a partir dos mitos heroicos. Portanto, aos poucos foi perdendo seu parentesco com os rituais dionisíacos. Entretanto, não nos esqueçamos que as forças dionisíacas continuaram atuando na construção da tragédia, através principalmente, do êxtase e entusiasmo que tomam conta dos atores e do público de teatro.

A transformação é o elemento básico da religião dionisíaca. Dessa forma, o homem em estado de êxtase e entusiasmo rompia os limites de si mesmo, adentrando em algo que está para além da dimensão egoica. Além disso, toda a

²⁰ Os concursos também abrangiam, além da tragédia, apresentações de ditirambo e de peças cômicas.

transformação e desmesura dionisíacas inseriam o caos na ordem da religião e da cidade. Também o Coro trágico, como exposto acima, é a própria representação dos companheiros de Dioniso, Sátiros e Ninfas que respondem ao deus. A figura do Coro faz parte dos textos trágicos e é de extrema importância, como vimos anteriormente.

Para que a tragédia ocorra, é necessário que o personagem ultrapasse a medida de si mesmo:

Eis aí o enquadramento trágico: a tragédia só se realiza quando o *métron* é ultrapassado. No fundo, a tragédia grega, como encenação religiosa, é o suplício do leito de Procusto²¹ contra todas as *dêmesures*. E mais que isto: como obra-de-arte, a tragédia é a desmistificação das *bacchanalia*²². Eis aí porque o Estado se apoderou da tragédia e fê-la um apêndice da *religião política da pólis* (BRANDÃO, 1990/2007, p. 12, grifo do autor).

As festas ao deus do vinho e do teatro não foram simplesmente substituídas, mas através da tragédia se tornaram apropriadas pela pólis. A tragédia oferece um contorno dado pela ordem apolínea ao excesso dionisíaco. Além de conformar o culto, através dos mitos que são o estofa dos textos trágicos, o homem grego é ensinado a respeito do que acontece com quem infringe alguma desmesura aos deuses, ultrapassando o limite do humano. Desta forma o culto a Baco é aceito na pólis ateniense.

Moderação, comedimento, ética rigorosa, eis aí como a doutrina apolínea do *medèn ágan*, do “nada em demasia”, e do *gnôthi s'autón*, do “conhece-te a ti mesmo”, acabou por se apossar da tragédia e da poesia em geral (BRANDÃO, 1987/1989, p.132).

Nietzsche (1872/2007) pontua essa “reconciliação” entre Apolo e Dioniso

²¹ Personagem da mitologia grega que convidava pessoas para passarem a noite em sua cama de ferro. Mas havia uma armadilha nesta hospitalidade: ele insistia que os visitantes coubessem, com perfeição, na cama. Se eram muito baixos, ele os esticava; se eram altos, cortava suas pernas.

²² Celebrações orgiásticas destinadas à adoração de Dioniso. Essas festas eram realizadas durante a vindima, em comemoração à colheita e fertilidade.

como determinante para a cultura helênica. A arte no modelo apolíneo era voltada para a medida e para o belo, enquanto que as expressões artísticas dionisiacas eram descomedidas por natureza, constituídas pelas experiências de prazer e horror. Segundo o autor, essa união entre Apolo e Dioniso foi de importância incontestável para a religião e cultura gregas. Afinal, o titânico e bárbaro do culto dionisiaco eram tão importantes para o homem grego quanto os preceitos apolíneos. Dessa união entre a medida apolínea e os impulsos dionisiacos, nasce a tragédia:

(...) e aqui se oferecem ao nosso olhar as sublimes e enaltecidas obras de arte da *tragédia ática* e do ditirambo dramático, como alvo comum de ambos os impulsos, cuja misteriosa união conjugal, depois de prolongada luta prévia, se glorificou em semelhante rebento, que é simultaneamente Antígona e Cassandra (NIETZSCHE, 1872/2007, p. 39, grifo do autor).

A Tragédia grega nos apresenta um tratamento artístico dado aos conteúdos míticos. Como observamos no capítulo anterior, os mitos em sua forma bruta possuem caráter insuportável, considerados por Nietzsche a-trágicos (1872/2007). De forma arrebatadora e emocionante os poetas trágicos utilizam-se de conteúdos pré-existentes, mas cada um de acordo com seu talento e genialidade é capaz de, através das palavras pronunciadas pelos atores, nos levar a uma era mítica, onde os heróis rompiam seus limites humanos.

Durante os concursos trágicos, os temas apresentados eram conhecidos por todos, o que se julgava não era a originalidade do enredo, mas a forma singular do poeta contar determinada história.

Muito embora o homem grego não desconhecesse os mitos nos quais as tragédias se inspiravam, fornecendo-lhes, por assim dizer, sua matéria-prima, a audiência ignorava por completo o drama que iria se desenrolar no real da cena trágica e diante de seus olhos, por vezes atônitos, outras vezes deslumbrados, mas, invariavelmente, assombrados (VORSATZ, 2013, p. 38).

Em *Antígona e a ética trágica da psicanálise*, Ingrid Vorsatz recorre às reflexões de Jean-Pierre Vernant para pensar a importância da tragédia grega na antiguidade. Segundo o helenista, o poema trágico, ao substituir a tradição oral, toma lugar de fundamental importância na construção e manutenção do laço social na Grécia antiga. Na apresentação trágica comunicava-se a memória e um saber social “articulado em ato, que toma corpo na própria cena trágica” (VORSATZ, 2013, p. 38).

Seguindo os passos de Vorsatz, também recorreremos às reflexões de Jean Pierre Vernant (1981/2005). Para o autor, ao se refletir sobre as origens da tragédia, não se pode deixar de lado o essencial:

(...) as inovações que a tragédia ática trouxe e que no plano da arte, das instituições sociais, da psicologia, fazem dela uma invenção. Gênero literário original, possuidor de regras e características próprias, a tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável. Gênero trágico, representação trágica, homem trágico: sob esses três aspectos, o fenômeno aparece com caracteres irreduzíveis (VERNANT&VIDAL-NAQUET, 1981/2005, p. 1).

A existência da tragédia é breve, com duração de um século mais ou menos. O gênero trágico surge na Grécia no fim do século VI a.C. e tem seu ocaso com o advento da filosofia no século IV a.C. O homem e a sociedade grega passam então por grandes transformações.

A cena trágica apresenta, em ato, as transformações na vida do homem antigo que Vernant chama de “sujeito responsável”. A tensão presente na tragédia antiga, onde o sujeito é convocado a responder pelo que, muitas vezes, lhe é exterior, vem ao encontro das investigações de Freud e Lacan sobre o desejo inconsciente em sua opacidade constitutiva que move e “convoca o sujeito

a se responsabilizar por aquilo que, sendo o mais radicalmente alheio, é-lhe, paradoxalmente, o mais íntimo” (VORSATZ, 2013, p. 148).

A tragédia nos apresenta, no real da cena trágica, o imperativo ético da psicanálise, que é construído a partir a ética do desejo. Em análise, o sujeito é levado a se confrontar com o que possui de mais íntimo e paradoxalmente alheio, que é o desejo inconsciente. Assim como o herói trágico, o homem comum é levado a responsabilizar-se pelo desejo inconsciente que o move de forma inexplicável.

O desejo, apesar de parecer opaco e exterior ao sujeito, o constitui. Assumir a responsabilidade por seu desejo, em ato, constitui o passo ético da psicanálise. Para Lacan: “Proponho que a única coisa da qual o sujeito se possa ser culpado, pelo menos na perspectiva analítica, é de ter cedido de seu desejo” (LACAN, (1959-1960/ 2008, p. 373). A seguir, daremos continuidade a essa reflexão a partir da figura do herói trágico.

