

Sobre a *ars poetica* de Freud

Camila Salles Gonçalves

Freud costumava dizer que a psicanálise não pode dizer o que faz artística uma obra. Mas em seus escritos, há mais do que um esboço de resposta a esta questão.

Na primavera de 1911, Freud confiou a Ferenczi: "Hoje estou atormentado pelo segredo da escola trágica, que certamente não vai resistir à psicanálise."¹ Sem dúvida, escrevia para um amigo, sem cuidar de se mostrar equilibrado ou modesto. Divulgado, esse instante de tormento e entusiasmo estimula nossa imaginação e o desejo de saber mais a respeito da ressonância, na obra, de um interesse tão intenso por um gênero literário. Dois anos depois, foi publicado "O Motivo da Escolha do Cofreinho", que se inicia com a referência a duas cenas de Shakespeare, "uma divertida e outra trágica".

Julgamos que é possível distinguir, neste pequeno texto, a espécie de arte poética mencionada daquela realizada pela própria escrita que o constitui. Para tanto, relembremos primeiro a cena "trágica", que apresenta a escolha do Rei Lear e o banimento de Cordélia, a filha que "ama e cala". Seu narcisismo patético fizera o rei deixar-se conduzir pela conversa fiada de Goneril e

Regan, as filhas mais velhas. A recusa em participar da farsa em louvor do pai não é, entretanto, para Freud, o traço mais essencial da terceira filha e sim, a encarnação do silêncio. O autor nos leva a entender que, como a brancura que atrai, como a palidez do chumbo, que "move mais que a eloqüência", Cordélia é uma figuração da morte. No seu modo próprio de compor, de ser "poiética", a escrita freudiana vai desvendando o imaginário do encontro com a morte, subjacente ao tema da escolha de uma entre três mulheres. Permite-nos acompanhar uma investigação associativa que percorre mitologias, lendas e contos populares, como os dos Grimm. Aos poucos, configura a façanha do desejo, a de substituir a Moira inexorável, pela mais nobre e bela jovem:

"A criação das Moiras é o resultado de uma concepção do ser humano, na qual ele adverte a si mesmo

Camila Salles Gonçalves é psicóloga, psicoterapeuta, professora de Filosofia, doutora pela U.S.P. e aluna do Curso de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae.

que é parte da natureza, e por isso está submetido à inexorável lei da morte. (...) Sua fantasia sublevou-se pois contra a idéia encarnada no mito das Moiras e criou o outro, deste derivado, em que a deusa da morte é substituída pela deusa do amor e por tudo o que equivale a esta em configurações humanas. A terceira das irmãs já não é a morte, é a melhor, a mais intensamente desejada e amável das mulheres.”²

O vínculo entre a terceira filha e a escolha da deusa da beleza por Paris não é estabelecido a partir da tradição do mito, mas de sua re-significação por Offenbach, em “uma elaboração totalmente moderna da mesma cena”, onde é ressaltado um certo traço do comportamento de Afrodite:

“E a terceira, Ah! a terceira ficou de lado e permaneceu muda. A ela tive que dar a maçã.”

Peça de “psicanálise aplicada”, este artigo de Freud, como outros, não deixa de entretecer a *empíria* clínica com as criações da literatura universal de todos os tempos. Inclui o relato sobre a fala do analisando que descreve um sonho com certo amigo ausente, em que o reprova por seu silêncio. A informação que se segue, sobre o suicídio do amigo na mesma época, fortalece a afirmação segundo a qual a figura calada perfaz “um símbolo inequívoco da morte”. O que pretende Freud? Declaradamente, conjecturar sobre os sentidos do tema, que a humanidade repete, da escolha de uma entre três mulheres. Mas, esta intenção já decorre do que é decifrado a partir de uma primeira questão manifesta a respeito do que está envolvido na história de infinitas versões, a da escolha de um entre três metais, o ouro, a prata e o chumbo. Na versão tomada por Shakespeare, que põe em cena a eleição de um cofrezinho, condensam-se símbolos das diversas tonalidades que revestem os brilhos

metálicos e símbolos do feminino. A cena alegre, referida no início do texto, é aquela de *O Mercador de Veneza*, onde o pretendente que escolhe o cofre de chumbo obtém vitoriosamente a mão da amada.

