

“PERSONAGENS PSICOPÁTICOS NO TEATRO”: INDICAÇÕES SOBRE A INTERPRETAÇÃO FREUDIANA DA TRAGÉDIA

“PSYCHOPATHIC CHARACTERS ON THE STAGE”: INDICATIONS ON THE FREUDIAN INTERPRETATION OF THE TRAGEDY

*Fábio Moreira Vargas*¹

Resumo: O presente artigo deseja evidenciar a interpretação freudiana do drama trágico através dos conceitos e estratégias próprias à psicanálise. Ao evidenciar este movimento interpretativo, oferecemos algumas indicações conceituais sobre o que seria uma estética freudiana: seu modo de proceder, de analisar, de interpretar objetos artísticos. Para tal, traçamos brevemente algumas linhas diretrizes da poética aristotélica e evidenciamos a peculiaridade da análise de Freud sobre o drama trágico.

Palavras-chave: Filosofia da psicanálise. Estética freudiana. Tragédia e psicanálise.

Abstract: The present paper aims to clarify the Freudian interpretation of tragic drama through the concepts and strategies that belong to psychoanalysis. In showing this interpretive movement, we offer some conceptual indications about what we can consider a Freudian aesthetic: its way of proceeding, analyzing and interpreting artistic objects. For this proposal, we will reconstruct some main aspects of Aristotle’s Poetics and we will clarify the peculiarities of Freud’s analysis about the tragic drama.

Keywords: Philosophy of psychoanalysis. Freudian aesthetics. Tragedy and psychoanalysis.

Introdução

Debruçar-se sobre a tragédia grega é um movimento que atravessa os séculos. Dificilmente, quando se trata de reflexões estéticas, o tema da tragédia deixará de ser contemplado em alguma medida. E são muitas as possibilidades: a tragédia grega como revelação ontológica da estrutura mais íntima de nossa humanidade, como dirão alguns filósofos do trágico na modernidade (MACHADO, 2006, p. 24); a tragédia como a tomada de consciência do surgimento de um novo tipo de subjetividade que se aurora no século V a.C. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014), a tragédia, enfim, como obra que diz respeito ao humano na medida em que pode despertar um “sentimento, embora confuso em cada um, de que se é irrevogavelmente tocado por outrem” (LORAU, 1992, p. 20). Apesar das múltiplas formas de alcance, o que parece inequívoco é a sobrevivência do texto trágico nas suas múltiplas interpretações em diversos campos e

¹ Fabio.vargas@usp.br; Instituto de Psicologia (IP) da Universidade de Paulo (USP). Número ORCID - 0000-0003-4662-9923.

por diversos autores. A tradição, todavia, remonta a um momento originário dos estudos sobre a obra: trata-se da *Poética* de Aristóteles onde, quando já terminava o impulso de criação das mais importantes tragédias gregas, sistematizou-se pela primeira vez os elementos constitutivos da tragédia. Para situar Freud nessa história, precisamos, antes, de algumas breves indicações sobre o estagirita².

Indicações sobre a *Poética* aristotélica

Aristóteles é a referência maior quando se trata das reflexões sobre a tragédia no ocidente. Peter Szondi pontua “A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra” (SZONDI, 2004, p. 23). É a recepção de Aristóteles que dá o tom da longa reflexão sobre a tragédia, comentários vezes mais próximos vezes mais distantes, trata-se sempre de confrontar a posição aristotélica quando da classificação e estrutura das obras trágicas.

Que é a poética de Aristóteles quando focaliza a tragédia? Certamente não se trata de uma filosofia dos fenômenos trágicos da existência. O que veremos na inauguração do pensamento sobre a tragédia é um trabalho de compreensão da estrutura da obra de arte trágica enquanto tal, suas determinações e finalidades. Nessa lógica, seu estudo é parte de um todo sobre a técnica poética em geral, “sem considerar o poema trágico como expressão de uma sabedoria ou visão do mundo que a modernidade chamará de trágica” (MACHADO, 2006, p. 24). A questão é a classificação formal e não uma visão de mundo que a ultrapassasse, como ocorrerá na modernidade na letra dos filósofos trágicos (como Schopenhauer, Schelling, Schiller, por exemplo). Poderíamos, hoje, contemporaneamente, dizer tratar-se de um estudo de classificação e estrutura literárias.

Como se pensa a classificação do drama trágico nas letras da *Poética*³?

² O caráter indicativo da próxima etapa não deve ser subestimado: nosso foco é a interpretação freudiana da tragédia do interior da metapsicologia de Freud. Não teremos o devido espaço (e nem julgamos necessário) para aprofundar a imensa complexidade da *Poética* de Aristóteles. Todos os comentários que se seguem são, nesse sentido, estritamente vinculados a aspectos que Freud retomará para sua interpretação da tragédia. Com as notas que acompanham esse percurso, julgamos oferecer alguns subsídios para que esta breve passagem pelo filósofo grego seja complementada na medida do possível.

³ A detida análise acerca da *Poética* é um dos mais amplos setores de comentários da obra aristotélica. Apenas para se ter uma vaga ideia: na *Bibliografia da Poética*, de Cooper e Gudeman, encontraremos 150 posições a respeito do conceito de catarse em Aristóteles, do século XVI até 1928. Evidentemente, não é nosso foco adentrar essa imensa variedade de leituras. Para aprofundar a questão pode-se recorrer a interpretações consagradas de Aristóteles como a de Corneille, *Discursos sobre a utilidade e as partes do poema dramático*, ou Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*. Sobre a obra mesma de Aristóteles, cf. GAZONI, F. M. *A poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Dissertação de mestrado. USP: 2006. Disponível: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde08012008101252/publico/TESE_FERN

Iniciemos com a definição aristotélica:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequada com atores agindo, não narrando, a qual inspira pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (ARISTÓTELES, 2015, p. 24).

Além desta definição, ficamos sabendo, logo pelo primeiro capítulo do texto que: “A epopeia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flautista e a do citaredo, todas veem a ser de modo geral, imitações” (ARISTÓTELES, 2005, p. 19). A tragédia, então, é compreendida como uma espécie natural de poesia com uma forma bastante rigorosa. Natural porque se trata da arte da imitação (mimesis) e esta é natural à espécie humana (ARISTÓTELES, 2005, p. 22). Na tragédia, um dos traços mais importantes é precisamente ser um drama que imita ações dos homens em determinadas situações, isto é, não se trata da imitação de pessoas, deste ou daquele caráter, mas das ações das personagens, uma vez que “segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações⁴” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25). À diferença da comédia, as tragédias não

[ANDO MACIEL GAZONI.pdf](#); HALLIWELL, S. *Aristotle's Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998, OKSENBURG, A. (Org.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

⁴A centralidade conferida à ação, seu encadeamento e suas consequências, pode ser mais bem precisada se levarmos em consideração que a melhor tragédia, diz-nos Aristóteles, conduz da felicidade à infelicidade, da fortuna ao desastre, da posição de destaque do personagem para a sua decadência. A tragédia, então, pode ser pensada como obra dramática que apresenta a alteração brusca de um destino. Momento em que o infortúnio se sobrepõe à fortuna, em que o desespero e a catástrofe se infiltram no destino do herói. Esta grande reviravolta no destino da personagem não ocorrerá por outra razão senão por um *erro cometido*. Isto é, toda trama se articula na passagem da felicidade à infelicidade, da ventura à desventura porque o herói erra, comete uma falta, *age de modo a desencadear toda sorte de consequências desastrosas*. Daqui deriva a insistência aristotélica em tomar a tragédia como mimese de ações, não da personalidade de certos traços anímicos, pois são precisamente elas que compõem o tecido da experiência dramática e não a interioridade dos personagens. Momento ativo, mas perigosamente atrelado à exterioridade do agente (uma vez que a determinação da ação é associada ao poder dos deuses que problematizam a liberdade do herói), a ação constrói a centralidade da trama e indica porquê não se trata nas tragédias de extrair reflexões ou consequências da interioridade do herói, sua psicologia profunda, suas divisões internas, suas intenções íntimas obscuramente apresentadas, mas, ao contrário, trata-se efetivamente de uma *práxis em suas partes constitutivas, de atos concretamente feitos e de suas inesperadas, desastrosas consequências*. Estamos nos referindo a um conceito central às análises de Aristóteles: o conceito de hamartía, a ação pensada como erro, a grande ação desastrosa que desencadeará toda sorte de reviravoltas no destino do herói. Adentrar a complexidade do conceito de hamartía (bem como o de “reviravolta brusca do destino”, a peripécia) não compõe o foco de nossa discussão. Indicamos, para aprofundamento da questão, além da indispensável *Poética* mesma (em especial capítulos VI, XI, XIII, XIV): ADKINS, A.W.H. *Aristotle and the best kind of tragedy*. In: *The Classical Quarterly*, v.16, n.1. Cambridge, UK: Cambridge University Press, BUTCHER, S. H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Dover Publications, New York, 1951, DAWE. R. D. *Some Reflections on Ate and Hamartia*. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 72, p. 89-123, 1968.

representam ações de pessoas inferiores, mas “imitação metrificada de seres superiores” (ARISTÓTELES, 2005, p. 24).

Para Aristóteles, então, os seres humanos possuem a tendência a imitação, inclusive essa é uma forma importante de aquisição de conhecimento verdadeiro, o drama trágico é compreendido, assim, como efeito de uma característica natural, a imitação; nela trata-se de representar, pelas regras e estruturas próprias ao seu enredo, duração, coro, etc., ações encadeadas que coloquem no centro do palco a brusca reviravolta do destino do herói que, por ter agido sem compreender todas as consequências e contextos associados a suas ações, desencadeará o trágico desfecho⁵. A ação é central, portanto, pois é através do relato dos atos da personagem, de seus comportamentos efetivos, que se vai delineando o caráter dos heróis, e não o contrário. A experiência trágica revelar-se-á como efeito da ignorância do agente que, agindo⁶, acarreta o desastroso de seu destino.