Entretanto, antes disso, não se pode negligenciar que nas apresentações trágicas, algo da desordem dionisíaca se perpetuava também na plateia do teatro. Lado a lado, cidadãos e escravos se sentavam para assistir aos dramas trágicos e às comédias. Naquele momento, a ordem da pólis era, de alguma forma, rompida. Assim, todos os expectadores eram inundados pelo êxtase e pela purgação dos afetos que o teatro grego proporcionava. Para Nietzsche, esse era o efeito mais imediato que a tragédia dionisíaca proporcionava. Afinal, no Teatro de Dioniso, o abismo existente entre um homem e outro, na sociedade grega “dá lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza” (NIETZSCHE, 1872/2007, p. 52).



Ilustração 4: Teatro de Dioniso, Atenas, Grécia

3.3 – O herói e a ação trágica

Os heróis trágicos são aqueles que ultrapassam o limite do humano, infringindo, portanto, a própria ordem do universo. Então, são condenados à expiação por ousarem desafiar o poder divino. Eles passam por tormentos e sofrimentos indizíveis que somente um ser superior aos demais mortais é capaz de suportar. O sofrimento e infortúnio que assaltam o mais fraco diante da potência divina, estão fadados a gerar satisfação naquele que assiste a tortuosa sina heroica.

No capítulo anterior, o público identificado com o herói vivencia uma experiência de entusiasmo, culminando com a purgação do temor e da piedade,

através da tragédia. O herói muitas vezes é lançado numa situação tortuosa, uma espécie de desígnio divino determinado muito antes dele nascer. Entretanto, nem por isso ele se coloca numa posição passiva.

Devido ao ciúme despertado nos deuses, a punição contra esse herói é imediata. O herói passa a sofrer de uma espécie de cegueira da razão, tudo que ele fizer, voltará contra si mesmo. Não há caminho para fugir. Em volta do herói fecham-se as garras da Moira, ou seja, o destino cego.

Na sociedade grega antiga, a crença no poder divino diminuiu gradualmente, os homens passaram a não temer mais o sofrimento que advinha dos caprichos dos deuses olímpicos e passaram a se responsabilizar, pouco a pouco, por suas escolhas e seu sofrimento. Da mesma forma, essa mudança ocorreu no teatro. Ou melhor, o teatro trágico grego só existiu a partir dessas mudanças que ocorriam na subjetividade do homem helênico. Segundo Vernant:

Para que haja ação trágica, é preciso que se tenha formado a noção de uma natureza humana que tem seus caracteres próprios e que, em consequência, os planos humanos e divinos sejam bastante distintos para oporem-se; mas é preciso que não deixem de aparecer como inseparáveis (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1981/2005, p. 23).

Toda tragédia então, necessita da existência dos dois planos, humano e divino, para que ocorra a ação. A tensão constante entre a responsabilidade humana e os desígnios divinos é o estofado dos poetas trágicos. Na tragédia, o herói está submetido à lei dos deuses, entretanto, ele é responsável por seu ato. O herói não se coloca numa posição vitimizada, ao contrário, avança em direção ao seu destino.

Vernant ainda acrescenta que o nascimento da tragédia na Grécia está diretamente ligado ao pensamento social próprio da pólis. Para além de um debate jurídico, a tragédia tem como objeto:

o homem que em si próprio, vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde algo jamais é estável e unívoco (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1981/2005, p. 3).

Nos concursos trágicos a cidade se faz teatro. Ou seja, a tragédia apresenta um saber social articulado em ato. O homem grego daquele momento elabora e questiona seus valores e sua vida através da representação da ação trágica. A tragédia confronta de um lado os valores míticos e heroicos e, de outro, o pensamento jurídico que surge naquele momento. Para Vernant:

A situação é a mesma no que se refere aos problemas da responsabilidade humana tais como eles se colocam através dos progressos tateantes do direito. Há uma consciência trágica da responsabilidade quando os planos humano e divino são bastante distintos para se oporem sem que, entretanto, deixem de ser inseparáveis. O sentido trágico de responsabilidade surge quando a ação humana constitui o objeto de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquiriu um estatuto tão autônomo que baste plenamente em si mesma. *O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a escapa* (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1981/2005, p. 4, grifo nosso).

O homem grego constrói através do teatro trágico um novo olhar sobre si mesmo, sobre a cidade e ainda sobre sua responsabilidade. Essa responsabilidade trágica vem ao encontro do ensino psicanalítico. Afinal, em *O Seminário, livro II* Lacan situa os deuses no campo do real (1964/2008, p. 51). O desejo inconsciente atravessa o sujeito e o determina. O herói trágico encontra-se nesse ponto de visada do desejo, onde responsabiliza-se por seu ato mesmo diante de injunções que ultrapassam suas escolhas conscientes.

Ao refletirmos anteriormente a respeito da *Até* trágica em Antígona, verificamos que o sujeito se insere numa trama que o ultrapassa, que é construída

anteriormente à sua existência. Entretanto, em determinado momento ele é convocado a ocupar o lugar que o pertence na cadeia discursiva da qual faz parte. Ao assumir esse lugar, assume também sua responsabilidade diante das suas escolhas, em ato.

É através do ato que Antígona advém, em perda, ali onde a linhagem amaldiçoada dos Labdácidas determina o seu lugar, franqueando os limites dessa determinação por meio de uma decisão – trágica – pela qual é a única responsável: *Wo Es war, soll Ich werden*²³ (VORSATZ, 2013, p. 127, grifo da autora).

3.4 - Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e a responsabilidade trágica

A partir da articulação feita por Lacan entre a ação trágica e a ética da psicanálise, que é a ética do desejo, refletimos um pouco sobre os três grandes tragediógrafos gregos: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes e algumas diferenças entre suas obras.

Nas peças de Ésquilo, o ser humano não passava de joguete dos deuses. As ações ocorrem na ordem do plano divino e os homens são diretamente afetados por elas. Segundo Brandão: “Sendo a Moira, e não o homem, a medida de todas as coisas, na tragédia esquiliana o homem não passa, como diria Píndaro, de 'um sonho de uma sombra'” (BRANDÃO, 1990/2007, p. 17). Entretanto, mesmo nesse caso está presente um certo grau de responsabilidade no herói que, de qualquer forma, escolhe romper o *métron*, a medida de si mesmo.

Podemos dizer que Sófocles faz um teatro mais centrado no ser humano. Os homens sofrem as influências dos deuses, mas o homem enquanto sujeito já faz suas escolhas e sofre as consequências delas:

²³ *Onde era isso, o eu advém* – - famosa postulação freudiana.

Em Sófocles, ao revés, o teatro é essencialmente antropocêntrico e teosférico, quer dizer, o herói é dotado de vontade, de uma vontade livre para agir pouco importa quais sejam as consequências, e os deuses agem, mas sua atuação é à distância, por meio de adivinhos e oráculos: Tirésias e o oráculo de Delfos têm sempre um encontro marcado com os heróis de Sófocles (BRANDÃO, 1990/2007, p. 42).

Em Sófocles, o homem trágico, apesar de estar inserido na trama divina e submetido à lei dos deuses, paradoxalmente, é o único responsável por seus atos.

Enquanto Ésquilo constrói um teatro com raízes profundamente religiosas; Sófocles apresenta a tensão entre os desígnios divinos e as vontades e escolhas humanas e Eurípedes cria uma nova estrutura da tragédia onde o trágico não se apresenta tanto na tensão entre os deuses e os homens, mas sim na própria alma e coração do ser humano.

Por exemplo, em “Medeia”, o poeta nos mostra como a paixão desenfreada e o desejo de vingança humanos podem ser capazes de levar uma mãe a matar os próprios filhos para se vingar da traição do marido. Não se trata mais de uma loucura causada por um capricho divino, mas sim de sentimentos que podem cegar a razão, como o ódio e a vingança, totalmente humanos. Medeia é mortal e responsável por seus atos e sofrimento. Em Medeia também localizamos a *hýbris*²⁴ que leva a mulher apaixonada e vingativa a romper seu limite humano.