Apesar da associação da palidez do chumbo com a da morte (que não acompanharemos agora passo a passo), a escrita freudiana

Percebemos em Freud a nitidez de uma trilha que segue a pista do “segredo da escola trágica”.

não é norteadas por um projeto redutor da criação literária, nem, muito menos, pela intenção de extrair o trágico do divertido. Também é claro que não há, nem nesse ensaio nem em outros, um desígnio único. Mas percebemos a nitidez de uma trilha que segue a pista do “segredo da escola trágica”, o que nos permite considerar discutível a opinião de Peter Gay: “Ele (Freud) nunca seguiu esta pista críptica.”³ “O Motivo...” e outros textos de Freud perseguem aquilo que constitui a tragédia no sentido próprio, enquanto gênero literário, apesar de não rastreamos algo “oculto”.

É verdade, como também escreveu Peter Gay, “que talvez nunca venhamos a saber qual escola trágica ele tinha em mente”. Verificamos entretanto a existência

de vários procedimentos por meio dos quais são analisados trechos das peças de Shakespeare, quanto às fontes de seus enredos e quanto ao efeito das falas poéticas de suas personagens. Tais procedimentos representam dedicação mínima a uma pista, se a compararmos com aquela voltada para o sonho enquanto pista do Inconsciente. Contudo, ambas as pistas têm semelhança pelo fato de apontarem para o trabalho onírico e para o trabalho da dramaturgia, na formação de suas respectivas cenas.

O segredo do sonho é revelado à medida que vem à luz o trabalho de que resulta. Não é pois casual ou mera justaposição o exemplo clínico inserido no contexto dos mitos e do teatro. É claro que utilizar a mera analogia entre qualquer produção da cultura e a fabricação do sonho não passaria de banalização da “psicanálise aplicada”. Mas tratemos de indicar alguns aspectos de como é precisa a pista psicanalítica de investigação da arte dramática. O exame de tais aspectos faz ressaltar a singularidade de ensaios que não pretendem rivalizar com a crítica literária tradicional. Por outro lado, através deles “escutamos” o quanto a metapsicologia é composta de traços da referida pista. Aí, ao mesmo tempo em que examina a composição da tragédia, a escrita psicanalítica vai desenvolvendo o estilo que reúne os fatos da clínica e suas hipóteses universais.

*

O texto que vimos comentando é posterior a assinalamentos que, em outros escritos, aproximam e diferenciam os poetas e os psicanalistas. De “O Poeta e a Fantasia” (1908), onde encontramos a famosa observação sobre o que há de comum entre o jogo da criança e a atividade poética, destacamos uma passagem que toca na diferença entre o que

provoca em nós a obra que dela resulta e a repugnância ou indiferença com que reagiríamos às fantasias do sonho de outrem:

...“quando o poeta nos faz presenciar seus jogos, ou nos conta aquilo que nos inclinamos a explicar como seus sonhos diurnos pessoais, sentimos um elevado prazer que afluí seguramente de numerosas fontes. Como assim o consegue o poeta, é seu mais íntimo *segredo*; na técnica de superação daquela repugnância, relacionada indubitavelmente com as barreiras que se alçam entre cada Eu e os demais, está a verdadeira *ars poetica*.”⁴

Vimos que a palavra *segredo*, acima, refere-se ao fazer poético, às particularidades de seu engenho na apresentação dos movimentos da alma. Os efeitos indicados dessa arte são a transposição de barreiras, a possibilidade de cada Eu ser atingido pela fantasia de um outro. Freud não ignorava a teoria aristotélica da tragédia, que formulou as dez palavras mais famosas da história da literatura grega, tratando exatamente do seu efeito.⁵ Em um trabalho que nunca publicou, denominado *Personagens Psicopáticas no Palco* (1905), fez sua crítica:

“Se o fim do drama consiste em provocar ‘terror e piedade’, em produzir uma ‘purificação (purgação) dos afetos’, como se supõe desde Aristóteles, pode-se descobrir esse mesmo processo com mais detalhe, dizendo-se que se trata de abrir fontes de prazer ou de gozo em nossa vida afetiva (tal como na raiz do cômico, do chiste etc, elas estão abertas para o trabalho de nossa inteligência, o mesmo que tinha tornado inacessíveis muitas dessas fontes).”⁶