Voltemos, brevemente, a noção de imitação. Devemos compreender essa ideia centralizando que a tragédia é a produção de uma espécie de cópia, de imagem, na medida em que é efeito de uma imitação. O papel da imagem em Aristóteles é uma direta crítica a posição platônica sobre a função e a validade da produção mimética.

Para Platão, em linhas bastante gerais, o conhecimento efetivo e verdadeiro da realidade não poderá derivar das imagens das coisas sensíveis uma vez que essas imagens, enquanto cópias de objetos do mundo empírico (o célebre argumento da pintura), sejam

⁵ Oportuno lembrar que, na letra aristotélica, a própria diferença entre “enredo” e “desfecho” se articula com esta passagem de uma situação positiva para outra, negativa, desastrosa: “Toda tragédia tem um enredo e um desfecho; fatos passados fora da peça e alguns ocorridos dentro constituem de ordinário o enredo; o restante é desfecho. Entendo por enredo o que vai do início até aquela parte que é a última antes da mudança para a ventura ou desdita, e por desfecho o que vai do começo da mudança até o final [...]” (ARISTÓTELES, 2005, p. 38).

⁶ Aristóteles, na *Poética*, terá uma leitura bastante racionalista dos elementos que constituem a experiência trágica, e isso se torna evidente pela ausência de problematização sobre o lugar dos deuses na causalidade da ação do herói. Na conceituação da hamartia, o erro por ignorância não é pensado sobre a lógica da influência do mundo mítico que, como atravessamento da ação humana, imporia sua irrefreável atuação. Jean-Pierre Vernant, a este respeito, compreenderá a ação na dualidade da responsabilidade humana ao mesmo tempo em que na ação do herói se deixa entrever a influência divina, compondo um conflito sem resolução que o teatro faz figurar, sem pretensão de solucionar. Trata-se de um humano dividido entre a responsabilidade da ação e, ao mesmo tempo, arrastado por uma necessidade transcendente da qual não pode se livrar. Nessa lógica, a ação revelaria, no ato de sua insaturação, a íntima dualidade constitutiva desse conflito. Nas palavras do helenista: “Na respectiva trágica, portanto, agir tem duplo caráter: de um lado, é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro, é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar num terreno que nos é inacessível, entrar num jogo de forças sobrenaturais sobre as quais não sabemos se, colaborando conosco, preparam nosso sucesso ou nossa perda. Até no homem mais previdente, a ação mais refletida conserva o caráter de um ousado apelo aos deuses a respeito do qual só pela resposta que é dada e, no mais das vezes, por experiência própria se conhecerá sua importância e sentido preciso. É no final do drama que os atos assumem sua verdadeira significação e os agentes, através daquilo que realizaram sem saber, revelam sua verdadeira face” (VERNANT, 2014, p. 21).

eles quais forem, são consideradas cópias de cópias. Isso deriva da posição filosófica platônica que defende que o conhecimento é sempre conhecimento das formas eternas e transcendentais. O poeta, quando por meio da imitação, copia ações do mundo, dá-nos imitações de coisas terrestres, de particularidades contingentes e, assim, não pode nos oferecer a mais perfeita forma de conhecimento. Quando Aristóteles subverte esta perspectiva, não apenas o estatuto da ideia de imitação se altera drasticamente, mas também a função da imitação. Primeiro porque “imitar é natural ao homem desde a infância — e nisso difere de outros animais [...]” (ARISTÓTELES, 2005 p. 22), isto é, a imitação, que está na condição de possibilidade da produção trágica, é natural aos homens. A grande questão é que esta característica presente na humanidade desde o início da vida não deverá ser, como acontece no afastamento do sensualismo pela ótica platônica, excluída da obtenção dos conhecimentos, muito pelo contrário, pois o ser humano, capaz de imitar, adquire os primeiros conhecimentos “por meio da imitação” (ARISTÓTELES, 2005, p. 22). O conhecimento está vinculado à produção mimética e parece ser justamente por isso que ela está intimamente associada ao prazer que temos de imitar.

A posição aristotélica com esse movimento impõe grandes consequências. Pois quando imitamos (pense-se, a título de exemplo, em uma pintura, um desenho manual) que tipo de saber adquirimos? Aqui se coloca a radicalidade da diferença aristotélica: parece que adquirimos conhecimento *no mesmo sentido em que o queria Platão, isto é, o verdadeiro saber*. Mas, através das imagens. Ou seja, através da nossa capacidade, demasiada humana, de imitar, de produzir imitações do mundo, nós adquirimos conhecimento através dessas imagens e, o mais curioso, o tipo de conhecimento, *mutatis mutandis*, exigido pela filosofia platônica: conhecimento das formas. Exemplifiquemos melhor: o que faz uma árvore, no pensamento platônico, ser associada a um outro espécime de árvore, a despeito de suas diferenças, é que ambas (e todas as outras) são cópias de uma forma ideal de árvore, inexistente, enquanto essência formal, no mundo sensível. Há uma divisão ontológica de “realidades” onde a inteligibilidade dos elementos terrestres depende do conhecimento da forma ideal dos objetos. Estes derivam daquela. Nenhuma árvore física no mundo, mesmo que nos dedicássemos a observar todas as árvores existentes no planeta, pode nos conduzir a compreensão da forma que dá razão a esses espécimes, uma vez que nenhuma imagem pode conduzir, pela simples observação de sua estrutura material, ao verdadeiro conhecimento. Ainda que a imagem sensível, as coisas tais como se nos apresentam em sua constante transformação na natureza, seja um

primeiro momento importante para o saber, ela não é, todavia, núcleo do conhecimento, mas momento a ser superado rumo à ideia, esta eterna e perfeita. Assim, cópias artísticas jamais nos levariam ao saber acerca do objeto retratado.

O que Aristóteles está fazendo, nos termos estéticos de nossa discussão, é evidenciar que quando uma criança desenha uma árvore ela abstrai das diversas peculiaridades que comportam as várias árvores em sua multiplicidade e capta a forma de árvore, isto é, o essencial. Reconhecemos o desenho como sendo uma árvore (e não certa árvore específica) e não um cachorro justamente porque há algo de universal posto na imagem desenhada. Na metafísica aristotélica, o conhecimento verdadeiro ainda é conhecimento formal, mas isto não significa uma realidade outra onde formas se encontram separadas dos indivíduos terrestres. Ao contrário, todas as árvores são árvores justamente porque possuem a mesma forma, mas esta não passa de uma abstração captada pela mente humana, um universal que, ainda que possa ser pensado, não existe de modo separado dos particulares aos quais permite compreensão.

Essa delonga não é inútil, pois quando pensamos na tragédia como arte imitativa, o que vemos é a produção de um conhecimento no sentido forte, na medida em que captando formas, pode corresponder ao universal⁷. Os espectadores de uma tragédia, assim, uma vez que são espécimes particulares do mesmo “homem” retratado (enquanto humanidade), podem ser levados à consciência desse universal do qual participam⁸.

Isso nos coloca na dimensão do efeito da tragédia sobre o público.

A posição aristotélica a este respeito é teleológica, como aliás atesta toda sua produção filosófica. A obra serve a um propósito bastante definido. Destaquemos, mais uma vez, um pequeno trecho que consta na definição mesma de tragédia: “[...] a qual inspira pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (ARISTÓTELES, 2005, p. 24). Este tema, a catarse de certas emoções, talvez seja o assunto mais discutido da filosofia de Aristóteles. Não desceremos até as infíndas polêmicas acerca do que seja a famigerada

⁷É curioso lembrarmos que, para Aristóteles, a poesia é mais filosófica e importante que a história justamente porque esta narra eventos particulares (uma vez que é a descrição de fatos realmente ocorridos), enquanto a poesia (ao mover-se no solo da ficção e das possibilidades geradas pela condição imitativa) alcançaria o geral, o universal. Ao mover-se para além do evento fatídico, fatos ocorridos seguidos de outros, a poesia abstrai da concretude solidificada dos fatos e pode, ao captar padrões presentes nas particularidades, revelar a sua universalidade. Se a tragédia é mimesis e se esta imita, nesse caso, ações humanas, Aristóteles nos permite dizer que através da descrição dramática, uma vez que sendo ficção está num registro diferente da história, nós somos capazes de nos elevarmos do particular ao geral — precisamente alcançar um tipo de conhecimento verdadeiro. Imagens podem efetivamente revelar essências.

⁸ O correto seria dizer universais, pois parece que a reflexão aristotélica não pensa a imitação das ações de um tipo de homem, mas de tipos. Ainda universalidade, mas em relação às personalidades específicas que corresponderiam aos vários tipos de homens.

atividade catártica, pois não necessitamos para nossos interesses desse longo percurso. Todavia, como este assunto será importante, faremos uma brevíssima reconstrução de duas interpretações acerca da catarse em Aristóteles.

Uma vez que o efeito catártico não é secundário, antes, está na definição mesma da tragédia, é preciso compreender o que, afinal, a arte trágica deve causar nos expectadores. Este efeito é, através da ação dos atores, inspirar medo e compaixão para que seja possível operar a catarse própria dessas emoções. O que vem a ser isso?

Classicamente estabelecida está a posição que pensa a catarse pela ótica da “biologia” aristotélica, sendo vista como um fenômeno somático e orgânico, um processo de “purgação natural”, certa terapêutica (MACHADO, 2006, YOUNG, 2013, MOST, 2001). Trata-se da ideia de um desafogo das emoções que podem, em excesso, nos causar perturbações. Nessa ótica, purgar as emoções é uma espécie de purificação, de libertação dos afetos que, sendo-lhes permitido expressarem-se, libertamo-nos de um excessivo conjunto de afetos que podem ser tóxicos. Em uma palavra, trata-se de certo alívio causado pela purgação. Essa posição, defendida explicitamente por Jacob Bernays em 1857, tem fundamento em passagens da *Política* de Aristóteles⁹.