Assim como a força divina decaiu com o passar do tempo, a tragédia acompanhou-a, seguindo em direção ao ocaso da poesia trágica na Grécia Antiga. O homem grego cria a filosofia, que recalca o desejo inconsciente e, através da ciência, constrói outra forma de lidar com o real. Aristóteles, quando se propõe

²⁴ *Hýbris* é um termo grego que significa o crime de desafio e excesso, de transgressão dos limites humanos. A *hýbris* revela um sentimento de arrogância, de soberba e de orgulho, que leva os heróis trágicos à insubmissão e à violação das leis impostas pelos deuses e pela pólis.

pensar a tragédia, não está mais imerso nesse mundo trágico, que em ato, na cena trágica, apresenta a luta constante entre a vontade humana e o desejo inconsciente.

Mesmo assim, o filósofo grego reconhece em Sófocles uma genialidade dramática incomparável e considera “*Édipo Rei* a mais perfeita das tragédias gregas” (BRANDÃO, 1990/2007, p. 43). Durante várias passagens de *A Poética*, o filósofo grego cita *Édipo Rei* como modelo de texto trágico. Ao explicar a importância da peripécia e do reconhecimento na ação trágica, ele ratifica a importância do texto de Sófocles:

Peripécia é a alteração das ações, em sentido contrário, como dissemos; e essa inversão deve acontecer, repetimos, segundo a verossimilhança ou a necessidade. Tal sucede no *Édipo*: o mensageiro que tinha o propósito de sossegá-lo e de libertá-lo do temor originado de suas relações com a mãe, ao revelar quem era *Édipo*, fez o contrário (ARISTÓTELES, 350 a. C/2004, p. 49, grifo do autor).

A peripécia é uma das características mais importantes do texto trágico. Trata-se da passagem imediata de um estado para outro, contrário. Quando menos se espera, ocorre uma reviravolta na história. Para Aristóteles, a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, é uma obra prima por conter de forma brilhante todas as características fundamentais ao texto trágico. A peripécia é também fundamental para se pensar a purgação do temor e da piedade:

O mais belo dos reconhecimentos é o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia, como sucedeu no *Édipo* (...) quando há peripécia, o reconhecimento produzirá temor e piedade; e esses sentimentos, como demonstramos, são despertados pela imitação de ações, que é a essência mesma da tragédia. A sorte, boa ou má resultará dessas ações (ARISTÓTELES, 350 a. C/2004, p. 50, grifo do autor).

Há algo de um não saber que nos ultrapassa enquanto seres humanos, esse não saber na tragédia é representado pelo campo dos deuses. O homem é responsável por seus atos, mas sua responsabilidade advém de um desejo inconsciente que não pode ser explicado ou justificado por um raciocínio cartesiano. Entendemos que o herói trágico que nos concerne nesse momento é o herói sofocliano que, solitário, avança em direção ao seu destino. Os desígnios divinos, maldições familiares, questões preexistentes ao seu nascimento fazem parte de sua existência. Mas, por que isso nos interessa?

Em *O Seminário, livro 7*, (1959-1960/2008) Lacan debruça-se sobre o herói trágico a partir da obra de Sófocles. Segundo Lacan, o herói avança sem temor e piedade, essas emoções são purgadas em nós, não nos heróis da tragédia. Antígona não possui temor nem piedade. Para ele, o que interessa na ação desse ser notável é que “o herói e o que está à sua volta situam-se em relação ao ponto de visada do desejo”(LACAN, 1959-1960/2008, p. 314). Como expressado no capítulo anterior, Lacan faz sua reflexão sobre o herói trágico não a partir de uma *harmátia* (erro ou engano cometido pelo herói), mas a partir de sua posição em relação ao desejo. A tônica dada por Lacan está na ultrapassagem do humano, no percurso do herói em direção a *Até*, que desvela algo do real.

O herói de Sófocles está situado nesse ponto de vista que define o desejo. Ele está situado numa posição que diz respeito às nossas escolhas enquanto sujeitos desejantes. Há algo do desejo que atravessa o herói, mas que não pode ser explicado por ele. Como exemplo de herói que, por um lado, sofre as consequências da Moira, mas nem por isso reage de forma passiva em relação ao seu destino, a partir de agora nos deteremos em Édipo pela importância que o mito tem tanto no escopo teórico da psicanálise, quanto para o teatro ocidental.

3.5 - Édipo, o decifrador de enigmas, incapaz de decifrar a si mesmo

O mito de Édipo chega até nós, principalmente, através da brilhante trilogia de Sófocles: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona. Como afirmou Junito Brandão, citado por nós na epígrafe deste capítulo, esse mito é tão rico que se *remitifica* sempre que abordado. Não só Freud e Lacan se debruçaram sobre ele para fazer avançar a teoria psicanalítica, Jung, Lévi-Strauss e Michel Foucault, por exemplo, também voltaram ao mito de Édipo para extrair algo inusitado, enriquecedor e muitas vezes original. “O fato é que o mito de Édipo tem sempre alguma coisa que ainda não foi dita” (BRANDÃO, 1987/2011, p. 285).

Retornamos a Édipo e refletimos sobre a trajetória do herói na sua busca pela verdade, as transformações no seu percurso até chegar ao bosque de Colono, onde, idoso e cego, chega guiado por Antígona e encontra o local da sua morte. Não temos a pretensão de abordar as variantes do mito, mas sim nos deter na versão recortada e imortalizada na obra de Sófocles. “Dada a beleza da tragédia *Édipo Rei* e a autoridade olímpica de Sófocles, o mito por ele *poetizado* passou a ser a cartilha por onde se reza e se psicanalisa!” (BRANDÃO, 1987/2011, p. 249, grifo do autor). Então continuemos.

Édipo é filho de Laio e neto de Lábdaco, portanto, membro da linhagem dos Labdácidas. Segundo Mário da Gama Kury, “ as vicissitudes de Édipo e de seus descendentes era um dos temas preferidos pelos tragediógrafos gregos”²⁵ (SÓFOCLES, 1989/1996, p. 8). Cadmo, fundador de Tebas era um dos antepassados de Édipo. Entretanto, não nos estenderemos nessa questão e iniciaremos nossa análise a partir das desditas de Laio, pai de Édipo, que dá origem à maldição dos Labdácidas. Não se pode negar que nas gerações anteriores a Édipo e até mesmo a Laio, já ocorrera nessa família amaldiçoada

²⁵ Outro *guénos* que também influenciara os poetas helênicos foi o dos Atridas, que teve em Agamenon seu principal representante.

faltas recorrentes que feriam a ordem dos deuses olímpicos. A *Até* familiar se perpetuava, de geração em geração:

Laio, todavia, herdeiro não apenas do trono de Tebas, mas sobretudo de algumas mazelas de “caráter religioso” de seus antepassados, particularmente de Cadmo, que matou o dragão de Ares, e de Lábdaco, que se opôs ao deus do êxtase e do entusiasmo, cometeu uma grave harmatía na corte de Pélops. Desrespeitando a sagrada hospitalidade, cujo protetor era Zeus, e ofendendo gravemente a Hera, guardião severa dos amores legítimos, raptou o jovem Crisipo, filho de seu hospedeiro (BRANDÃO/1987/2011, P. 247).

Laio, que em sua juventude se hospedara na corte de Pélops, se apaixonou e raptou Crisipo, filho do rei que o acolhera. Crisipo, envergonhado, suicidou-se. Pélops então, lançou sobre Laio a maldição de morrer sem deixar descendentes. Nesse ponto tem início a maldição dos Labdácidas.