Sem pretendermos escavar uma teoria acabada, que obviamente não existe, podemos ir também lembrando que esboços de uma teoria freudiana da tragédia estão presentes em diversos mo-

mentos da obra completa, mesmo se dela excluirmos a correspondência. Versam sobre o que tem repercussão nos afetos do espectador e ouvinte, para além da catarse. Parecem insinuar uma linha paralela em relação ao trajeto da Psicanálise na instauração de um método que também perseguia os destinos dos afetos, para além do método catártico inicial. Acima, temos o exemplo do gozo, que se diferencia do alívio

ou de outra, levando em conta os obstáculos que impedem o reconhecimento, em nós, daquilo que nas personagens nos arrebatam. É abrindo caminho para esse reconhecimento que a Psicanálise se aproxima e se distancia da tragédia clássica. Com efeito, um dos mais poderosos meios pelos quais a tragédia “move a alma” é, segundo Aristóteles, o *reconhecimento* (“*anagnórisis*”). Um dos exemplos

A palavra *segredo* refere-se ao fazer poético, às particularidades do seu engenho na apresentação dos movimentos da alma.

compreendido pela catarse, e o do prazer de compartilhar os afetos do poeta, superando a repugnância relacionada com a censura de nossas próprias fantasias. É verdade que a piedade ou compaixão (“*éleos*”), definida por Aristóteles na *Retórica*, permite concluir que as indicações a respeito do efeito que a tragédia, segundo a *Poética*, devia produzir, consideravam já uma certa superação de barreiras entre cada Eu, de um modo muito preciso:

“(Éleos é) a dor causada pela vista de algum mal, destrutivo ou penoso, que fere alguém sem que o mereça, e que podemos esperar possa ferir a nós mesmos ou alguém que nos seja caro”.⁷

Não nos esqueçamos entretanto de que, em suas várias retomadas do assunto, Freud está freqüentemente, de uma maneira

desse meio é retirado de *Édipo Rei*, de Sófocles. Ignorando que está casado com a mãe e reinando no lugar do pai, Édipo faz vir à sua presença o adivinho Tirésias, a fim de que ele revele quem tanto desagradou aos deuses, em consequência do que a peste está grassando em Tebas. O visitante convocado recusa-se a *adivinhar a verdade*. O rei vai se enfurecendo. Ofende-o. Recebe apenas insinuações como resposta. Mas ao despertar sua fúria, aquelas desvelam já a verdade que Édipo tenta desesperadamente adiar. Tirésias reconhece o menino que Laio mandou para longe de si e de Jocasta, para que se não cumprisse a profecia. Édipo começa a expressar a dor e o aumento do esforço para negar que reconhece a si mesmo.

Relemos o famoso exemplo em que ressurgem *o que veio a ser ignorado*, em que começa a se revelar o que *sofrera a agnórisis*, como o do reconhecimento que o processo psicanalítico possibilita. Tirésias serve sempre como metáfora da análise, que traz o pretérito olvidado, ignorado e repetido. Porém para a platéia, se há identificação com o protagonista, esta não implica, é claro, em auto-reconhecimento consciente. A Psicanálise não pode se deter na cumplicidade com o mistério do poder que enre-

Os poetas possuem qualidades para perceber movimentos anímicos escondidos.

dos e personagens exercem sobre sentimentos e emoções dos espectadores. Tal determinação é claramente exposta por Freud quando compara o poeta e o psicanalista:

“Até agora deixamos nas mãos dos poetas a apresentação das ‘condições de amor’ sob as quais os seres humanos escolhem seu objeto e o modo pelo qual eles conciliam as exigências de sua fantasia com a realidade. É claro que os poetas possuem muitas qualidades para dar conta desta tarefa, sobretudo para perceber, em outras pessoas, moções anímicas escondidas, e a ousadia de deixar falar em voz alta seu próprio inconsciente.”⁸

Nesse artigo, intitulado “Sobre um Tipo Particular de Escolha de Objeto no Homem” (1910), é notória a ausência de reivindicação, por parte da Psicanálise, de um papel de pioneira na descoberta das “moções anímicas escondidas” e das falas do “in- consciente”. A idéia histriônica de Harold Bloom, segundo a qual “Shakespeare é o inventor da psicanálise; Freud, seu codificador”⁹, tira seu efeito da possibilidade inversa, isto é, de a Psicanálise se apresentar como rival de Shakespeare no desvelamento das “moções anímicas inconscientes”.