A segunda visão entende o efeito catártico numa dimensão ética¹⁰. Mas concordamos inteiramente com Julian Young (2013) que se trata de uma modificação da perspectiva médico/biológica. Essa compreensão vai buscar na *Ética a Nicômaco* sua justificação e a catarse é posta sob pano de fundo da filosofia ética de Aristóteles. O

⁹ Por exemplo: “Sentimentos como pena e medo, ou, novamente, entusiasmo, existem muito fortemente em algumas almas e têm mais ou menos influência sobre todos. Algumas pessoas caem em um frenesi religioso e as vemos restauradas como resultado de melodias sagradas - quando elas usaram as melodias que excitam a alma ao frenesi místico - como se tivessem encontrado cura e purgação. Aqueles que são influenciados por piedade ou medo, e toda natureza emocional, devem ter uma experiência semelhante, e outros também, na medida em que cada um é suscetível a tais emoções, e todos são de uma maneira purificados e suas almas iluminadas [...] As melodias que purgam as paixões, igualmente, dão um prazer inocente à humanidade” (ARISTÓTELES, apud YOUNG, 2013, p. 27, tradução nossa).

¹⁰ É evidente que há imensa bibliografia acerca da leitura propriamente estética da noção de catarse. Em um trabalho sobre a *Poética* em si mesma, não poderíamos nos furtar desse aprofundamento. Mas, como já indicamos, interessa-nos apresentar elementos que possamos recuperar através da interpretação de Freud sobre o tema. Nesse caso, as duas leituras sobre a catarse que aqui traçamos nos parecem ser aspectos centrais da forma como Freud pensará a atividade catártica através da sua metapsicologia (além do fato de que essas leituras são plenamente possíveis na própria filosofia de Aristóteles, não configurando nenhuma hipótese descabida). A questão estética não será pensada por Freud nunca no registro do “estético por si mesmo”, mas sempre será associada à circulação da atividade pulsional no aparelho psíquico com os devidos processos que lhe dão corpo: primário, secundário, defesas, montantes de excitação, identificações etc., daí nossa ênfase, nesse trabalho, nos argumentos que aqui traçamos. Para uma análise acerca do problema catártico em Aristóteles em profundidade, recomendamos: REY PUENTE, F. *A katharsis em Platão e Aristóteles*. In: *Katharsis: reflexões de um conceito estético*. DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; FREITAS, V.; KANGUSSU, I. (orgs.). Belo Horizonte: C/Arte, pp. 71-79, 2002; ZINGANO, M. *Karthisis poética em Aristóteles*. In: *SÍNTESE*, v. 24, n. 76, 1997.

sentido é: ainda que haja objetos e situações em que é absolutamente compreensível que sintamos medo, raiva ou compaixão (como quaisquer outros afetos), é preciso que haja, todavia, certa razoabilidade na magnitude das emoções. É a clássica posição vulgarizada como “meio-termo”, isto é, coragem em demasia é tão problemática quanto em falta, para Aristóteles. O que a tragédia faria, assim, seria descarregar de uma maneira segura (lembramos que estamos no terreno da ficção, e não nos conflitos “reais” dos cotidianos, por exemplo) os excessos dessas emoções que, apesar de serem naturais, possam estar em grau tal que perturbem a vida ética. A “purgação”, aqui, é encontrar um equilíbrio necessário da vida afetiva. Percebamos que nessa ótica, não se pensa em eliminação da circulação afetiva, (como certa leitura da catarse pela ótica médica poderia sugerir) mas de certa magnitude aceitável. Esta posição aparecerá, por exemplo, no poeta John Milton, bem como depois em G. E Lessing.

Seja como for, a tragédia deve ter um efeito nos espectadores e trata-se de algo intimamente relacionado aos afetos que faz circular no sujeito.¹¹ Curiosa questão também é a colocação de Aristóteles de que este efeito deve trazer prazer ao expectador, prazer na exata medida em que nele se suscitam medo e compaixão. Como o medo pode, ao ser sentido, trazer prazer? Talvez a resposta se encontre justamente no caráter mimético: como se trata de uma representação, as emoções são evocadas através das ações que se passam na lógica do enredo ficcional, isto é, purificadas pela representação. Como se trata do conhecimento do universal, como vimos, o enredo, mesmo quando trabalha na contingência deste ou daquele personagem, apresenta de modo distanciado, através da representação teatral, “formas que definem a essência do que é digno de medo e de compaixão, elucidando o sentido dessas emoções, o espectador sente medo e compaixão, mas de forma essencial, pura, apurada” (MACHADO, 2006, p. 30).

Com esse pequeno percurso, julgamos encerrada nossa brevíssima passagem pela *Poética* através dos aspectos mais importantes para nossa discussão. Trata-se, agora, de ver como Freud se situa nessa história.

¹¹ Platão também estava consciente da força desses afetos que a tragédia faz circular nos espectadores e desaprovava intensamente a sua prevalência. Além das fortes emoções causarem certo rebaixamento da atividade racional do homem, na medida em que permitem maior circulação “desenfreada” de partes da alma que devem ser mantidas sob controle racional (na imagem clássica do *Fedro*), a experiência da tragédia também educa mal a juventude da cidade uma vez que exemplifica uma perspectiva de divindade que nada colaborará com a moralização necessária para a vida íntegra da cidade. A Catarse na perspectiva aristotélica responde, nesse sentido, a Platão (assim como a construção do seu conceito de mimesis também dá outro tom a noção de imitação como falso conhecimento) uma vez dá uma função bastante positiva e, no limite, necessária, a expressão desses afetos na vida humana.

Poética e psicanálise: rupturas e continuidades

Uma primeira indicação: não adentraremos pela análise freudiana acerca da arte em geral em suas minúcias. Nossa atenção será focalizada principalmente em um texto de 1905 (ou 1906, há incerteza sobre a data precisa) publicado pela primeira vez em outubro 1942 na *Psychoanalytic Quarterly*, v.11, “*Personagens psicopáticos no teatro*”. Esse será nosso fio condutor para pensarmos a interpretação freudiana do drama trágico. Alguns outros textos serão utilizados para aprofundar nossa leitura acerca deste pequeno, mas potente texto.

A primeira observação é que Freud, nessa matéria, filia-se explicitamente à longa tradição que bebe dos conceitos aristotélicos acerca da reflexão sobre os *efeitos da tragédia*. Qual o objetivo do drama teatral¹²? “Se o objetivo de um drama é despertar ‘medo e compaixão’, gerar uma ‘purificação dos afetos’, como se supõe desde Aristóteles, então podemos descrever tal intenção de modo mais minucioso [...]” (FREUD, 2016a, p.362). A colocação inicial nos termos condicionais faz concordar com a suposição de que, de fato, o “objetivo de um drama é despertar afetos”, sob a condição, todavia, de mudar-lhe o rumo da conclusão — se é assim que se pensa a *função* do drama, Freud propõe que analisemos “mais minuciosamente” o *processo* que, de saída, ele toma como ponto não polêmico. O texto possui dois movimentos gerais: primeiro desenha-se uma interpretação sobre a fruição afetiva causada pelo drama em geral para (e veremos que a tragédia entra nessas considerações), em seguida, oferecer uma mudança temática onde considerações de ordem psicopatológica se tornam presentes. Acompanharemos as linhas distintas desses dois movimentos.

Sabemos já da concordância de Freud com a função da obra e, uma vez que a questão do “despertar afetos” e purificá-los se anuncia, cabe responder como isso é possível. De saída, no mesmo parágrafo, aprofunda-se esta posição, pois o despertar dos afetos significa “abrir fontes de prazer ou fruição em nossa vida afetiva [...]” (FREUD, 2016a, p. 362). A primeira questão já desenha a centralidade do tema freudiano quanto à análise, trata-se de um *ganho de prazer pela fruição*. Assim, o despertar dos afetos que nos é permitido pela obra enquadra-se na lógica do prazer que sentimos. Aqui já se encontra, *in nuce*, o fio condutor de *toda estética* freudiana, que consiste em trazer o ponto

¹² Lembremos: quanto à catarse, Aristóteles refere-se-, no capítulo VI da *Poética*, explicitamente à tragédia. Aqui, Freud parece pensar a ideia de purificação dos afetos ao drama em geral, uma vez que a tragédia surgirá no texto após essa caracterização da função do drama teatral.

de vista relativo às forças psíquicas mobilizadas bem como, de seu jogo, a possibilidade dos sentimentos de prazer e desprazer. Trata-se da conhecida dimensão econômica da metapsicologia freudiana.

Mas como exatamente se abrem essas fontes de prazer? O que isso quer dizer? Freud mesmo pontua:

É certo que nisso cabe mencionar, em primeiro lugar, o desafogo dos próprios afetos, e a fruição que daí resulta corresponde, por um lado ao alívio proporcionado por uma descarga abundante e, por outro, à excitação sexual concomitante, que é lítico supor, surge como ganho secundário a cada despertar de um afeto e dá ao indivíduo a tão desejada sensação de aumento de tensão em seu nível psíquico (FREUD, 2016a, p. 362).

As coisas se amalgamam de modo curioso. A ideia de descarga abundante vinculada ao prazer está no coração dos processos internos que regem o aparelho mental. O texto é de 1905-1906 e as complicadas discussões acerca do princípio do prazer ainda não se transformaram em uma das mais espinhosas questões na obra de Freud (que se dará por volta de 1920), aqui, ao menos no nível da obra publicada, as coisas estão, nesse quesito, estáveis: o aparelho psíquico está sujeito ao princípio de prazer e este é visto como a tendência do sistema nervoso de impedir o aumento de excitação bem como de buscar dominar os estímulos a fim de controlar o crescimento excessivo de excitações por via de descargas. Para este aparelho, governado por uma lógica em que se trata de “eliminar os estímulos que lhe chegam, de reduzi-los ao mais baixo nível, um aparelho que se fosse possível, gostaria de manter-se verdadeiramente livre de estímulos” (FREUD, 2010, p. 55), o aumento de estímulos é sentido como desprazer e a sua diminuição como prazer. Ou seja, para o aparelho psíquico é necessário um trabalho de “dominar as estimulações” livrando-se delas tanto quanto for possível. Esta liberação dos estímulos, que corresponde, no nível energético do aparelho, a diminuição da quantidade energética, é sentida pelo organismo sem séries de sensações prazerosas.