Posteriormente, ao retornar a Tebas, Laio casou-se com Jocasta e recuperou o trono da cidade. Apesar do Oráculo de Delfos tê-los avisado que, se o casal tivesse um filho, este rebento mataria o pai e se casaria com a mãe, como castigo pelos amores de Laio com Crisipo, Jocasta engravidou e logo nasceu o menino amaldiçoado.

Tentando fugir das predições do oráculo, Laio perfurou os calcanhares do recém-nascido e mandou Jocasta entregá-lo a um pastor que deveria abandonar o menino no monte Citeron, para que a criança morresse e o casal pudesse escapar da predição divina. Penalizado, o pastor entregou o menino a outro pastor que cuidava dos rebanhos do rei Pôlibo, de Corinto. A criança foi levada até o casal real que o adotara e o deu o nome de Édipo²⁶. O jovem príncipe cresceu acreditando ser filho dos reis Pôlibo e Mérope, de Corinto.

Entretanto, durante uma festa, quando já adulto, Édipo foi insultado por

²⁶ O nome Édipo (Oidípous) significa pés inchados, referência à deformidade da criança causada por Laio que amarrara ou perfurara seus calcanhares ao nascer.

um habitante de Corinto embriagado que o chamou de filho adotivo. Apesar dos pais terem negado essa *calúnia*, Édipo resolveu consultar o oráculo de Delfos a respeito de sua ascendência. Apolo nada lhe respondeu a esse respeito, mas revelou que Édipo mataria seu pai e se casaria com sua própria mãe. Tentando fugir de terrível maldição, o príncipe claudicante e orgulhoso decidiu não retornar a Corinto, por acreditar que Pôlibo e Mérope eram seus verdadeiros pais.

Nos chama a atenção o fato de Édipo não se inquietar diante do silêncio de Apolo em relação à sua pergunta. Ele simplesmente interpreta equivocadamente a resposta do deus como se essa trouxesse a resposta relacionada à sua origem. Segundo Castilho:

Delineia-se, portanto, uma forma de relação com o saber própria a este primeiro tempo da jornada de Édipo, voltada, sobretudo, para o reconhecimento, a escalada do poder e a manutenção do mesmo (CASTILHO, 2008, p. 94).

Durante todo esse primeiro tempo da jornada de Édipo verificamos um jovem príncipe de Corinto e, posteriormente rei de Tebas, orgulhoso que acredita ser detentor de um saber que o mantém no poder. Logo veremos que esse suposto saber-poder acaba levando Édipo a trair a si mesmo, mantendo-no na mais profunda ignorância sobre sua própria existência.

Nessa época os habitantes de Tebas sofriam com a Esfinge²⁷ que devorava a todos que não respondessem corretamente seus enigmas. Laio, que então era rei de Tebas, seguia com uma pequena comitiva a Delfos para também ouvir orientações de Apolo sobre a maldição da Esfinge. Num trívio do caminho, Laio cruzou com Édipo que se encontrava nos arredores de Tebas. Numa disputa sobre a estreita passagem, Édipo, sempre orgulhoso, luta com os servos de Laio que o

²⁷ Monstro lendário da Grécia antiga, com corpo de leão, asas, busto e cabeça de mulher.

mandaram sair da frente para sua passagem. Então, com golpes do bordão²⁸ usado para apoiá-lo durante a caminhada, Édipo matou Laio e seus criados. Laio em momento algum foi identificado por Édipo como rei de Tebas. Naquele momento, o herói matava seu pai e se realizava, então, a primeira parte da profecia oracular.

Logo em seguida, Édipo encontrou a Esfinge que se postara na entrada de Tebas, devorando a todos que não fossem capazes de decifrar seus enigmas. O enigma proposto a Édipo foi: “Qual o animal que, possuindo voz, anda, pela manhã, em quatro pés, ao meio dia com dois e, à tarde, com três?” (BRANDÃO, 1987/2011, p. 273). Édipo respondeu corretamente que era o homem. Em algumas variantes, ele ao invés de responder com palavras, aponta com a mão para a própria testa. Nos chama a atenção o fato de que Édipo responde corretamente, referindo-se a si próprio. Logo ele que traz em seu corpo aleijado a marca que o diferencia de sua própria espécie humana. Ele decifra o enigma, mas mesmo vivendo a maturidade relativa ao meio dia da sua vida, já possui os três pés do anoitecer, sempre apoiado pelo bordão.

Édipo derrotou a Esfinge sem a ajuda de nenhum deus. Sozinho ele salva Tebas do monstro que devorava aos poucos toda juventude tebana. “Édipo como aquele que decifra enigmas, liberta Tebas da Esfinge – a “cruel cantora” - através de sua arte, sua habilidade, seu conhecimento”(CASTILHO, 2008, p.94). Édipo adentra a cidade como herói e, como prêmio por derrotar a Esfinge, assume o trono que seria seu por direito e casa-se com a rainha, sua mãe. A predição oracular se concretiza. Jocasta e Édipo permanecem na ignorância do seu infortúnio.

Vacante o trono de Tebas, este é oferecido com a mão de Jocasta a quem livrasse a cidade da Esfinge. Édipo nada mais tem a

²⁸ Vara que serve de apoio para o corpo, também chamado de cajado. Devido a sua enfermidade, Édipo precisava de um para se manter em pé.

perder: tenta decifrar o enigma da Esfinge e facilmente o consegue. Recebe o trono e toma a rainha Jocasta por esposa. Dessa união nascem quatro filhos: Etéocles, Polinice, Antígona e Ismene (BRANDÃO, 1990/2007, p. 39).

3.6 – A busca pela verdade

Anos mais tarde, depois de uma vida repleta de felicidade e abundância, Tebas mais uma vez é assolada por uma peste e Édipo, então um bom e afortunado rei, envia Creonte, irmão de Jocasta, a Delfos para consultar o oráculo e descobrir as causas da peste e os meios de contê-la. Esse é o momento que começa *Édipo Rei*, quando Édipo se dirige ao povo que cerca as escadarias do palácio. As primeiras palavras da peça são proferidas por Édipo:

Meus filhos, nova geração do antigo Cadmo,
por que permaneceis aí ajoelhados
portando os ramos rituais de suplicantes?
Ao mesmo tempo enche-se Tebas da fumaça
de incenso e enche-se também de hinos tristes
e de gemidos. Não reputo justo ouvir
de estranhas bocas, filhos meus, as ocorrências,
e aqui estou, eu mesmo, o renomado Édipo.
(SÓFOCLES, 1989/1996, p. 21: 1-8)

Édipo se torna um rei bondoso e admirado pelo povo tebano. Logo na primeira fala observamos a presença de uma das principais características do personagem: o orgulho. Esse orgulho fez com que ele se irritasse com o morador de Corinto que o chamou de filho adotivo e posteriormente o fez matar Laio e seus servos, que mandaram-no sair do caminho. Esse mesmo orgulho foi inflado a partir do deciframento do enigma da esfinge. O povo tebano o tem como seu salvador, isso aparece na primeira fala do sacerdote, em resposta a Édipo:

Vamos, mortal melhor que todos, exortamos-te:
 livra nossa cidade novamente! Vamos!
 Preserva tua fama, pois vemos em ti
 por teu zelo passado nosso redentor!
 Jamais pensemos nós que sob o reino teu
 fomos primeiro salvos e depois perdidos!
 Não! Salva Tebas hoje e para todo sempre!
 (SÓFOCLES, 1989/1996, p. 23: 60-66).

Deste ponto em diante a peça gira em torno da investigação e descoberta dos fatos aterrorizantes que motivaram a peste, que fora enviada pelos deuses como castigo ao crime terrível que não fora elucidado e punido: o assassinato do rei Laio. Creonte chega com essa resposta de Delfos. Édipo toma para si a missão de investigar e punir o culpado do crime. Segundo Kury: “Sob certos aspectos o *Édipo Rei* pode ser considerada a primeira peça policial conhecida” (SÓFOCLES, 1989/1996, p. 9).