Um pequeno livro de autores nacionais, E. e C.H. Portella Nunes, *Freud e Shakespeare*, tem o mérito de acompanhar com acuidade, em um exemplo, o modo pelo qual Freud lia Shakespeare:

“Repetindo O. Rank, Freud mostra como Shakespeare já conhecia o valor dos atos falhos, utilizando-os, habilmente, como recurso de expressão dramática. Quando Pórcia diz a Bassânio - pretendente preferido - ‘vossos olhos malditos me enfeitaram e me dividiram em duas metades: uma metade é vossa, a outra é vossa ... minha quero dizer; mas se é minha é vossa e assim sou toda vossa.’ (III, 2).

‘Notem vocês’, diz Freud, ‘a finura com que Pórcia concilia no final as duas expressões contidas no ato falho, o modo como resolve a contradição expressa nelas e, não obstante, dá em definitivo a razão do *lapsus*:

*mas se é minha é vossa
e assim eu sou toda vossa.*”¹⁰

O equívoco de Bloom resulta pois de ignorar o modo pelo qual Freud se detém na apreciação do poder revelador da arte poética shakespeariana. Prosseguindo na leitura do parágrafo de Freud que iniciamos acima, deparamo-nos com a indicação a respeito do que é específico da Psicanálise:

“Os poetas estão presos à condição de obter um prazer intelectual e estético, assim como a determinados efeitos de sentimento, e por isso não podem figurar tal e qual o material da realidade, mas devem isolar fragmentos dela, dissolver nexos perturbadores, preparar o conjunto e substituir o que falta. São os privilégios da chamada ‘licença poética’.”

Dissolver “nexos perturbadores” e “preparar o conjunto”, substituir o que “falta”, não se referem à atividade de edulcorar os afetos. Aquelas características da arte poética estão sendo contrapostas à ação da Psicanálise, que desfaz a consistência ontológica dos objetos de amor, ao localizar os tipos de investimento que permitem sua existência enquanto tais:

... “(o resultado de sua arte) permite-lhes exteriorizar apenas escasso interesse pela gênese e pelo desenvolvimento de certos estados anímicos que descrevem como acabados. Assim torna-se imprescindível que a ciência, com mãos mais toscas e um menor ganho de prazer, ocupe-se das matérias com que a elaboração poética deleita os homens há milênios. Talvez estes assinalamentos sirvam para justificar também uma elaboração rigorosamente científica da vida amorosa dos seres humanos. É que a ciência implica no mais completo abandono do princípio de prazer de que é capaz nosso trabalho psíquico”.

A última afirmação de Freud vale apenas para essa comparação, a partir da qual fica evidente que a Psicanálise não se pode dar ao prazer de preservar as personagens inesquecíveis de todos os tempos, nem aquelas de que falam os analisandos, como essências em si. Romeu pode não ser Romeu, mas somente “*a walking shadow*” projetada pelo desejo de Julieta. Com o desenvolvimento da teoria do narcisismo, podemos perguntar se há escapatória dos labirintos narcísi-

cos, ou se nunca existiu um amor de Paolo por Francesca e de Francesca por Paolo. A teoria psicanalítica pode nos fazer temer a imagem do sujeito amoroso, espécie de Don Juan náufrago pintado por Delacroix, incapaz talvez de transpor um oceano para efetivamente encontrar outro sujeito.

*

Reduccionismo? A obra de Freud inspira-se na extrema valorização das realizações artísticas. Não poderia ser movida pelo desejo de diminuir a riqueza das personagens da literatura, para eliminar o tormento de seu fascínio. A sua renúncia ao princípio do prazer, norma de conduta adotada sem ingenuidade, refere-se à prática clínica, que não se pode mover ou comover pelo poder persuasivo, horror ou beleza das novelas neuróticas. Mas a metapsicologia é, em grande parte, fruto do prazer intelectual e estético de conjecturar. Esse prazer move as especulações, cujo parentesco com a fantasia e as teorias sexuais infantis é reconhecido e declarado. As investigações especulativas, que resultam do exame minucioso de problemas observados, não se apresentam todavia sob uma forma qualquer. Visam a universalidade e a verossimilhança, propriedades também imprescindíveis da forma dos relatos clínicos. Para exemplificar a busca de verossimilhança, que acompanha a universalidade das premissas e conceitos, destaquemos apenas mais uma frase do último artigo citado:

“Agora devemos tornar verossímil que os traços característicos do nosso tipo, tanto suas condições de amor como sua conduta nesse terreno, surgem efetivamente da constelação materna.”

