

# Psicanálise e tragédia grega: estéticas do conflito<sup>1</sup>

Hevellyn Ciely da Silva Corrêa<sup>2</sup>  
Mauricio Rodrigues de Souza<sup>3</sup>

**Resumo:** Na tentativa de investigar as possíveis relações entre psicanálise e tragédia grega, o presente estudo visa buscar aproximações entre as perspectivas estéticas que permeiam estes dois campos, baseando-se para tal na particular estética que compõe a arte trágica e no texto freudiano “*Das Unheimliche*”. O percurso investigativo traçado demonstra que tragédia e psicanálise, ao se assentarem no ambíguo, delatam as faces nada harmônicas do homem, apontando, assim, para uma estética que dá lugar não apenas à harmonia bela, mas também ao horror que a ela se amálgama. Logo, os caminhos que cruzam estes dois discursos indicam a riqueza proporcionada pela interlocução entre si, renovando, desse modo, o seu interesse e sinalizando possíveis desdobramentos teórico-práticos.

**Palavras-chave:** psicanálise; tragédia grega; estética.

O exercício aproximativo entre psicanálise e arte é uma tarefa realizada desde Freud – ou seja, data da fundação do conhecimento psicanalítico –, em artigos como “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (1907/1996), “Escritores criativos e devaneios” (1908/1996) e “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci” (1910/1996).

Quando a aproximação se refere ao gênero teatral chamado tragédia grega, o leitor minimamente familiarizado com a disciplina psicanalítica se reportará à famosa noção de Complexo de Édipo, noção esta que, segundo Mezan (1998), para além de um vocábulo banalmente utilizado para pintar o amor materno com tons particularmente psicanalíticos, aponta para a importância de se atentar aos efeitos produzidos por aquilo que a obra carrega nos interstícios de suas manifestações. Ou seja, ao se dedicar à mais famosa obra sofocliana com uma leitura singular, Freud demonstra que tal aproximação não se dá por uma analogia

- 1 O presente artigo condensa algumas das conclusões obtidas na pesquisa de iniciação científica denominada “Psicanálise e tragédia: ressonâncias” (2009-10), financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado do Pará FAPESPA e resultando em um trabalho de conclusão de curso em Psicologia.
- 2 Psicóloga, Mestranda do Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ e Pesquisadora do grupo Filosofia, Psicanálise e Cultura do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq.
- 3 Professor Adjunto III da Faculdade de Psicologia e dos Programas de Pós-graduação em Psicologia e Filosofia da Universidade Federal do Pará UFPA e Coordenador do grupo Filosofia, Psicanálise e Cultura do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq.

gratuita com a trama de Édipo Rei, mas porque ele vê no enredo trágico os elementos que constituem uma tragédia do autoconhecimento, o que muito interessa ao olhar psicanalítico.

Com base nesse diálogo entre psicanálise e tragédia grega, mantido na literatura psicanalítica por autores como Jones (1949/1970), Lacan (1960/1991) e, no Brasil, Mezan (1998) e Meiches (2000), propomo-nos a dar continuidade a ele através do vetor estético. Para tal, partiremos das contribuições de Aristóteles (1973) e Nietzsche (1872/2007), bem como dos aportes históricos que constituem a obra trágica presentes nas obras de Vernant (1981/2008) e Lesky (1996). Quanto à psicanálise, reportar-nos-emos mais especificamente ao trabalho freudiano “O inquietante” (1919/2010).

Com o estabelecimento de diálogos entre tais leituras estéticas buscamos aproximações e distanciamentos que viabilizem a sua permanente circulação criativa. Assim, será possível promover movimentos dentro dos próprios textos, os quais, esperamos, resultem em ressonâncias outras na teoria e na prática psicanalítica (sugestão).

### **Tragédia grega: desmedida e harmonia compo uma estética conflituosa**

Atualmente, o conceito de trágico ganhou independência da forma de atuação artística predominante na Era Clássica. Hoje, o conceito se tornou um adjetivo que referimos a destinos fatídicos e irremediavelmente definidos, relacionando-o ainda a uma visão de mundo marcada pela separação abismal entre Deus e as coisas terrenas. Desta forma, longe de querermos negar ou afirmar estas concepções, cabe estudarmos a gênese do fazer trágico, a fim de compreendermos a que estamos nos referindo quando nos propomos a estudar a tragédia grega como possível interlocutora da psicanálise.