Ignorando ser o próprio criminoso e responsável pela peste que assola seu reino, Édipo lança maldições de grandes proporções sobre si próprio. É impressionante como as palavras são pronunciadas por ele, sem saber que são dirigidas a ele mesmo. Esse jogo de palavras e acontecimentos que se voltam contra o próprio herói é chamado de ironia trágica. A maestria de Sófocles com a construção de ambiguidades nos jogos de palavras pronunciadas por Édipo, emocionam e angustiam aqueles que leem o texto ou assistem o espetáculo. O público percebe o incontestável, que Édipo se refere a si próprio:

O criminoso ignoto, seja ele um só
 ou acumpliciado, peço agora aos deuses
 que viva na desgraça ou miseravelmente!
 E se ele convive comigo sem que eu saiba,
 invoco para mim também os mesmos males
 que minhas maldições acabam de atrair
 inapelavelmente para o celerado!
 (SÓFOCLES, 1989/1996, p. 31: 281-295).

Édipo manda chamar Tirésias, o velho profeta que se nega a falar, mas é

obrigado por Édipo. Apesar da resposta de Tirésias: “és o assassino que procuras!” (SÓFOCLES, 1989/1996, p. 37: 431), Édipo permanece surdo pelo orgulho e pela *hýbris*, portanto não entende ser ele próprio o assassino de Laio. Ao contrário, passa a acreditar que Tirésias e Creonte estão de conluio para roubar-lhe o trono. Levado por sua obstinação em resolver o crime, Édipo também manda chamar o pastor que fora testemunha da morte de Laio. Os acontecimentos vão se encadeando com perfeição e, passo a passo, o enigma vai sendo solucionado. Cada verso da peça tem um propósito. A maestria e beleza da arte de Sófocles fazem de Édipo Rei a mais bela das tragédias gregas.

Tirésias, o velho adivinho cego, enxerga a verdade. Depois, Jocasta também percebe quem é o verdadeiro criminoso e todos insistem para que Édipo desista da incumbência que o herói atribuíra a si próprio: solucionar o assassinato de Laio. Entretanto, o herói trágico é tomado por uma espécie de cegueira da razão, e em volta de si surgem as garras da Moira, o destino cego. Édipo é o último a enxergar a verdade. “Ele se move, sem atinar para qualquer nível de equivocidade, de ambiguidade. Ao contrário, orienta-se sobre um campo que lhe parece estável, sob seu controle” (CASTILHO, 2008, p. 93).

Com a chegada do mensageiro de Corinto, ocorre a peripécia elogiada por Aristóteles e citada anteriormente. Nesse momento a peça sofre uma reviravolta decisiva e a verdade é, enfim, esclarecida. O mensageiro traz a notícia de que Pólipo morreu e o povo de Corinto espera que Édipo assuma o trono. Com a melhor das intenções, o mensageiro informa a Édipo que ele não precisa temer voltar a Corinto, pois não é filho verdadeiro de Mérope e Pólipo. Portanto, pode retornar ao reino sem se preocupar em realizar a profecia, já que seu pai já morrerá e a rainha Mérope aguarda o filho adotivo para assumir o lugar do rei. Neste momento o herói começa a entender o que está acontecendo e percebe ser ele mesmo o responsável pela peste que desola Tebas.

Como, instalado em sua personagem de decifrador de enigmas e de rei justiceiro, convencido de que os deuses o inspiram, proclamando-se filho da Týkhé, da Sorte, Édipo poderia compreender que, para si mesmo, ele é esse enigma cujo sentido só adivinhará ao descobrir que é o contrário do que acreditava ser: não filho da Týkhé, mas sua vítima, não o justiceiro, não o rei salvador de sua cidade, mas a poluição abominável que a está fazendo perecer? (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1981/2005, p. 22).

Édipo, na busca pela verdade, acaba encontrando a resposta sobre a sua verdadeira origem. Encontra, enfim, a resposta que fora buscar anos antes, ao consultar o oráculo de Delfos. Ele, que se achava decifrador dos enigmas e crédulo em supor possuir um controle irrestrito, de repente se vê vítima e paradoxalmente responsável pelas desgraças que constituem sua existência. Desde seu nascimento, tanto seus pais quanto ele mesmo tentaram fugir das predições divinas, entretanto, foram movidos por essa força alheia à sua vontade, mas que constituía sua existência. Sua dor, então, é insuportável:

Ai de mim! Ai de mim! As dúvidas desfazem-se!
 Ah! Luz do sol. Queiram os deuses que esta seja
 a derradeira vez que te contemplo! Hoje
 tornou-se claro a todos que eu não poderia
 nascer de quem nasci, nem viver com quem vivo
 e, mais ainda, assassinei quem não devia!
 (SÓFOCLES, 1989/1996, p. 82: 387 - 392)

Retomamos com Vernant a questão da responsabilidade trágica, discutida no início desse capítulo:

Quais as relações desse homem com os atos sobre os quais o vemos deliberar em cena, cuja iniciativa e responsabilidade ele assume, mas cujo sentido verdadeiro a ele escapa, de tal sorte que não é tanto o agente que explica o ato, quanto o ato que revelando imediatamente sua significação autêntica, volta-se contra o agente, descobre quem ele é e o que ele realmente fez sem o saber? (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1981/2005, p. 10).

Segundo Castilho: “Nessa perspectiva o herói trágico se localiza mais do lado do efeito do ato, do que do agente que o realize” (CASTILHO, 2008, p. 95). Se por um lado o herói não é agente do seu ato, nem por isso ele é passivo. Esse ato nos interessa pois através dele surge uma dimensão outra que modifica a posição do herói, enquanto sujeito, no mundo.

Édipo age sem saber, mas nem por isso se coloca numa posição passiva. Há algo designado pelos deuses que o ultrapassa, que lhe é opaco. Para a psicanálise essa opacidade é determinada pelo desejo inconsciente que nos escapa, mas nos constitui e determina. Ao assumir a responsabilidade pelos seus atos, Édipo assume paralelamente seu lugar na *Até* familiar. Ele assume seu lugar na raça maldita, mas não se confunde com ela. Édipo reconhece que há algo que o ultrapassa.

Segundo Lacan, de certo modo Édipo não fez “complexo de Édipo”. Ele matou um homem no caminho que não sabia ser seu pai, ele se pune por um crime que não cometeu. Enquanto fugia daqueles que pensava serem seus pais, “querendo evitar o crime, ele o encontra” (LACAN, 1959-1960, p. 357). Para Lacan, Édipo age para além do serviço dos bens, ele adentra o espaço onde procura seu desejo. Ao avançar nessa zona, a clareza lhe é insuportável. Retomamos a expressão tão utilizada por Lacan ao examinar acuradamente a peça *Antígona: Hímeros enargès*, o desejo tornado visível. Ao encontrar seu desejo, como em Antígona, a tragédia de Édipo nos desvela a última barreira antes do horror, o preço a pagar pelo seu desejo.

Lacan ainda afirma que o desejo que move Édipo é o desejo de saber (1959-1960, p. 362). O herói avança em direção ao seu desejo, rompendo com os limites de sua humanidade. O homem comum está sujeito às exigências do supereu, já o herói, ao contrário, “segue impune afirmando seu percurso” (CASTILHO, 2008, p. 93). Lacan ainda se interroga a respeito da punição a qual

Édipo se infinge: o ato de cegar-se. Para Lacan, é mais que uma simples punição:

Se ele se arranca do mundo pelo ato que consiste em cegar-se, é que somente aquele que escapa das aparências pode chegar à verdade. Os antigos sabiam disso – o grande Homero é cego, Tirésias também (LACAN, 1959-1960, p. 363).