“Tornar verossímil” tem para Freud o sentido de partir do “material de observação” para, em seguida, estudar o objeto, no caso,

“tipos inicialmente exagerados e claramente circunscritos”, quanto à gênese e ao desenvolvimento de seus estados psíquicos. Ou seja, a semelhança com a verdade, a compatibilidade com experiências possíveis para os sujeitos da espécie humana, devia orientar a elaboração científica dos fatos.

O universal e o verossímil são também visados, segundo Aristóteles, pela arte *poiética* (de

É verdade que Freud nunca foi um Sancho Panza a seguir Jung em suas aventuras de conquista de entidades arquetípicas. Visava, como Otto Rank, não a possibilidade de os mitos serem lidos nos céus, mas a maneira pela qual lá foram projetados e “com que conteúdo humano”; esta expressão, de sentido aparentemente tão amplo, refere-se às pulsões configuradas nos destinos do desejo. O mítico, nas narra-

A metapsicologia é, em grande parte, fruto do prazer intelectual e estético de conjecturar: seu parentesco com as teorias sexuais infantis é reconhecido e declarado.

“poiein”, compor) no modo pelo qual realiza a sua reunião de fatos (“mitêin”). Parece-nos importante neste momento ressaltar um grupo de significados da palavra *mitos*, que são equivalentes a *palavra, fala, conversa e narrativa*; distinguindo-se, já em Homero, há os significados específicos que acompanham referências ao universo do fabuloso ou ficcional: *lenda, narrativa não histórica, fábula, conto*. Os poetas gregos, mesmo quando recriavam narrativas a respeito dos deuses, respeitavam o limite de manter os traços que identificavam as personagens tradicionais. Assim, quando a Psicanálise se serve dos mitos - seja até ao interpretar “formações reativas” neles presentes - não está, enquanto criação literária, realizando algo inédito. Por outro lado, enquanto relato científico, não está desfigurando.

tivas freudianas, está, pois, comprometido com esses destinos.

Outros esclarecimentos que herdamos de Aristóteles facilitam o reconhecimento de certas peculiaridades da escrita freudiana e da maneira pela qual esta se apropria das obras dos grandes dramaturgos. Assunto que não é novo, óbvio desde a nomeação do famigerado complexo, o campo das relações da Psicanálise com a tragédia possibilita sempre novas explorações. Freud mostrou sobejamente seu interesse pelos mitos, matéria prima das tragédias. Porém foi pensando em Sófocles que apresentou a *Fliess* o primeiro esboço do *Édipo*. Não deixou então de mencionar a platéia e o efeito da apresentação dramática sobre esta. No livre fluxo de idéias, favorecido pela intimidade da correspondência, aproximou a tragédia grega da shakespeariana. Pode se ter iniciado aí uma aparente

função vicariante preenchida por Édipo ou Hamlet nos escritos freudianos. Aí também se imprimiu o famoso ato falho, a substituição de Polônio, pai de Ofélia, por Laerte, seu irmão.

Relembrado, o *lapsus calami* enseja que a ele associemos agora um dos sentidos do grande mito da nossa época, *Totem e Tabu*, o de representação da gênese da fraternidade. Afinal, é a horda primitiva transformada pelas consequências do parricídio que alcança a possibilidade desse tipo de relacionamento com outrem. Sejam quais forem os seus inúmeros sentidos, a criação ou recriação de um mito é o exercício por excelência da arte poética, segundo a tradição clássica. *Totem e Tabu* reúne fatos de uma forma que se pretende verossímil; é o que fica evidente desde o prefácio. Além disso, sua *poiésis* do drama do parricídio baseia-se na universalidade de certas semelhanças entre a vida anímica dos selvagens e dos neuróticos. Na composição, sobrepõem-se as camadas míticas do conteúdo do inconsciente e das fabulações das populações aborígenes.¹¹ Para Lacan, *Totem e Tabu* merece ser chamado o mito freudiano.¹² Talvez possa também ser chamado “tragédia freudiana”, união do mítico e do dramático, que não é a única a resultar das reflexões sobre o helenismo próprias da sensibilidade do século XIX. George Steiner descreve-a em seu livro “Antígonas”:

“O século XIX identificou a essência do helenismo com a tragédia ateniense, identificação motivada por algo bem diferente de tendências estéticas ou didáticas.”