Segundo Lesky (1996), a passagem do trágico de uma forma de arte para uma visão de mundo não tem um momento histórico bem definido, e o estudo desta transição requereria uma pesquisa à parte sobre o assunto. O que podemos afirmar, guiando-nos pelo autor, é que os gregos não criaram um conceito de trágico que visasse conceber o mundo. Suas criações propunham a materialização do acontecer trágico no drama representado sobre a orquestra. Tal afirmação demonstra que os gregos não tinham na tragédia uma forma de cosmovisão, o que em muito justifica a existência de uma obra de arte que apresentava enredos com fins catastróficos ser contemporânea a uma sociedade em que se pregava a moderação, esta sim uma cosmovisão. Logo, os gregos tinham na tragédia uma forma de contemplar aquilo que fugia de seus preceitos a respeito do mundo e de si mesmos.

No entanto, é importante evitarmos qualquer precipitação em relação ao assunto, sendo necessário, então, que compreendamos a tragédia mais de perto, no seu núcleo estético. Assim, ao pensarmos a tragédia a partir da sua estética, demonstramos um interesse para além das suas manifestações, ainda que, como pontuado anteriormente, a obra trágica tivesse por objetivo o acontecimento cênico. Esta informação não significa que não houvesse pontos que caracterizassem uma estética particular na tragédia, mas sinaliza a questão histórica que aí se insere, pois a estética, como teoria que, como tal, buscaria a verificação dos embasamentos estéticos presentes na arte trágica, nasce apenas na segunda metade do século XVIII, com Baumgarten.

Com efeito, torna-se interessante deixar claro desde já que não pretendemos aqui encaixar a tragédia nos moldes teóricos da estética como disciplina científica, já que, guiando-nos

por Magalhães (2008), esta nasceu sob o cânone positivista e, para ter o estatuto de ciência, buscou aproximar o conhecimento sensível advindo das artes ao conhecimento racional. Para que isto fosse possível, foi necessário dar ao Belo um lugar privilegiado. Afinal, a harmonia das suas formas cabia na régua da estética científica. No que se refere ao horror, porém, algo distinto aconteceu, não cabendo para si um lugar de legítimo representante das artes.

Destarte, quando nos reportamos aqui à estética que fundamenta a tragédia grega não estamos nos guiando pelo conceito científico, já que nele a apresentação artística que agregava beleza e horror não teria lugar, mas àquilo que o termo remete em sua criação. Neste sentido, ao consultarmos um dicionário etimológico, descobrimos a origem do termo advindo da língua grega: *aisthêtiké* como substantivo e a forma adjetiva *aisthêtikós*, sendo a sua conceituação relativa àquilo que “tem a faculdade de sentir ou de compreender; que pode ser compreendido pelos sentidos” (Machado, 1952/1995, p. 484).

Baseados, então, nessa noção de estética, podemos dizer que uma arte como a tragédia – que, segundo Aristóteles (1973), teria por objetivo provocar horror e piedade, tendo na figura do herói e do seu destino calamitoso a um só tempo a salvação e a maldição da *pólis* – carrega em si a faculdade de sentir partindo de lócus sensíveis muito distintos, o que dá vazão a uma arte rica em ambiguidades. Nestes termos, a sua estética advém de sentimentos que, embora mais tarde definidos como opostos pela tradição positivista, não eram compreendidos como excludentes, e, por isto mesmo, podiam funcionar de modo criativo.

Essa noção de criação a partir da convergência de contrários, tão cara à tragédia grega, é muito explorada por Nietzsche (1872/2007), desta vez com um caráter diferenciado do aristotélico, o qual buscava conceber as regras gerais que compunham o fazer trágico. O pensamento de Nietzsche, ao contrário, segue o rastro de conflito presente nesta composição. Em outros termos, a perspectiva nietzschiana via nas ambiguidades apresentadas no espetáculo trágico não apenas uma característica particular daquela forma de arte, mas manifestações de um conflito intrínseco a todas as artes, conflito este marcado por dois oponentes: os impulsos apolíneos e os dionisíacos. Nas palavras do autor:

A seus dois deuses da Arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, aparecem emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática (p. 24).