O ato de Édipo é ético, está para além da questão dos bens imposta pela moral. Ao cegar-se, Édipo renuncia ao poder que conquistou e ao mundo das aparências. Ele reconhece que o caminho agora é outro. A dor de Édipo que leva ao ato de cegar-se, nos revela um esvaziamento ou tratamento do imaginário que abordamos no capítulo anterior. Esse é o efeito da catarse. No real da cena trágica, vemos um homem vivendo uma dor insuportável que o faz traçar um novo caminho para sua existência, e só esse caminho, voltado para o interior e não para as relações imaginárias de poder, pode levá-lo à verdade:

Depois de ter conhecimento dessa mácula
que pesa sobre mim, eu poderia ver
meu povo sem baixar os olhos? Não! E mais:
se houvesse ainda um meio de impedir os sons
de me chegarem aos ouvidos ou teria
privado meu sofrido corpo da audição
a fim de mais nada ouvir e nada ver,
pois é um alívio ter o espírito insensível
à causa de tão grandes males, meus amigos.
(SÓFOCLES, 1989/1996, p. 90: 1635 - 1643)

Através da genialidade de Sófocles, um mito com tema tão brutal, perdura até nossa época e nos emociona. O tratamento artístico dado pelo autor transformou o tema de *Édipo Rei* num verdadeiro impacto de beleza trágica (SÓFOCLES, 1989/1996, p. 11). Nos versos finais da peça, o Corifeu encerra a tragédia narrando a trajetória de Édipo:

Vede bem, habitantes de Tebas, meus concidadãos!
Este é Édipo, decifrador de 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 cerramos 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, 1989/1996, p. 96: 1802 – 1810).

3.7 – O encontro com a verdade

Em Édipo em Colono podemos encontrar o final da trajetória do herói. Após cegar-se, Édipo continuou a viver em Tebas, onde seus filhos Etéocles e Polinices disputavam o trono da cidade, insensíveis aos infortúnios do pai. Édipo então os amaldiçoou. Revoltados, ambos expulsaram o pai de Tebas. Édipo passou a vagar pela Grécia como mendigo, guiado pela filha Antígona, até chegar, anos mais tarde, a um bosque consagrado às Eumênides²⁹, nas imediações de Colono, localidade próxima à Atenas. Ao chegar nesse bosque, Édipo pressentiu que chegara enfim ao lugar, anunciado anteriormente pelo oráculo, onde findaria sua vida.

A peça começa com a chegada de Édipo e Antígona a esse bosque. Édipo pede a proteção de Teseu, rei de Atenas, prometendo-lhe proteger a cidade de qualquer agressão vinda de Tebas. Outra questão interessante é que Édipo encontra abrigo num bosque consagrado às Eumênides. Édipo, que matara o pai sem saber, aparece nesse momento reconciliado com os deuses que ao invés de persegui-lo o abrigam e protegem.

Édipo encontra-se reconciliado com seu próprio desejo inconsciente. Cego ele encontra uma outra forma de saber. Um saber que não se atinge com orgulho

²⁹ Eumênides é um dos eufemismos das Erínias ou Fúrias, que são as deusas encarregadas de castigar os crimes, especialmente os delitos de sangue.

e inteligência, um saber que não leva ao poder. O sofrimento do herói e sua peregrinação pela Grécia despertam nele um saber interior, um auto conhecimento e responsabilização por seu desejo inconsciente que podem ser articulados com a trajetória de um sujeito em análise. “Mergulhado externamente nas trevas o herói se encontrou” (BRANDÃO, 1987/2011, p. 282).

O herói cego e fragilizado fisicamente, paradoxalmente, mantém uma postura digna e irredutível: “o homem de pés inchados tem, pois, os olhos furados. Mas isso não o impede de exigir ainda tudo, ou seja, as honras devidas à sua categoria” (LACAN, 1959-1960, p. 357). Ou seja, Édipo não abre mão dos seus direitos.

Percebemos que algo da ordem do entusiasmo dionisíaco se apossa do herói, ele não abaixa a cabeça ou se vitimiza. Ao contrário, segue seu caminho e continua enfrentado as adversidades que surgem à sua frente. Como apontado no capítulo anterior, para Lacan o herói trágico não conhece o temor e a piedade. O desejo de saber que move Édipo em *Édipo Rei*, permanece em *Édipo em Colono*. “Ele soube, ele quer saber ainda mais” (LACAN, 1959-1960, p. 357). Neste momento de sua trajetória, o saber buscado por Édipo é de outra ordem, diferente de tudo que o motivara até então. Agora, o rei poderoso se transformou num ancião cego, que, enfim, alcança sua sabedoria.

Voltando à peça. Ismene vem juntar-se ao pai e à irmã, trazendo a notícia de que Édipo seria procurado por Polinice (que está em guerra com o irmão pelo trono de Tebas) e por Creonte, que ouviu do oráculo a profecia de que o local onde o corpo de Édipo repousasse seria abençoado pelos deuses. Teseu cumpre sua promessa e não deixa Creonte levar o cego ancião de volta à Tebas. Mais tarde, procurado por Polinice que viera pedir sua benção na batalha que travaria contra o irmão, Édipo ratifica a maldição lançada anteriormente, reiterando que ambos os filhos morrerão nas mãos um do outro. Édipo segue impune, afirmando

seu percurso. Com esse vaticínio, Édipo reafirma a *Até* da raça maldita e retoma a maldição lançada por Pélops sobre Laio. Não restarão descendentes dos Labdácidas. Geração após geração, a *Até* se perpetua. A maldição culminará com a morte de Antígona, na terceira peça da trilogia, referida no capítulo anterior.

Em resposta aos insultos de Creonte, Édipo argumenta:

Quem queres insultar, coração impudente?
 Este ancião que sou, ou queres atingir-te?
 Teus lábios lançam contra mim assassinatos,
 núpcias, desgraças, tudo que tenho sofrido
 - ah! Infeliz de mim! - sem qualquer culpa minha,
 para a satisfação dos deuses, ressentidos
 - quem sabe? - há muito tempo com meus ancestrais;
 em mim não acharias sequer um pecado
 que me infamasse e me fizesse merecer
 a acusação de provocar todos os outros
 que por acaso cometi contra mim mesmo
 e contra meus parentes sem me perceber.
 Agora explica-me: se por meio do oráculo
 a voz de um deus disse ao meu pai que um filho seu
 um dia o mataria, como poderias
 condenar-me por essa morte justamente,
 a mim, que ainda não tinha sequer nascido,
 que nenhum pai havia até então gerado,
 que nenhum útero de mãe já concebera?
 (SÓFOCLES, 1989/1996, p. 156: 1105 – 1123)

Édipo posiciona-se frente a opacidade dos desígnios divinos, assumindo seu lugar na cadeia significativa, reconhecendo a multiplicidade de planos que constróem sua trajetória, sem se confundir com eles. Segundo Castilho, Édipo:

É ciente da sua inserção na descendência maldita, mas ao mesmo tempo, *não se confunde com este plano que o ultrapassa*. Engendra alguma distância entre o que lhe é predestinado e o que lhe é atribuível, aspecto claramente expresso em sua recusa de que lhe atribuam como crimes os atos que marcaram sua história. É nesse hiato que nos parece possível situar a posição do herói (CASTILHO, 2008, p. 98, grifo nosso).

Como indicado no capítulo anterior, a *Até* vem do Outro, ultrapassa o herói. Mas nem por isso, Édipo deixa de se responsabilizar por seu lugar na raça maldita. Há um plano divino, da ordem do inconsciente que o ultrapassa, mas que, paradoxalmente, diz respeito ao que lhe é mais íntimo, mais singular. É no ponto de travessia do desejo que o herói trágico se situa. O desejo de saber de Édipo o move em direção ao seu destino. Nesse sentido, somente articulando *Édipo Rei* a *Édipo em Colono*, é possível compreender a trajetória do herói.