O texto diz que o drama causa o desafogo dos afetos, por um lado, pela “descarga abundante” e por outro pela participação da sexualidade nisso. O primeiro ponto se esclarece pela lógica do funcionamento do princípio do prazer, pois ao desafogar os afetos

trata-se da diminuição, no nível do aparelho, de energia nele acumulada e, com isso, temos a sensação de prazer pela sua descarga¹³.

Quanto a sexualidade as coisas também são passíveis de organização ainda que estejam acrescidas de uma complexidade que nos faz transitar para outro texto contemporâneo ao que discutimos, trata-se dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de 1905. O drama que suscita o desafogo dos afetos e sua correspondente diminuição energética no nível do aparelho proporciona, no mesmo processo, a aumento da excitação sexual. Como isso é possível? A tese freudiana é: “É possível que no organismo nada ocorra de significativo que não forneça componentes para a excitação da pulsão sexual” (FREUD, 2016b, p. 118). Isto é, quando processos internos atingem certa intensidade que ultrapassa “determinados limites quantitativos” (FREUD, 2016b, p. 118), temos uma situação que permite que a excitação sexual surja como *efeito colateral*. Quando, assim, retoma-se a posição aristotélica ao dizer que são suscitados medo e compaixão, o argumento da sexualidade não se invalida, mas se confirma, pois

É fácil constatar, pela observação direta e pela investigação posterior, que todos os processos afetivos mais intensos, até mesmo as excitações pavorosas, transbordam para a sexualidade — algo que, de resto, pode contribuir para a compreensão do efeito patogênico de tais emoções (FREUD, 2016b, p. 115-116).

Temos, assim, um arranjo curioso: o desafogo dos afetos que o drama suscita é paradoxalmente duplo, por um lado pela diminuição da energia do aparelho psíquico há a sensação de prazer e, por outro lado, dada a magnitude dos eventos há a liberação da excitação sexual que, todavia, corresponde a um aumento da energia que, portanto, deveria ser sentida como desprazerosa. As coisas parecem não se encaixar bem. Mas a saída está, mais uma vez, no texto de 1905. E essa questão não é um detalhe dentro das posições de Freud, constitui mesmo um dos problemas difíceis de serem resolvidos acerca da natureza especial das pulsões sexuais (sua qualidade) e sua relação com o princípio do prazer.

¹³ É interessante notar que, em Aristóteles, como vimos, é possível compreender a situação da “purificação dos afetos” suscitados pela dimensão ética, isto é, quando focalizado o equilíbrio desejado, a tragédia teria como consequência (e sua finalidade) certa purgação dos excessos afetivos que poderiam perturbar o bom “funcionamento” da vida ética, pois tais excessos não permitiriam que uma situação de “justa medida” se tornasse presente. De certa forma, se nos guiarmos pelo funcionamento do aparelho psíquico via princípio do prazer estamos na mesma lógica: a obra, ao desafogar afetos, contribuiria para certa possibilidade de diminuição de quantidades perturbadoras para o bom funcionamento do aparelho. Em Freud, todavia, essa fruição que elimina excessos é acompanhada necessariamente de sensações de prazer exatamente pela íntima associação entre diminuição dos montantes afetivos com aumento de sensações prazerosas.

Ainda que Freud sustente que uma situação de aumento de tensão acarrete necessariamente o caráter de desprazer ele pontua que “[...] a tensão da excitação sexual... é sentida como prazerosa” (FREUD, 2016b, p. 124). Estamos no coração do processo que nos retomará para análise do drama. Como conciliar aumento de tensão = desprazer com a sensação de prazer = aumento da tensão sexual? Julgamos que uma resposta definitiva e completamente livre de complicações para esta questão não parece ser elaborada nos textos de Freud. Mas isso não impede que possamos nos aproximar de uma resposta.

Serão separados, no texto de 1905, prazer preliminar e prazer final, no contexto da discussão sobre as zonas erógenas. O prazer final é aquele pela “evacuação de substâncias sexuais” (FREUD, 2016b, p. 126) enquanto o prazer preliminar corresponde a “excitação de zonas erógenas” (FREUD, 2016b, p. 126). Ao primeiro, corresponde uma sexualidade madura em que a excitação sexual pode conduzir a finalidade da ejaculação, por exemplo. Momento de profunda intensidade em que a descarga das “substâncias sexuais” se faz sentir como grande ganho de prazer. De outro lado, temos uma espécie diferente de prazer associado, não à finalidade acima, mas a certa estimulação de zonas erógenas particulares que podem ser vistas como preparações para a instauração do prazer final. Não se diz com isso, todavia, que as pulsões parciais que se manifestam na erogeneidade das zonas possuem a finalidade inscrita em sua natureza de conduzir ao prazer final, mas que há um tipo de estimulação prazerosa que, a despeito do aumento de tensão, corresponde, de fato, a uma situação de prazer. Freud parece indicar que, quando se trata da excitação sexual, a elevação da tensão tem sempre algo relacionado ao prazer, ainda que o clímax seja dado pela realização final da satisfação pulsional, que equivale a diminuição da tensão. A questão é complicada, mas já nos pode dar uma saída satisfatória para nosso tema: dado o desafogo dos afetos, há uma liberação concomitante da sexualidade que, a despeito da tendência geral do aparelho psíquico, pode corresponder a um ganho de prazer substancial. Em um texto dedicado a pensar a obra dos escritores com a atividade da fantasia, Freud parece associar o prazer estético exatamente com este prazer preliminar:

[...] o escritor atenua o caráter do devaneio egoísta por meio de alterações e ocultamentos. E nos cativa pelo ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Esse ganho de prazer, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer maior, de fontes psíquicas mais profundas é denominado *brinde incentivador* ou *prazer preliminar*. A meu ver, todo

prazer estético que o escritor nos propicia tem o caráter de um prazer preliminar desse tipo, e a autêntica fruição da obra literária vem da liberação de tensões em nossa psique (FREUD, 2015, p. 338).

Os vínculos que estamos tentando esclarecer aparecem, neste texto de 1908, unidos e ainda ganham uma resposta um pouco mais satisfatória: o escritor consegue, pela obra, pela forma estética do estímulo, propiciar um tipo de prazer preliminar que “nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer maior” e “de fontes psíquicas mais profundas”. É como se a liberação desse tipo particular de prazer permitisse que outras fontes psíquicas não imediatamente disponíveis fossem mobilizadas para que outro prazer maior pudesse ser sentido. E tudo isso, como o texto deixa claro, não contraria o princípio de prazer, pois a fruição vem da “liberação de tensões em nossa psique”. A experiência estética, assim, pelo menos no drama, pode ser vista como um convite para que se estabeleçam contatos com camadas mais profundas do aparelho psíquico convocadas pela produção do prazer preliminar ao mesmo tempo que o “desafogo” do aparelho é sentido como prazeroso.

Ainda que a resolução dessa questão sob hipótese alguma sustente a interpretação de Freud acerca do drama é curioso esclarecermos esse ponto ao máximo possível para evidenciar que, desde o primeiro parágrafo do texto, a análise acerca dos efeitos do drama parte da dinâmica estritamente pulsional e sua relação com as sensações de prazer-desprazer¹⁴.

¹⁴ Nesse sentido, há surpreendentes proximidades na apreciação do tema estético entre Freud e Kant. Contudo, o mais profícuo é atentar-se às distinções entre ambos os pensadores a despeito de certo solo comum compartilhado. Tanto em Freud quanto em Kant, o prazer estético está associado a certo arranjo psíquico pela forma como as partes que lhe são próprias podem se relacionar. Apesar de haver, por isso, proximidades entre ambos os pensadores, Freud subverteria a análise estética associada ao prazer não por problematizar esse vínculo, mas por alterar a condição de possibilidade de sua produção uma vez que, em Kant, na *Crítica da faculdade de julgar*, o juízo estético, distinto do lógico que concerne à produção do conhecimento através da aplicação das categorias do entendimento à diversidade intuída por parte dos esquemas da imaginação, há outra forma de arranjo entre as faculdades humanas. Quando se trata de um juízo acerca do belo, não ocorre que um determinado diverso da sensibilidade seja enquadrado pelas categorias do entendimento, pois já não é preciso haver conceito aplicado à diversidade de modo que a imaginação e o entendimento entrem em outra forma de acordo do que aquele necessário à produção do conhecimento. É precisamente a espontaneidade do acordo entre entendimento e imaginação que pode ocasionar o prazer estético: o belo, nesse sentido, é um momento privilegiado onde as duas capacidades cognitivas, as faculdades, possam interagir em acordo espontâneo. Nesse sentido, o juízo estético diz respeito a uma espécie de arranjo harmonioso das partes heterógenas que compõe a “alma humana”. Aqui repousa a questão freudiana, pois, neste, ainda que a estética esteja intimamente associado à liberação de prazer tanto quanto a certo arranjo necessário das “faculdades” psíquicas, não haverá um acordo harmonioso entre as partes, ao contrário, a fruição se dá precisamente pela descarga de afeto que precisa, para tal, atravessar as barreiras psíquicas que lhe fazem resistência. Por essa lógica, não há acordo espontâneo das faculdades, mas deslocamentos energéticos no interior do aparelho psíquico que, inclusive, podem comportar ambiguidade em relação à somatória energética subtraída: trata-se da possibilidade do prazer tópico, ocasionando prazer, mas, ao mesmo tempo, desprazer sob o ponto de vista dos processos secundários. Renato Mezan (2019) apresenta esse confronto entre as duas perspectivas de modo um pouco

Estabelecido o vínculo entre finalidade da peça, mobilização afetiva e prazer, o próximo passo visa sustentar a condição para que tudo isso possa ocorrer, ou seja, por que os indivíduos na posição de expectadores são tão afetados pelo drama, por que conseguem fruir seus afetos e terem prazer com isso? Esclarece o texto: “Participar como expectador de um espetáculo propicia aos adultos o mesmo que a brincadeira às crianças, que assim satisfazem a tateante expectativa de poder fazer como os adultos” (FREUD, 2016a, p.362). A equação se desenha da seguinte forma: assim como as crianças, ao contemplar a vida adulta, podem satisfazer sua expectativa de serem como os objetos que contemplam, os expectadores de uma peça também se colocam *no lugar das personagens*. Mas diferente da situação infantil, não se trata de realizar o desejo de ser adulto, mas, precisamente, realizar a ambição de ver-se como grandioso e de elevada importância, arranjando as coisas conforme seu desejo. E o mais importante: “[...] os escritores e atores tornam isso possível ao lhe permitir a identificação com o herói” (FREUD, 2016a, p. 362).