“Desde a revolução francesa, todos os grandes sistemas filosóficos são trágicos. As metáforas são diversas: em Marx é o enredo da dominação econômica; em Schopenhauer, é o diagnóstico da submissão do comportamento humano a uma vontade coercitiva, em

Nietzsche, é a análise da decadência, em Freud, é a narrativa do aparecimento da neurose e da insatisfação após o crime edipiano original; em Heidegger, é a ontologia da perda da verdade primitiva do ser.”¹³

Além da informação crescente a respeito das escolas trágicas, que podemos acompanhar ao longo da obra de Freud, notamos que sua qualidade dramática também é refi-

A criação ou recriação de um mito é o exercício por excelência da arte poética.

nada por esse percurso. Já dissemos que o cuidado com que o prazer foi excluído da escuta não impediu o seu retorno nos textos metapsicológicos, nem na associação compreendida pela teoria, que elucida os relatos clínicos com citações literárias. Às vezes, evocações de tragédias shakespearianas irrompem no comentário dos fatos da clínica, em belos efeitos inesperados. É o que ocorre, por exemplo, quando, ao relacionar angústia e nascimento, e ainda o desejo expresso nas fantasias de resgate, em que o sujeito revela querer ser seu próprio pai, Freud evoca Macduff:

“O nascimento é tanto o primeiro de todos os perigos mortais, quanto o arquétipo de todos os

posteriores diante dos quais sentimos angústia; e é possível que o vivenciar o nascimento nos tenha deixado como seqüela a expressão de afeto que chamamos angústia. Por isso não conheceu angústia Macduff, o da saga escocesa, pois não foi parido por sua mãe, mas arrancado de seu ventre.”¹⁴

Esse mesmo exemplo é retomado na conferência sobre a angústia (25ª). Na verdade, Freud nunca deixou de retomar *Macbeth* e de renovar, diante dessa obra prima, o espanto que leva a indagações fundadoras do conhecimento. Na pretensa crítica de Bloom, os momentos em que estas são apresentadas pela teoria freudiana são utilizados, ora para tentar provar que ela é reducionista, ora para “psicanalisá-la” por meio de uma interpretação selvagem, que a acusa de negação (*Verneinung*). A temerária exegese produz jóias como a seguinte, cujo valor dispensa comentários:

“A atitude fundamental de Freud em relação a Shakespeare é o que ele chamou de “negação” (*Verneinung*), a formulação de um pensamento, sentimento ou desejo previamente reprimido, que só entra na consciência sendo negado, para que continue a defesa ou repressão. O reprimido é aceito intelectualmente, mas não emocionalmente; Freud aceitava idéias shakespearianas, embora negasse a origem delas.”

Prosseguindo em nossa leitura da atitude de Freud em relação a Shakespeare, retomemos um momento em que certa fala de Hamlet é incorporada de forma magistral em um de seus escritos:

“Dêsemos a cada homem o tratamento merecido, quem se salvaria de ser açoitado?”

Trata-se do comentário no qual, referindo-se às auto-imputações do melancólico, Freud observa que “ele capta a verdade com mais clareza que outros, não-melancólicos” e efetua “uma apreciação

que o príncipe Hamlet fez de si mesmo e de seus próximos". Agora, resgatando outro modo pelo qual Freud tirava partido de suas reflexões sobre a tragédia shakespeariana, lembremos como puderam resultar até na ilustração de conselhos para os psicanalistas. O contexto da citação a seguir é o da crítica feita por ele ao despreparo daqueles que se pretendem seus discípulos, mas desconhecem a técnica psicanalítica e julgam que basta a suposta autoridade de sua presença para que o paciente inicie um jorro de confissões. São comparados, nessa conferência, a Rosenkranz e Guildenstern, quando aguardam, a serviço do rei, que Hamlet lhes confesse o segredo de seu desassossego:

"Ele (Hamlet) se defende; aparecem umas flautas no cenário. Hamlet pega uma e pede a um de seus martirizadores que toque com ela; é, diz, tão fácil quanto mentir.

Para fundar a *techné* psicanalítica, importa investigar a arte de compor, de reunir fatos reais ou imaginários.