No final da peça, Édipo reconciliado com os deuses, se despede das filhas e de Teseu, que é o único que sabe onde seu corpo vai descansar, e no meio dos trovões enviados por Zeus, o herói parte desse mundo e encerra sua trajetória. Para Lacan, a maior lição que Édipo aduz é que:

Édipo nos mostra onde pára a zona-limite da relação com o desejo. Em toda experiência humana essa zona é sempre repelida para além da morte, já que o ser humano comum regula sua conduta a partir do que é preciso fazer para não arriscar com a outra morte, a que consiste simplesmente em abotoar o paletó. *Primum vivere*, as questões de ser são sempre rejeitadas para mais tarde, o que não quer dizer que não estejam sempre no horizonte (LACAN, 1959-1960, p. 359).

Para Lacan, a lição da tragédia não é absolutamente moral. Assistindo a saga de Édipo, o espectador trágico é advertido de que paga-se um preço pelo seu desejo. Lacan nos ensina que o trágico é a confrontação com a verdade do sujeito desejante. O homem grego da antiguidade possuía esse saber de, em ato, e através do teatro, vivenciar a experiência do desejo.

Através do jogo trágico, assim como em análise, somos capazes de acessar algo do real, do desejo que vai muito além da identificação imaginária com o herói e do campo dos bens. O teatro nos arrebatava e emocionava, pois nos permite uma aproximação do real, do insuportável, sem sermos tragados por ele. Para finalizar o capítulo, uma primorosa reflexão de François Regnault:

Vocês percebem para que serve a tragédia: para nos lembrar, a nós sujeitos da ciência, voltados ao serviço dos bens, que tipo de ultrapassagem do limite supõe a experiência de nosso desejo (...) Aprovaremos então facilmente o teatro de existir, já que ele permite que nos aproximemos desse limite, diria, *impunemente* (REGNAULT, 2001, p.90).

CONCLUSÃO

*Nossa festa acabou. Nossos atores,
Que eu avisei não serem mais que espíritos,
Derreteram-se no ar, em puro ar;
E como a trama vã desta visão,
As torres e os palácios encantados,
Templos solenes, como o globo inteiro,
Sim, tudo o que ela envolve, vai sumir
Sem deixar rastros. Nós somos do estofo
De que se fazem sonhos; e esta vida
Encerra-se num sono.
William Shakespeare*

Como epígrafe desse trabalho, citei Antônio Quinet que postula que arte e psicanálise se interessam pelo mesmo material: a alma humana. Nesse momento escolho usar as palavras de Shakespeare, que há centenas de anos, muito antes de Freud e Lacan, já nos ensinava que nós somos constituídos do mesmo material dos nossos sonhos, ou seja, nossos desejos inconscientes.

Percebo que no início da minha pesquisa, meu interesse voltava-se para desvendar a relação do artista com o inconsciente. Minha experiência me mostrou que a arte é capaz de transformar quem é afetado por ela, mas não sabia como formular uma questão para desenvolver meu trabalho.

Com a ajuda de Freud, Lacan e outros estudiosos da psicanálise fui construindo uma ponte, composta de múltiplas pedras com formatos, substâncias e cores variadas. Minha ponte não é uniforme, não está completa. Aliás, acho que esse não é mais meu objetivo, completar alguma coisa.

Através das questões construídas durante o trabalho de dissertar, outras questões foram desconstruídas e reconstruídas dentro de mim. No início buscava respostas que obturassem os buracos da minha ponte, mas agora percebo que esses buracos é que a fazem existir. Não estou mais em busca de uma

completude, mas de encontrar parcerias para novos projetos, quiçá esburacados, mas cheios de consistência. Essa frase parece um paradoxo, na verdade, é um paradoxo. Nem tudo que é consistente precisa ser completo e nem tudo que é completo é, na verdade, consistente. Partamos da consistência incompleta e continuemos.

No primeiro capítulo, a questão relacionava-se à experiência do artista ao criar. Através do problemático conceito de sublimação, iniciamos uma reflexão a respeito da satisfação do artista. Nesse capítulo a tragédia grega começa a aparecer ao retomarmos as reflexões de Freud sobre os escritores criativos.

No segundo capítulo nosso interesse volta-se sobre a satisfação do público afetado pela arte. Nesse ponto, nosso trabalho sofre uma torção, ao depararmos com o conceito de catarse. Lacan nos ensinou que esse conceito está na origem experiência psicanalítica. A partir das reflexões sobre a catarse nos voltamos definitivamente para a tragédia.

No terceiro capítulo nos aprofundamos na mitologia grega e revisitamos o mito de Édipo. Ao encerrar o terceiro capítulo percebi que no início da pesquisa me encontrava no lugar de Édipo, em busca de um saber construído a partir de relações imaginárias frágeis, que nos conduzem a engodos. Precisei, como o herói, reconhecer que o saber que busco é de outra ordem e que é justamente a falha, o tropeço e a falta é que permitem a criação, a reinvenção de minhas próprias escolhas.

A pesquisa foi mudando de rumo, ou talvez voltando para o seu rumo. No retorno à tragédia, retomei minhas primeiras questões que começaram a se formular, há muitos anos, no meu primeiro contato com o teatro trágico e com a obra de Sófocles.

Então, a partir das ferramentas que foram construídas no estudo da

psicanálise, descobri que as primeiras pedras já se encontravam sobre a ponte, o caminho já estava sendo construído através das as minhas primeiras inquietações, ainda na escola de teatro. Naquele momento comecei a me perguntar: que saber é esse que Édipo tanto busca? De que ordem é o saber que ele finalmente encontra quando, ao se deparar com sua verdade, precisa tirar a própria visão? O que é isso que acontece com o herói na sua trajetória que de rei próspero, orgulhoso e inteligente, passa a um ancião andarilho, cego, com o corpo fraco, entretanto repleto de sabedoria?

Lacan postula que o desejo de Édipo é o desejo de saber. Quando o herói encontra seu desejo ele paga um preço por isso. Édipo purga, no real da cena trágica, as construções imaginárias que lhe davam um saber falacioso e se depara com a realização do seu desejo puro, inconsciente.

Lacan afirma em *O Seminário, livro 7*, que a lição dada pela tragédia não é absolutamente moral. Ao espectador trágico é revelado que ao avançar na via do desejo, algo precisa ser pago. O herói não teme pagar o preço pelo seu desejo. Enquanto que nós, neuróticos, tememos avançar nesse caminho, o herói segue afirmando seu percurso.

Nesse percurso, o herói não é livre, mas responsável. Ao tentar controlar seu destino e fugir dele, Édipo avança em sua direção. Há algo que o ultrapassa, que é da ordem do real, mas nem por isso o herói trágico recua. Ao contrário, o herói nos ensina que ali onde o homem tropeça no real, é que deve assumir a responsabilidade por seu destino. Nesse ponto o homem deve responsabilizar-se pelo que lhe é mais alheio e íntimo, seu desejo inconsciente. Então, podemos concluir que cabe ao homem assumir e dar um destino ao seu próprio destino.

O homem grego antigo possuía uma sabedoria que, através da tragédia, revelava um saber da ordem do inconsciente. Com o advento da filosofia e da ciência, esse saber foi recalçado por um pensamento lógico que tenta obturar as

falhas, os tropeços, tenta dar ordem à desordem que nos constitui.

Lacan postula que o desejo inconsciente, com o passar dos tempos, foi recalçado, anestesiado e domesticado. O caminho foi refugiar-se na paixão pelo saber, na busca pelo conhecimento. Como Édipo nos ensina, essa paixão mostra-se extremamente sutil e cega.