Nomeia-se assim o processo fundamental pelo qual é possível a fruição: trata-se da identificação. O conceito que ora aparece para se pensar a relação do expectador com a arte figurará ainda em outros textos sobre o mesmo tema. O indivíduo pode fruir afetos porque está identificado com o personagem que vive esses afetos, isto é, o personagem é *outro*, mas ao mesmo tempo torna-se o *próprio expectador*. Estabelece-se uma identidade entre indivíduos sem que, contudo, eles sejam efetivamente o mesmo. Aprofundemos um pouco essa ideia.

Os personagens construídos pelos autores possuem uma forte capacidade de mobilizar o expectador através de suas ações, personalidades, pensamentos, a ponto de que se estabeleçam entre eles vínculos identificatórios, ou seja, o drama, ao construir os acontecimentos, detém a peculiaridade de poder convocar psiquicamente aqueles que o assistem. O tema da identificação figurará como conceito importante em determinados momentos da obra freudiana, mas o nosso interesse aqui é evidenciar o que permite que se estabeleçam os vínculos identificatórios. Isto é, por que o sujeito se sente mobilizado pelo personagem? Essa é uma questão central quando se trata de pensar as relações identificatórias, na medida em que se evidencia a necessidade de buscar, para além de nomear o processo, a condição metapsicológica de sua possibilidade. Percebamos que não será preciso esperar *Psicologia das massas e análise do eu*, em 1921, para que uma

mais detido em seu trabalho. A peculiaridade freudiana nesta forma de compreender o arranjo das partes psíquicas nos assuntos estéticos será apresentada, ainda que indiretamente, ao longo deste trabalho.

reflexão sobre as razões condicionantes da experiência da identificação se torne presente na argumentação freudiana. Duas passagens nos esclarecerão esse ponto, a primeira do já citado *O escritor e a fantasia* e a outra do texto do qual partimos.

[...] e talvez contribua para isso, em não pequena medida, o fato de que o escritor nos permite desfrutar nossas próprias fantasias sem qualquer recriminação e sem pudor (FREUD, 2015, p. 338).

O expectador vivencia pouco, sente-se como um ‘pobre coitado a quem nada de grande acontece’, que há muito é obrigado a amortecer — melhor, deslocar — a ambição de ter sua pessoa no centro da marcha do mundo; ele quer sentir, atuar, arranjar as coisas todas conforme seu desejo, em suma quer ser herói (FREUD, 2016a, p. 362).

Encontramos, então, a motivação da identificação que, por sua vez, permitirá a fruição do prazer através do “desafogo dos afetos”: trata-se da *possibilidade de negar as privações da própria vida e, com isso, que possamos desfrutar nossas fantasias que costumamos manter em segredo*. A argumentação de Freud é ampla, mas encontra aqui seu termo, pois a força das obras no contexto em que estamos discutindo reside na possibilidade de oferecerem *outra vida para aquele que a contempla*, uma existência distinta que realiza certas potencialidades frustradas na vida cotidiana. A ambição de realização dos desejos encontra, por meio da identificação com o personagem, sua satisfação.¹⁵ Assim, a dinâmica pulsional condiciona o centro da argumentação enquanto se explica como a fruição prazerosa encontra sua possibilidade. Na esteira de Aristóteles, quando discutia o papel da ficção para construção da peça, Freud mantém a importância no fato de que os acontecimentos capazes de mobilizar os processos identificatórios são vividos intensamente mas, ao mesmo tempo, protegem o indivíduo da concretude real dos contextos empíricos, isto é, há uma distância mantida apesar da identificação que garante que os sacrifícios necessários à ação heroica não coloquem a vida do sujeito em questão, e logo não atrapalhem a fruição desejada. Ao afastar as dores e privações intimamente relacionadas ao triunfo e ao heroísmo, a peça consegue garantir a fruição ao preservar a integridade da única vida que os sujeitos possuem:

¹⁵ Realizações de desejos que se evidenciam de forma modificada através da identificação, pois o outro a realiza e não o expectador, ainda que pela lógica identificatória, este também esteja no centro do processo. Este modelo de análise é central aos estudos de Freud sobre a dinâmica cultural, pois é este ponto que permite equacionar as interpretações oníricas com as formações culturais, uma vez que, em ambas, trata-se de encontrar os conteúdos latentes através da desmontagem do trabalho do sonho (e portanto em relação à censura) ou do trabalho das obras da cultura. A interpretação visa, assim, revelar o oculto através do arsenal teórico-clínico psicanalítico.

Também lhe poupam algo com isso, pois o expectador sabe que conduzir-se heroicamente não é possível sem dores, sofrimentos e graves temores, que quase anulam a fruição; sabe também que possui apenas uma vida e que talvez pereça num só combate contra as adversidades (FREUD, 2016a, p. 362).

Daí a ideia de ilusão aparecer nesse contexto. Pois o sujeito consegue a fruição via identificação pela ambiguidade do processo em curso: ele vivencia uma vida desejada por meio de um outro que, evidentemente, não é ele. O distanciamento garante sua própria segurança e integridade sem impedir que a fruição abra caminhos, inclusive, às fontes mais profundas e prazeres maiores. Assim, o sujeito vivencia outra vida, pode ser grande, e pode “ceder ousadamente a impulsos reprimidos” (FREUD, 2016a, p. 363), ocasionando certa liberdade em aspectos que, de modo cotidiano, não poderiam ser possíveis: “[...] liberdade no aspecto religioso, político, social e sexual, e ‘desafogar-se’ em todas as direções, nos grandes cenários da vida ali representados” (FREUD, 2016a, p. 363). Explica-se, assim, porque na identificação com a personagem Freud focaliza as dimensões privativas da vida individual, pois se reconhece, nesse processo, que são os interesses e condições (não necessariamente conscientes) particulares daquele que contempla que possibilitam o vínculo: quando a cena desenha uma figura invulnerável, forte, tenaz, ela atualiza a gama de desejos do sujeito submetido à privação. “[...] Nessa reveladora característica da invulnerabilidade reconhecemos, sem maior esforço, Sua Majestade o Eu, o herói de todos os devaneios e de todos os romances” (FREUD, 2015, p. 334).

O modo como essa interpretação da obra se encaminha não nos pode surpreender. Em Aristóteles, vimos que a mimesis pode gerar um tipo de conhecimento com a mesma validade ontológica que desejava Platão, isto é, pela arte adquirimos conhecimento dos universais. O expectador que se vê purificado de seus afetos têm acesso a uma forma de conhecimento que lhe diz respeito diretamente: como espécime particular de homem, reconhece, todavia, a universalidade humana retrata nas peças. Assim, repousa sobre o artista uma capacidade de penetrar em aspectos humanos que ultrapassem o indivíduo. E mais uma vez, acerca desta questão, Freud ainda tem pontos de convergência com a tradição.

Se deslocarmos a discussão para a forma como o psicanalista pensa a criação artística em geral, veremos que o artista também revela aspectos ubíquos em todos nós, isto é, há certa universalidade pressuposta na atividade criativa. De que forma?

Em um texto publicado em 1913, *O interesse da psicanálise*, discorre-se sobre a pregnância da ciência psicanalítica para outras áreas do saber humano e, quanto a estética, encontramos:

Sobre alguns dos problemas relacionados à arte e aos artistas a abordagem psicanalítica dá uma explicação satisfatória; outros lhe escapam inteiramente. Ela vê também no exercício da arte uma atividade que objetiva a mitigação de desejos não realizados, inicialmente no próprio artista criador e depois no ouvinte ou espectador. As forças motrizes da arte são os mesmos conflitos que empurram outras pessoas para a neurose, que moveram a sociedade na edificação de suas instituições [...] Ele busca primeiramente a autoliberação e a transmite, ao comunicar sua obra, àqueles que sofrem dos mesmos desejos contidos (FREUD, 2012, p. 358-359).

A universalidade repousará na quebra da distância entre o criador e o expectador do ponto de vista do funcionamento e da estrutura do aparelho psíquico. O exercício do ato criador é visto como derivando da privação da satisfação pulsional. O artista, de algum modo, transforma sua própria condição psíquica em motor de criação que tem a capacidade de afetar os expectadores na medida em que eles também se encontram, de seu modo individual, submetidos à mesma situação. A arte é associada a certa capacidade de transformação de uma dada configuração mental para outra, possibilitando por meio de suas criações a liberações, mesmo que de forma deslocada, modificada, de certos desejos reprimidos que encontrarão eco no expectador. O conceito de sublimação será referido em diversos contextos para sustentar tal operação em que as demandas pulsionais encontram formas modificadas de satisfação. Nos *Três ensaios...*, no contexto da discussão sobre os caminhos de desenvolvimento da libido, lemos que o processo da sublimação consiste em

[...] que se permite a excitações muito fortes oriundas de diferentes fontes da sexualidade, terem saída e utilização em outros âmbitos, de modo que um aumento considerável da capacidade de realização psíquica resulta de uma predisposição perigosa em si (FREUD, 2016b, p. 165).