O cortesão recusa-se, pois nada sabe tocar; e como não pode movê-lo a realizar o intento, Hamlet finalmente o espicaça:

"Vede pois agora que indigna criatura fazeis de mim! Pretendíeis que eu fosse um instrumento em que poderíeis tocar à vontade; pretendíeis arrancar-me o coração de meu segredo, extrair de meu diapasão, desde a nota mais grave até a mais aguda; e havendo tanta

música e tanta excelente voz neste pequeno instrumento, não lograis fazê-lo falar. Mil diabos! Pensais que sou mais fácil de tocar do que uma flauta? Tomai-me pelo instrumento que quiserdes, e por mais que me sacudais, não tirareis de mim som algum!" (ato III, cena 2).¹⁵

*

Iluminada pelo humor freudiano, o mesmo que criou a cena tragicômica do início de *Psicanálise Selvagem* (1910), a personagem de Shakespeare alerta a quem pretenda se apresentar como psicanalista. Vemos assim que, da dramaturgia, Freud muitas vezes extraiu cenas que ainda facilitam a transmissão da Psicanálise enquanto arte e enquanto técnica. Estas parecem resgatar a união original das referências da palavra *techné*, que tanto designava *indústria*, *ofício*,

quanto habilidade *para fazer e arte*.

Para fundar a *techné* psicanalítica, importava investigar a arte de compor, de reunir fatos reais ou imaginários. Freud investigou o romance neurótico e a arte de Shakespeare. Trabalhou o estilo de sua *Neurótica* e de sua metapsicologia. Mas se quisesse simplesmente imitar a tragédia para inventar a Psicanálise, não precisaria ir atrás de seu "segredo". Sem dúvida, cabe a

contra-argumentação segundo a qual a Psicanálise é uma imitação, que depois procura as filigranas das diferenças. Contudo, a própria tragédia é imitação, *mimesis*, já entendia Aristóteles. Pertence à *poietiké*, à arte da *imitação pela voz* (diferentemente das artes plásticas, que imitam pela forma); é imitação do homem universal, em ação verossímil. A arte poética não se dedica, entretanto, a copiar ou a tentar reproduzir sem criar. As ações e afetos humanos representados são construídos por um arranjo do autor, como também comentou Freud.

É certo que não há evidência a respeito de ele ter seguido ensinamentos aristotélicos. Mas associar a sua habilidade de composição à teoria do filósofo não é totalmente injustificável. Sabe-se que foi aluno do filósofo Franz Brentano e, como lembra Peter Gay, "assistiu a não menos que cinco séries de conferências e seminários oferecidos por esse 'sujeito danado de esperto', esse 'gênio', e procurou-o para entrevistas particulares. Brentano, ex-padre, era um eloquente intérprete de Aristóteles."¹⁶ Acrescentemos ainda que a *verossimilhança* ou não das personagens, relacionada com o modo de emprego do tempo nas peças de Shakespeare, é uma das questões de "Os que Fracassam Quando Triunfam" (1916), cujo título já aponta para Macbeth.

Seja como for, reafirmar que Freud tinha informação a respeito da obra aristotélica (da qual, aliás extrai um belíssimo exemplo, citado em *A Interpretação dos Sonhos*), serve para reduzirmos ao absurdo qualquer localização de um único dramaturgo "precursor" da Psicanálise. Esse papel é atribuído a Shakespeare pelos autores Portella, cuja contribuição mais feliz para nosso tema já foi mencionada. A idéia de precursor vale o que vale. Já foi desqualificada por mais de um filósofo que se deu ao trabalho de chamar a atenção para seu pressuposto insustentável a respeito da

História: esta equivaleria a uma linha reta que se espicha, sem crises, sem rupturas, sem dialética. Na história do pensamento, sistemas, teorias, idéias, somar-se-iam na "mesmidade", travestindo-se de códigos inofensivos através dos tempos.

A tragédia, seja a dos gregos, a de Shakespeare ou a de seus contemporâneos, é analisada por Freud quanto à sua técnica. Esse procedimento está presente de modo inegável em um trecho de "Os que Fracassam...", quando, mais uma vez, esmiuça versões do

A "mitografia do espírito" freudiana re-significa as tragédias, ao especificar os tormentos da alma.

texto, mostra ter pesquisado a crônica de Holinshed, de 1577, na qual Shakespeare se baseou, e permite-nos entrever os frutos de um árduo trabalho, que apenas sugerimos agora:

"Ludwig Jekels, em um recente estudo sobre Shakespeare, acreditou ter entrevisto um efeito da *técnica* do poeta que também poderia operar em Macbeth. Opina que Shakespeare com frequência parte uma personagem em duas, cada uma das quais, como bem se compreende, parece depois incompleta até que seja recomposto em unidade com o outro. (...) Não seguirei adiante por esta *pista*; porém, quero

acrescentar algo que de maneira notória apóia esta concepção, a saber, que os germens da angústia que na noite do assassinato brotam em Macbeth não prosperam nele, mas em Lady Macbeth."