Ainda a partir de Lacan, contando com a articulação efetuada por *Vorsatz*, percebe-se que em sua dimensão trágica, os deuses, enquanto presença real da dimensão da alteridade, foram calados pelo advento da ciência. Entretanto, o real inconsciente insiste em aparecer, atrapalhando tentativa de controle e organização do ego. Para o sujeito moderno a figuração do destino retornaria disfarçado como sintoma, em dores no corpo e na alma, verdadeiros enigmas endereçados ao Outro. Por mais que tentemos escondê-lo, o real insiste em abrir caminho a qualquer preço.

A psicanálise é criada por Freud objetivando dar algum tratamento a esses buracos e dores causadas pelas tentativas do sujeito de calar o seu desejo inconsciente. A arte como a psicanálise, não tenta negar o real, mas oferece uma forma de tratamento, dá um lugar a ele.

Como falamos anteriormente, para Nietzsche, através do teatro trágico grego, houve uma “reconciliação” entre as forças dionisíacas e apolíneas. Assim, em ato, o homem grego acessava uma sabedoria de outra ordem. O teatro dá um certo tratamento ao real, sem tentar recalçá-lo, mas trazê-lo à consciência através de um tratamento simbólico.

Apesar da arte e da psicanálise construírem formas de tratar o real, sempre haverá algo insuportável, que não pode ser simbolizado, imprevisível, incalculável, insistindo em aparecer. Não há como negá-lo. Então, que construamos formas de lidar com isso.

O saber-fazer do artista não é algo que se acumule, mas é fluido, é da ordem do ato. Esse saber-fazer sempre se transforma e se reinventa. Criar é isso. Nessa pesquisa aprendi que a pesquisadora e a artista não precisam ser dissociadas. Ao contrário, foi ao me redescobrir enquanto artista que pude construir esse trabalho.

A cada livro lido, a cada parágrafo escrito, percebia que ainda tinha muito por dizer, muito o que aprender. Precisei lidar com a angústia e encarar o não-saber como ferramenta para essa pesquisa que não se encerra com essa dissertação, mas concluí, nesse momento, uma etapa. A dissertação precisava ser concluída e defendida, mas o percurso continua. Nele ainda encontrarei buracos, tropeços, barreiras, que podem ser usados como instrumentos de trabalho.

Que Édipo ainda possa, muitas e muitas vezes ser reinventado por cada um que se inquiete com sua trajetória. E que cada um de nós artistas ou pesquisadores, possamos encontrar em nossos caminhos parcerias para futuras articulações, futuras questões. Repostas? Não me preocupo mais com elas, afinal, é a falta delas que me impulsiona a prosseguir.

BIBLIOGRAFIA

AUGUSTINIS, Eliane de. *A tragédia e o percurso analítico*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Veiga de Almeida, Mestrado Profissional em Psicanálise, Saúde e Sociedade, Rio de Janeiro, 2011.

AUTUORI, Sandra. *Clínica com Arte: Considerações sobre a arte na psicanálise*. Dissertação (Mestrado) – UERJ, 2005. Disponível em: <<http://www.pgpsa.uerj.br/dissertacoes.html>>. Acesso em: jun. 2010.

ARISTÓTELES. *A Poética*. 350 a.C. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

BARROS, Romildo do Rêgo. “Compulsões, Desejo e Gozo” in: *Latusa 7- A Fuga nas Doenças Impossíveis*, Revista da Escola Brasileira de Psicanálise, Rio de Janeiro: outubro 2002.

BAYER, R. *História da estética*, Lisboa: Editora Estampa, 1978.

BRANDÃO, Junito de Souza. (1986). *Mitologia Grega, vol. I*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____ (1987). *Mitologia Grega, vol. II*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

_____ (1987). *Mitologia Grega, vol. III*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____ (1990). *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

CASTILHO, Glória. "De Édipo Rei à Édipo em Colono" in: *Édipo, não tão complexo* / Revista da Escola Letra Freudiana - Ano XXVII, n. 39, (2008), Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana: 7 Letras, 2008.

CORSO, Mário; CORSO, Diana Liechtenstein. *Fadas no Divã: Psicanálise nas histórias infantis*. Rio de Janeiro : Artmed, 2006.

DUCHAMP, M., “O ato criador”. In: Battcock, G. *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

FALBO, Giselle. *Psicanálise E Arte: Uma articulação a partir da não relação em O desejo perdido de Louise de Bourgeois*. No prelo da Revista *Àgora*.

FREUD, Sigmund.; BREUER, Joseph. (1893). *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: Comunicação Preliminar*. (ESB) vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. (1900). (ESB) vol. V. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ (1905 – 1906) *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*. (ESB) vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ (1905 – 1906) *Personagens Psicopáticos no Palco*. (ESB) vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ (1905) *Os Chistes e sua relação com o inconsciente*. (ESB) vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ (1907 – 1906) *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. (ESB) vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ (1908) *Escritores Criativos e Devaneios*. (ESB) vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ (1909) *Cinco Lições de Psicanálise*. (ESB) vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ (1910) *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*. (ESB) vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ (1914) *Sobre o Narcisismo: Uma Introdução*. (ESB) vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ (1916-1917) *Os Caminhos da Formação dos Sintomas*.(ESB) vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ (1918 [1914]) *História de uma neurose infantil*. (ESB) vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ (1919) *O Estranho*. (ESB) vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ (1920) *Além do princípio do prazer*. (ESB) vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____ (1929) *O Mal-Estar na Civilização*. (ESB) vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

GUIMARÃES, Bruno A. A kátharsis entre a estética e a ética freudianas. In: DUARTE, Rodrigo. *Kátharsis: Reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

HAUTE, Philippe van (2007). *Antígona: heroína da psicanálise?* In: Discurso Revista do Departamento de Filosofia da USP n. 36. São Paulo: Alameda, 2007. Disponível em: <<http://filosofia.fflch.usp.br/publicacoes/discursoD36>>. Acesso em junho: 2013.

JORGE, M.A.C. *Fundamentos da psicanálise – de Freud a Lacan, vol 2 – A clínica da Fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LACAN, Jacques (1959) *Hamlet, por Lacan*. In: Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce. Liboa: Assírio e Alvim, 1989.

_____ (1959-1960) *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____ (1964) *O Seminário, livro II: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____ (2001) *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____ (2007) *O Mito individual do neurótico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B. (1967). *Dicionário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1981.

MILLER, Jacques-Alain (1983) *Sintoma e fantasia*. In: *Percurso de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

NIETZSCHE, F. (1872) *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Claudio (2007) *Lacan e o campo do trágico ou Os significantes gregos de Medéia*. In: *Viso - Cadernos de Estética Aplicada nº 2 (2007)*. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_2_ClaudioOliveira.pdf> Acesso em julho de 2013.

REGNAULT, François. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana. Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução de KURY, Mário G. (1989) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

STEINBERG, Leo. *A arte contemporânea e a situação do seu público*. In: Battcock, G. *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

VALERIM, Soraya. *Arte – da fantasia ao real*. Opção Lacaniana on line nova série. Ano 2. Nº4. Março, 2011. Disponível em: <http://opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_4/arte_da_fantasia_ao_real.pdf>.

Acesso em junho de 2013.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. (1981). *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

VIEIRA, M.A. (2012). *A paixão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012 (versão digital).

VORSATZ, Ingrid (2013). *Antígona e a ética trágica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

WIRTHMANN, Renata (2012). *Contorno do vazio: uma leitura lacaniana sobre a arte*. Disponível em:

<<http://lacaneando.com.br/contorno-do-vazio-uma-leitura-lacaniana-sobre-a-arte>

> Acesso em: julho de 2013.