Ou seja, é possível modificar a forma como se realizam pulsões (nos termos dos *Três ensaios...*, modificação do objeto e da meta) de modo que a produção artística é vista como resultante de um processo que faz derivar a obra, em última instância, da insatisfação pulsional e das dinâmicas próprias à atividade psíquica inconsciente. Desse modo, partindo do fato de que os homens se encontram, mais ou menos, ligados ao

contexto repressivo da civilização é natural supor que a atividade sublimatória manifesta na arte seja algo com altas chances de promover possibilidades identificatórias. Por esse argumento, desenha-se certa universalidade dos conflitos e privações que, na produção artística, ganham expressão. A ideia que nos remete as privações constitutivas da vida como fator indispensável para pensar a fruição artística encontra igualmente força no texto do qual partimos, na medida em que lá associava-se a atividade criativa do poeta às brincadeiras das crianças.

No *Escritor e a fantasia*, Freud compara tal atividade infantil com a produção das fantasias dos adultos, encontrando neles a mesma raiz motivadora — o desejo de modificar a realidade para reconstruí-la de modo favorável aos desejos individuais. Por isso é possível dizer que “O escritor faz o mesmo que a criança ao brincar; constrói um mundo de fantasias que leva bastante a sério, ou seja, dotado de grandes montantes de afeto, ao mesmo tempo que o separa claramente da realidade” (FREUD, 2015, p. 329). Se a realidade pudesse ser palco das irrestritas sensações de prazer que tanto almeja a criatura humana, talvez a arte não fosse possível. O vínculo entre as criações fantásticas da mente do artista com a situação de cada expectador é possibilitado pelo fato de que ambos, engajados na obra de modos distintos, fruem possibilidades vedadas à vida cotidiana. Tal realização deslocada dos desejos será vivenciada pelo e no personagem que possibilita ao expectador, mantido à distância, longe dos perigos presentes na satisfação direta de seus desejos, que por alguns momentos sua vida possa ser outra.

Ainda sobre o poeta, é pertinente, para terminarmos, marcar a posição freudiana mais claramente. Em 1907, Freud publica *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen*, onde a obra do escritor alemão é estudada no interesse de proceder através do método psicanalítico: evidenciar como o romancista se assemelha ao psicanalista pelo modo como conceitos fundamentais da teoria freudiana fazem ali sua presença marcada, ainda que não sejam invocados os termos propriamente. Mas se Jensen é capaz de, na construção dramática de sua obra, dispor de conhecimentos próprias à elaboração teórica da psicanálise, como é possível que lhe esteja disponível este saber? A resposta a esta pergunta responde igualmente pela relação do poeta com o psiquismo, assim como termina por evidenciar o argumento freudiano de que a obra artística diz respeito de modo intenso aos expectadores. Acerca das relações entre o trabalho do analista e a produção poética, pontua Freud

Nosso procedimento consiste na observação consciente dos processos psíquicos anormais em outras pessoas, a fim de adivinhar e expor as regras a que estes obedecem. O poeta opera de modo muito diferente: dirige sua atenção para o inconsciente de seu próprio psiquismo, espreita as possibilidades de desenvolvimento de tais elementos e lhes permite chegar à expressão estética, em vez de reprimi-los por meio da crítica consciente. Desse modo, descobre-se em si mesmo o que nós apreendemos em outros, isto é, as leis que regem o inconsciente; contudo, não precisa expor essas leis, nem sequer se aperceber delas, mas, por efeito da tolerância de seu pensamento, as mesmas passam a fazer parte de sua criação estética (FREUD apud MEZAN, 2019, p. 277).

Texto interessante a todo nosso propósito acerca da indicação de alguns elementos que podem configurar uma espécie de “poética psicanalítica”: o material ao qual o poeta trabalha para construção das obras é, evidentemente, seu próprio arsenal de fantasias e desejos que passam a ser esteticamente elaboradas. Assim como o trabalho de análise interpreta o sintoma a fim de dissolver as malhas da censura destrinchando os caminhos deslocados que o desejo assume na manifestação sintomática, o poeta, ao construir o material baseado em seu próprio inconsciente, trabalha o conteúdo, em certo sentido, de modo inverso: veste-o da roupagem estética modificando certos elementos de sua aparência. Mas outra questão demarca a diferença central. O poeta, “dirige suas atenções para seu próprio psiquismo”, isto é, o conhecimento que extrai desse retorno não é consciente das leis fundamentais que regem os processos anímicos, o poeta, nesse sentido, utiliza-se intuitivamente dos processos psíquicos em funcionamento, mas não os pode explicar. Trata-se de uma diferença fundamental, pois é o que permite, afinal, à psicanálise analisar as produções do artista. Trata-se de encontrar a racionalidade sistemática nos efeitos do que parece ser a pura imaginação do escritor — ao contrário, o procedimento freudiano consiste (aliás, análise idêntica a outros objetos interpretáveis como os sonhos, chistes, o sintoma) em revelar as leis de funcionamento daquilo que aparece esteticamente como efeito delas. O artista revela, assim, sua própria condição psíquica de modo estético e, no expectador, alcança, através da similitude psicológica de aspectos universais, a identificação. Ao invés de reprimir pela crítica consciente, o poeta é capaz de trabalhar os conteúdos proibidos de forma estética, modificando-os em medida tal de modo que possam passar pelo crivo da crítica e, ainda assim, encontrar eco no expectador em sua carga de afeto e poder de mobilização do prazer através dos fios associativos com a vida inconsciente. De fato, uma análise da forma como Freud pensa ser o processo artístico, do ponto e vista da dinâmica psíquica do escritor, marca

claramente a posição psicanalítica na construção de uma poética: a estrutura do texto, sua especificado, *jamaiz poderá ser desvinculada da vida psíquica daquele que a produz bem como da explicação metapsicológica dos efeitos causados no expectador*. Não se trata de uma ontologia do texto trágico, mas, igualmente, não se pode permanecer nos limites literários de uma poética aristotélica.

Este parece ser, em suma, um modo interessante de pensar a interpretação geral da produção dramática por parte de Freud. Mas o texto, ainda que breve, permite-nos ir bem mais longe. Pois este quadro geral de análise é aprofundado quando se constrói certa tipologia das experiências literárias, momento em que a tragédia faz sua aparição de modo direto. Nenhuma das reflexões anteriores parece ser anulada quando da perspectiva da tragédia. Cuidaremos agora de detalhar as formas diversas através das quais todo esse complexo processo pode assumir.

Diversificação literária e psicopatologia: a especificidade da leitura freudiana

Freud estenderá suas análises a outras “expressões literárias” evidenciando o tipo de fruição com o tipo de obra. A poesia lírica¹⁶ “serve sobretudo para desafogar sensações intensas e variadas, como fez a dança em certo tempo” (FREUD, 2016a, p. 363). Caberá a poesia épica “possibilitar principalmente a fruição da grande personalidade heroica em suas vitórias” (FREUD, 2016a, p. 363). As análises que fizemos acima parecem aplicar-se de modo mais intenso à obra heroica. Aprofunda-se então a perspectiva do drama, onde um elemento importante lhe surgirá associado: o sofrimento.

[...] enquanto o drama visa descer mais fundo nas possibilidades afetivas, dar uma forma suscetível de fruição até às expectativas de infortúnio, e por isso mostra o herói na luta, ou antes, com satisfação masoquista, na derrota. Pode-se caracterizar o drama com essa reação com o sofrimento e a desdita, seja pelo fato de, como nas peças sérias, a preocupação ser apenas despertada e depois mitigada, seja, como na tragédia, pelo fato de o sofrimento ser concretizado (FREUD, 2016a, p. 363).

Podemos organizar as coisas da seguinte forma: vimos, quando analisávamos a produção do artista, que os conflitos presentes em sua personalidade eram fator chave de

¹⁶ Não ficará exposto no texto, contudo, quais as determinações exatas de cada gênero na interpretação de Freud; de modo que lírica, épica, drama a tragédia são expostos pelos efeitos catárticos, digamos assim, mas não pelas especificidades de cada uma.

identificação daqueles que fruem sua obra, ao dizer que o drama “visa descer mais fundo nas possibilidades afetivas” talvez possamos pensar que duas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo. Por um lado, a satisfação de desejos reprimidos que podem ter vazão pelo personagem, mas, por outro, precisamente pela condição de, no drama, o herói ser posto em luta, em combate, teríamos a dimensão *conflitiva* trazida ao primeiro plano (afinal, insistência óbvia de todos que pensaram a tragédia) seja para que o herói enfrente a situação do conflito e vença ou pela sua derrota a qual, “com satisfação masoquista”, ele se submete. Se um dos componentes centrais para que o processo identificatório pudesse ocorrer era certa “atualização” da possibilidade de satisfação das pulsões, no drama, a própria vida como imersa no conflito aparece no desenrolar da história dos personagens. Assim, *a peça retrataria certa verdade da condição humana que corresponde à explicitação da vida (psíquica) como intimamente conflituosa*. O sujeito se identifica, entre outras coisas, porque se sabe também mergulhado nas contradições e conflitos de sua própria vida mental.

Mas esta dimensão do conflito não permanecerá preso ao interior do aparelho psíquico, pois o passo seguinte de Freud é justamente ultrapassar a lógica intrapsíquica e esboçar reflexões sobre os componentes exteriores presentes na conflituosidade. Como isso acontece? Uma vez que o drama está ligado ao sofrimento

[...] a gênese do drama nos sacrifícios (de bode e de bode expiatório) do culto aos deuses não deixa de ter relação com esse sentido do drama, ele como que abranda a incipiente revolta contra o ordenamento divino do universo, que determinou o sofrimento (FREUD, 2016a, p. 363-4).