"Quais podem ser esses motivos, que em um lapso tão breve fazem de um ambicioso pusilânime uma fera desenfreada e da instigadora de têmpera de aço uma enferma constricta pelo arrependimento? Eis aqui, a meu juízo, algo que não se pode averiguar. Creio que não temos outro remédio senão renunciar a isso diante da tríplice obscuridade em que se condensaram a má conservação do texto, a ignorada intenção de seu criador e o sentido *secreto* da saga. E eu não admitiria, por outro lado, que alguém objetasse que tais indagações são ociosas, dado o efeito grandioso que a tragédia produz no espectador. Enquanto dura a representação, sem dúvida, o dramaturgo pode dominar-nos graças a sua arte e paralisar nosso pensamento, mas não pode nos impedir que nos empenhemos posteriormente em apreender o mecanismo psicológico desse efeito."¹⁸

Referindo-se às questões de Freud sobre o "segredo da escola trágica", Peter Gay comentou: "Desta vez, seu tormento o abandonou sem obrigá-lo a se desembaraçar dele através de um árduo trabalho intelectual." Um dos motivos pelos quais fizemos a longa citação acima foi mostrar por que não podemos aceitar a certeza de não ter havido um tal trabalho. Se Freud foi instigado por seu tormento, é algo tão obscuro quanto as intenções de Shakespeare. Mas podemos apreciar o efeito de seu interesse. A "mitografia freudiana do espírito", como a denomina George Steiner, re-significa as tragédias, no seu trabalho de especificar os tormentos da realidade humana e seus mecanismos. Retoma com arte e engenho o seu poder de composição mítica. Per-

corre a essência da arte dramática. Ameaçando fazer retornar a peste, ignorou vários conselhos de prudência, até aqueles representados pelos versos do poeta Arquimedes, em louvor de Eurípedes:

*"Não te atrevas a percorrer, poeta novo,
a estrada freqüentada por Eurípedes,
nem mesmo tentes, pois seria difícilimo
seguir o seu trajeto; a impressão
é que ela é fácil, mas se alguém
tenta pisá-la
vê que ela é árdua como se fosse
pavimentada
de estacas ponteagudas."* ■

NOTAS

1. Gay, Peter: *Freud - Uma vida para o nosso tempo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 292.
2. Freud, S., "El Tema de Elección del Cofretillo", in *Obras Completas XII*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993, p. 314-315 (tradução modificada).
3. Gay, Peter, op. cit., p. 292.
4. Freud, S., "El Poeta y la Fantasia", in *Obras Completas II*, Madri, Biblioteca Nueva, 1948, p. 969 (grifos nossos).
5. Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 37.
6. Freud, S., "Personajes Psicopáticos en el Escenario", in *Obras completas VII*, Amorrortu, opus cit., p. 277.
7. Aristote, *Rhétorique II*, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 8.
8. Freud, S., "Sobre un Tipo Particular de Elección de Objeto en el Hombre", in *Obras Completas XI*, idem, opus cit., p. 159.
9. Bloom, Harold, *O Cânone Ocidental*, Rio de Janeiro, Objetiva, 1995, p. 361.
10. Portella Nunes, Eustachio e Clara Helena, *Freud e Shakespeare*, Rio de Janeiro, Imago, 1989, p. 15.
11. Porte, Michèle, "Une population psychique aborigène, la grande analogie de Totem et Tabou", in *Topique* nº 54, Paris, 1994, p. 339.
12. Lacan, Jacques, *Hamlet por Lacan*, Campinas - S.P., Escuta/Liubliú, 1986, p. 78.
13. Steiner, George, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986, p. 138.
14. Freud, S., "Sobre un Tipo Particular de Objeto en el Hombre", op. cit., p. 166.
15. Freud, S., "Sobre Psicoterapia", in *Obras Completas VIII*, op. cit., p. 251.
16. Gay, Peter, op. cit., p. 43-44.
17. Freud, S., "Los que Fracasan cuando Triunfan", in *Obras Completas XIV*, opus cit. p. 323 (grifos nossos).
18. Gama Kury, Mário, "Introdução", in Eurípedes, *Medéia, Hipólito, As Troianas*, Rio de Janeiro, Zahar, 1991, p. 16.