Eis talvez a mais interessante peça posta na argumentação: o drama evidencia um sujeito enfrentando o “ordenamento divino do universo”, isto é, a radical violência da heteronomia que tem poderes tão profundos na determinação da própria vontade. A obra dramática carrega fontes mais intensas de fruição porque possibilita a identificação com um personagem que traduz a insatisfação com a necessidade de submeter-se à lógica privativa das estruturas e regras que afetam o indivíduo em sua liberdade. Quando pensamos que o personagem de todas essas peças é a “sua Majestade, o Eu” é porque ela evidencia várias coisas simultaneamente sem que, contudo, a referência a acontecimentos muito pessoais para o sujeito perca sua força: ele pode identificar-se porque vê proximidade profunda quanto aos conflitos psíquicos; pode realizar suas pulsões através da personagem; engrandece sua própria personalidade negando a limitada possibilidade

de fruição que a vida cotidiana lhe oferece e, finalmente, dá vazão a revolta contra os “ordenamentos” que tanto lhe privam. É a rebeldia humana contra a força de tudo aquilo que lhe exige privação.

Os heróis são, antes de tudo, rebeldes que confrontam Deus ou algo divino, e deve ser extraído prazer da sensação de miséria do mais fraco ante o poder divino, por satisfação masoquista e fruição direta de uma personalidade cuja grandeza é enfatizada, contudo (FREUD, 2016a, p. 364).

O drama consegue, inclusive, abrandar a “incipiente revolta”, isto é, fazer a “purificação dos afetos” de modo que seja possível suportar a privação de modo distinto após a experiência estética. Desse modo, o personagem dramático nos toca do interior de nossa própria rebeldia contra a ordem sem que, com isso, não tenhamos fruição quando esse personagem é derrotado e destruído pela força que o transcende. Cabe ao argumento do masoquismo precisar essa possibilidade, ou seja, o prazer associado a dor se manifesta na contemplação da destruição do pequeno (o personagem) sem que isso anule a fruição do engrandecimento de sua personalidade, afinal, ele fez o que a maioria não faz: confrontar a heteronomia, no caso analisado, enfrentar o grande (Deuses).

Para além do argumento do masoquismo, que deve ser levado em consideração, o que Freud parece indicar é que ainda que possamos sentir prazer com o sofrimento vivido, é fundamental ao drama que saiba compensá-lo, isto é, que todas as positivities da identificação possam fazer frente à situação privativa. Nisso, o argumento da efetiva distância entre público e personagem é fundamental, pois é ela que garante que a experiência toda seja vivida no plano psíquico e não no sofrimento físico, pois “a sensação corporal assim alterada põe fim a toda fruição psíquica” (FREUD, 2016a, p. 364).

Mas, além das várias expressões literárias, Freud separará modos distintos de conflituosidade, isto é, se um dos alicerces da argumentação é a ideia do conflito entre indivíduo e o “ordenamento”, é lícito supor que haja muitas formas em que esse embate possa ser construído. Se todos os homens são constituídos de dimensão conflitiva, é evidente que nem todos vivem as experiências dos âmbitos psíquicos da mesma forma, assim como a realidade, enquanto agenciamento da norma, possui determinações próprias para cada um deles. O argumento central, todavia, para manter a experiência do drama no centro da argumentação é que haja, em todas as formas de explicitação do conflito, “o esforço da vontade e resistência” (FREUD, 2016a, p. 365). Essa compreensão acerca do

conflito entre o esforço da vontade individual e a resistência a sua plena efetivação está presente desde os tempos aristotélicos.

Serão classificados três modos de compreender a questão e, para isso, Freud tomará como exemplo certa historicidade do desenvolvimento do drama. Primeiro cumprimento da condição de conflito dá-se, como já expresso, no âmbito religioso: “A luta contra o elemento divino significou o primeiro cumprimento dessa condição, e o mais grandioso. Já dissemos que essa tragédia é uma rebelião, na qual o autor e a audiência tomam o partido do rebelde” (FREUD, 2016a, p. 365).

Para o segundo contexto do conflito certa evolução da história dos dramas é pontuada, de modo que quanto mais a esfera humana se torna central, quanto mais o ordenamento divino é questionado mais se abre espaço para que a esfera humana seja responsabilizada pelo conflito. Com isso, Freud alcança as tragédias modernas, na medida em que, agora, o herói se “põe contra a sociedade humana, a tragédia burguesa” (FREUD, 2016a, p. 365). Aqui, todo processo que já desenhamos encontra um de seus solos no embate do homem contra a sociedade, relação esta que, na perspectiva freudiana, comporta sempre a violência e a não identidade. O terceiro modo de apresentar o conflito se dá “na luta entre os próprios indivíduos, a tragédia de caráter [...] e que se passa, da melhor maneira, entre pessoas extraordinárias libertas das restrições das instituições humanas” (FREUD, 2016a, p. 365-6).

Posto em uma palavra: o sofrimento intimamente associado ao conflito que existe em cada espectador encontrará nas formas distintas de sua apresentação formas distintas, igualmente, de fruição; o desafogo dos afetos via identificação pode dar-se no embate entre homem e deuses (no amplo sentido do ordenamento exterior que nos avassala), entre homens e o mundo social e entre os próprios homens. O resumo é que são possíveis, assim, dramas religiosos, de caráter e sociais (FREUD, 2016a, p. 366). Já estamos cientes da força dos processos de identificação que operam na experiência estética descrita, pois nesta se pode explicitar uma enorme gama de processos psíquicos que permanecem silenciados — exceto pela expressão na sintomatologia, nos atos falhos etc. — e que, todavia, são perpetuamente atuantes.

Até aqui, a posição de Freud acerca dos elementos catárticos, de fato, assume uma posição tipicamente psicanalítica, indagar-se pelas condições de possibilidade dos efeitos estéticos e revelar essas condições através de uma análise psicológica. Vimos, todavia, que em diversos pontos a análise aqui empreendida vai ao encontro da tradição dos comentários sobre o efeito das obras bem como sobre o conhecimento pressuposto na

atividade criadora. O último movimento do texto freudiano é onde se situará o mais propriamente psicanalítico desse empreendimento: quando a psicopatologia é trazida para permitir outra possibilidade de compreensão no interior do quadro teórico aqui montado. Em nosso entender, trata-se precisamente de aspectos genuinamente psicanalíticos de se pensar a estética.

Dissemos que a motivação da identificação, que por sua vez permite a fruição do prazer através do “desafogo dos afetos”, repousava na possibilidade de negar as privações da própria vida e, com isso, que possamos desfrutar nossas fantasias que costumamos manter em segredo, bem como desvaler certa universalidade da condição conflituosa. O passo agora é focalizar uma condição peculiar trazida à luz no personagem que, por seu turno, encontra os mesmos ecos no expectador, momento em que

[...] a gama de possibilidades aumenta, e o drama psicológico se torna psicopatológico, quando o conflito do qual participamos e devemos tirar prazer já não é entre dois impulsos aproximadamente iguais, mas entre uma fonte consciente e uma fonte reprimida do sofrimento. Nesse caso, a condição para que haja fruição é que o expectador seja um neurótico; pois apenas para esse a revelação e o reconhecimento (até certo ponto consciente) do impulso reprimido podem dar prazer e não simplesmente aversão (FREUD, 2016a, p. 366-7).

Vimos que o drama pode oferecer a possibilidade de entrarmos em contato com elementos mais profundos da psique e, agora, é pela via da psicopatologia que nos aproximamos dessa possibilidade. O pressuposto teórico aqui é o da dimensão dual da vida psíquica, entre aquilo que é consciente e aquilo que não é. A bem da verdade, em tudo o que vimos até aqui, os desejos que podem ser satisfeitos pela identificação, a vida que pode, através da personagem, ser outra, em tudo isso não necessariamente a dimensão inconsciente precisa estar no primeiro plano, é completamente possível que a “sua Majestade, o Eu” tenha contato direto com as coisas que estão sendo mobilizadas pela experiência estética. O quadro agora é outro. O que a peça pode desencadear é precisamente um conflito entre instâncias, isto é, que sejam mobilizadas fontes heterogêneas para o surgimento do conflito, precisamente que este seja gerado por pulsões que não estejam no campo estrito do conhecimento do sujeito e que, desse modo, ao colocar-se como expectador encontra na peça muito mais do que aparentemente está em jogo. Nesse caso, estamos no terreno da neurose e, portanto, na luta entre instância repressora e reprimida, entre consciência e inconsciente.

O fato de que, diante da experiência estética, o conflito se acentue ao mesmo tempo em que haja prazer corresponde a uma forma tópica de análise (para falarmos nos termos da metapsicologia que, em 1906, ainda não fora publicada), o sujeito sente aversão, parte organizada da psique correspondente à censura e seu crivo repressor, *mas também sente prazer*, elemento do desejo inconsciente. A conclusão sobre as diferenças de processos nos neuróticos e não neuróticos só pode fazer com que, para o último, aqueles conflitos apresentados que mobilizem elementos recalçados e que portanto são componentes do próprio adoecer psíquico não encontrem forte apelo para motivar a identificação e, assim, “no indivíduo que não é neurótico, isso deparará apenas com aversão e provocará a disposição a repetir o ato da repressão, pois esse foi bem sucedido — o impulso reprimido foi mantido sobre controle mediante um único dispêndio de repressão” (FREUD, 2016a, p. 367). Outra coisa ocorre quando há entre personagem e expectador aspectos neuróticos comuns, pois, nesse caso, a “repressão está sempre a ponto de falhar, é instável e continuamente requer novo dispêndio, que é poupado mediante o reconhecimento” (FREUD, 2016a, p. 367).

Não nos parece que com isso se consiga estabelecer uma linha demarcatória pura entre neurótico e não neurótico (a obra de Freud se encaminha, até o fim, para desmontar a ideia de saúde e de doença puras), mas cabe supor, ao contrário, que no neurótico, a atividade repressiva não logrou *tanto controle defensivo quanto no não neurótico*, de modo que, nele, a luta defensiva se desenrola ininterruptamente (o que, sob a lógica da primeira tópica e da primeira teoria das angústias, faz inteligível o adoecer psíquico como conflito entre pulsões do eu e pulsões sexuais, centralizando o processo defensivo da repressão como praticamente o único presente nesse momento).

Assim, no sujeito neurótico, o drama desperta mais do que nos outros sujeitos, atualiza a luta psíquica que estrutura a neurose pela mobilização de elementos recalçados e pelo fortalecimento do polo defensivo. Não poderia haver outro desenlace senão o compromisso: prazer e resistência ao prazer se manifestam ao mesmo tempo. Aqui repousa, talvez, o ponto de maior originalidade freudiana, a possibilidade de que a obra dramática, centralizada nos sofrimentos oriundos dos conflitos, estabeleça pontos de contato com as dimensões inconscientes da vida humana. Assim, os diversos “personagens psicopáticos no teatro” que povoam os mais díspares enredos dramáticos permitem a identificações com a vida inconsciente e com os conflitos oriundos da luta psicológica. Isso faz com a própria dimensão da identificação possa ser inconsciente, no sentido de que não é necessário que haja uma clara compreensão do que exatamente nos

personagens motivam os vínculos para que eles, todavia, se estabeleçam. É curioso observar que nesse caso, assim como no primeiro, trata-se ainda de ver no drama certa episteme: aquela que revela, a despeito da resistência que provoca, um saber sobre a condição psicopatológica do humano.

Munidos dessa reflexão, vejamos um excerto da *Interpretação dos sonhos* onde Freud citará Édipo:

Se Édipo rei consegue abalar o homem moderno não menos que os gregos de sua época, a solução só pode estar no fato de que o efeito da tragédia grega não repousa na oposição entre o destino e a vontade humana, e sim que deve ser buscada na peculiaridade do material em que essa oposição é mostrada... Seu destino apenas nos comove porque também poderia ter sido o nosso, porque antes de nosso nascimento o oráculo lançou sobre nós a mesma maldição que lançou sobre ele. Talvez todos nós tenhamos sido chamados a dirigir a primeira moção sexual à mãe, e o primeiro ódio e desejo violento contra o pai (FREUD, 2016c, p. 285).

“Talvez todos nós tenhamos sido chamados...”. Esta passagem ajuda-nos a perceber o quanto a distinção entre saúde e psicopatologia não é um ponto livre de polêmicas no interior mesmo da interpretação psicanalítica. O momento em que “todos nós” somos convidados a ver o desenlace edípico é a mesma ocasião para pensarmos que, de direito, há um pouco de fruição neurótica em qualquer expectador. Há alguma coisa que resiste à transparência dos processos internos que conduzem a todo desfecho da relação expectador e obra, alguma coisa que conduz identificações quase sempre ignotas de sua profundidade e quais são as associações estabelecidas com o material reprimido. De fato, se os conflitos descobertos no adoecer neurótico são os mesmos na “normalidade”, não nos parece errôneo turvar as rígidas distinções sob pena de perdermos o mais interessante das análises freudianas: há algo que resiste à atividade consciente quando das intensas fruições, do desafogo dos afetos, algo de certa tessitura universal que, a despeito das determinações individuais, pressiona pela ascensão consciente.

Personagens psicopáticos no teatro termina com uma brevíssima análise de Freud acerca de um drama moderno que traz à tona a relação entre psicopatologia e drama, *Hamlet*, de Shakespeare. É o coroamento da argumentação que estamos desenvolvendo. O tema de Hamlet, nas letras de Freud, “é como uma pessoa até então normal se torna neurótica devido à natureza especial da tarefa com que se defronta, uma pessoa na qual um impulso até então reprimido com sucesso procura se impor” (FREUD, 2016a, p. 367).

Há diversos elementos interessantes e condensados nesse pequeno excerto. Primeiramente, Freud insere a dramaturgia num processo de transformação psicológica, ou seja, um sujeito que não era neurótico torna-se e, o mais interessante, “devido à natureza especial da tarefa com que se defronta”. Há eventos, exigências, tarefas que são promotoras de emergência de adoecimentos psicológicos na medida em que fazem o sujeito se deparar com situações nas quais impulsos reprimidos possam encontrar novo estímulo para tornarem-se problemáticos. Os acontecimentos têm poder de adoecer neuroticamente sem que, contudo, se afirme que apenas o fator ocasional possa ser responsável pela etiologia. Antes, cabe pensar na consideração à série complementar na medida em que eventos podem suscitar situações conflitivas e acionar predisposições infantis que, de outro modo, não seriam revividas. O fato é que, com *Hamlet*, Freud insiste nas peculiaridades do personagem neurótico para revelar as causas da identificação com sujeitos que tragam as mesmas determinações. Assim, Hamlet é apresentado como tendo três características que interessam à psicopatologia teatral de Freud:

1. O herói não é psicopático, torna-se assim no decorrer da ação.
2. O impulso reprimido é um daqueles que se acham igualmente reprimidos em todos nós, cuja repressão está entre os alicerces de nosso desenvolvimento pessoal, e a situação abala justamente essa repressão[...]
3. Parece ser uma condição dessa forma de arte que o impulso que pejeja por se tornar consciente não é claramente designado, embora seja reconhecível, de modo que o processo ocorre novamente no espectador de maneira desviada (FREUD, 2016a, p. 367).

Destarte, a tarefa de mostrar que a psicopatologia como chave de interpretação do drama se estende para muito mais do que se poderia supor se concretiza. O herói torna-se palco de conflitos, assim como eventos particulares podem gerar situações conflitivas em qualquer um de nós. Além disso, em Hamlet, o processo da identificação dá-se na medida em que em cada um de nós existem impulsos da mesma natureza, de modo que a própria fruição estética possa reatualizar as dimensões conflitivas e lutar pela restauração das barreiras repressivas. Em terceiro lugar, os impulsos inconscientes que decidem pelo processo psicopatológico nesse contexto (junto com a luta defensiva) não surgem explicitamente como tais, mas, seguindo a mesma lógica dos processos de deslocamento e condensação vistos na clínica, nos sonhos, nos chistes, etc., através de derivados do reprimido. Essa condição, que evita as resistências mais fortes, não é suficiente, todavia, para que não sejam reconhecidos como tais.

Se o início do texto parecia nos mostrar uma análise geral da fruição estética, do prazer, e da identificação através dos desejos de onipotência e de confronto contra os ordenamentos que nos privam, no momento em que a psicopatologia se torna central, há um acréscimo de informações sobre o espectador e não uma restrição acerca dele que veria os processos neuróticos como casos particulares e muito menores dentro do todo. Ao contrário, com os dramas de alto teor “neurótico”, somos nós que somos trazidos ao palco através da percepção da identidade dos conflitos. Por isso pode-se afirmar que “a tarefa do dramaturgo seria nos colocar na mesma doença [...]” (FREUD, 2016a, p. 368) e, de certo modo, entrar em camadas mais profundas de nossa própria estruturação subjetiva.

Em suma, não nos parece absurdo considerar este texto de Freud como uma espécie bastante particular de poética psicanalítica. Estudar a obra pelos efeitos psicológicos que nos causa e pelas condições que ela deve cumprir, enquanto obra, para que tais efeitos possam ser percebidos e, nas lentes analíticas, interpretados. A centralidade do conflito, por certo, abre as portas para que para além do estudo das manifestações afetivas diante da literatura, possa-se perceber a verdade por detrás da possibilidade dos desafogos: há algo da condição humana intimamente associado à criação estética nos dramas. A tragédia, que desvela esta condição no embate e no sofrimento, na perpétua luta entre Eu e Mundo, entre as forças que se disseminam por toda experiência humana é momento alto da explicitação sobre nós mesmos. Trata-se de uma poética, ainda que se geste de modo díspar à longa tradição que teceu centenas de milhares de páginas para compreender ritmo, tema, enredo, estrutura. Esse desvio não impede, por certo, que elementos dessa tradição encontrem aqui eco: o que uma obra deve ter para que seja dita tragédia? Como são os personagens? Que efeito o drama nos deve causar? Do que trata? Há conhecimento envolvido na produção estética? Mas a perspectiva propriamente analítica de compreensão faz com que seja uma poética propriamente psicanalítica, na medida em que a estruturação da subjetividade através das noções de normalidade e doença, e as formas presentes em cada uma delas para que assim sejam, assume o plano de frente da interpretação.

O dramaturgo, um pouco como o psicanalista (ou vice-versa), revela o oculto que, todavia, nunca está completamente nas sombras. Lá onde os personagens psicopáticos mais nos dizem respeito é onde repousa a tarefa analítico-arqueológica. Uma estética freudiana, em qualquer de seus caminhos, terá sempre nessa correspondência seu genuíno interesse.

Referências

- ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016c.
- _____. *O interesse da psicanálise*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. In: Obras Completas Vol. 11. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *O escritor e a fantasia*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. In: Obras Completas Vol. 8. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *Os instintos e seus destinos*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. In: Obras Completas Vol. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Personagens psicopáticos no teatro*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. In: Obras Completas Vol. 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.
- _____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. In: Obras Completas Vol. 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- LORAUX, N. *A tragédia grega e o humano*. In: NOVAES, A. (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 17 – 34, 1992.
- MEZAN, R. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Blucher, 2019.
- MACHADO, R. *O nascimento da tragédia. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- VERNANT, J-P., VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- YOUNG, J. *The philosophy of tragedy. From Plato to Zizek*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Recebido em: 14/05/2020

Aprovado em: 04/11/2020