Para Nietzsche, esses impulsos estariam unidos de modo a atravessar todos os elementos do acontecimento trágico, construindo, por exemplo, um enredo com tramas densas e fins catastróficos (em que se veria o caráter dionisíaco), ainda que escrito em versos marcados por extensão e métrica determinados (em que o apolíneo exerceria a sua função). Assim, ambos se tornavam responsáveis pela natureza complexa da tragédia. Aliás, Nietzsche diz ainda que estes mesmos impulsos teriam os seus correlatos no homem na forma do sonho e

da embriaguez, mostrando que, tal qual a arte, o homem portaria em si a luta da figuração contra a desconstrução, o que também lhe forneceria uma natureza complexa.

Nesses termos, se o núcleo que guia as criações trágicas aparece como eminentemente conflituoso, as apresentações sobre a orquestra trariam a marca do combate, marca esta também perceptível no cenário histórico em que a manifestação artística surgiu, já que os aspectos culturais que permeavam o século VI a.C. produziam reverberações na criação artística, ainda que esta não fosse unicamente um reflexo do social. Segundo Vernant (1981/2008), tratava-se do momento em que as leis da *pólis* grega eram elaboradas. Por isto os temas sobre a legalidade de certos atos, bem como da sua importância para a comunidade, fariam parte dos enredos trágicos. Ao mesmo tempo em que se falava de cidadania e de direito grego, a ideia de determinação divina ainda se fazia muito presente através da linguagem mitológica, inclusive tendo no mito de Dionísio, o deus-bode, o motivo para o cortejo no qual a criação trágica nasce. Desta forma, a tragédia situar-se-ia em dois planos distintos, mas indissociáveis.

Para Vernant, tais planos convergiam no homem, em que as vontades divinas e humanas se exerciam. Era através dele que a tragédia se utilizava de temas comuns aos gregos, dialogando assim com a arena que assistia ao espetáculo. No entanto, mesmo com um apelo ao debate acerca da então incipiente democracia, não se tratava de um debate político, tal qual acontecia nas assembleias; tampouco era uma narração mítica encenada, pois não retratava fielmente a linguagem mitológica. Assumiria, sim, diz Vernant, o lugar da interrogação sobre um homem que viveria mito e história. Assim:

O momento da tragédia é, pois, aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heroicas de outro, as oposições se delineiem claramente; bastante curta, entretanto, para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e para que o confronto não deixe de efetuar-se (p. 4).

É na efetuação do confronto que a tragédia nasce. Seja pela leitura nietzschiana do apolíneo contra o dionisíaco ou pela perspectiva histórico-cultural, o que assistimos é a insistência de elementos conflitantes entre si na constituição do trágico. Este, segundo Vernant, além de haver se tornado uma realidade social na Era Clássica – pela via da instituição de concursos – e inaugurar um gênero literário, alcançaria também a dimensão do humano com o surgimento de uma consciência e de um homem trágicos, de tal modo que o título “trágico” denunciaria uma constituição complexa. Conforme Lesky (1996): “É da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição” (p. 21).

Assim, arte e homem aparecem como fundados no conflito que lhes dá uma complexidade particular e não totalizável, perspectiva que se aproxima daquela defendida por Nietzsche. Pensar a tragédia por sua fundamentação estética significa, então, considerar as possibilidades de criação – de arte, de homem, de realidades sociais etc – a partir do combate, o qual não tem seu fim na manifestação última, mas se mantém como enigma a constantemente questionar e alimentar novos combates.

Pois bem, é precisamente com base nessa ótica estética que, nos parágrafos seguintes, buscaremos pensar o discurso freudiano em “O inquietante” (1919/2010). Afinal, o texto em

questão nos remete a um núcleo em que familiaridade e estranheza não são tomadas como extremos opostos e tampouco se põem a serviço de um apaziguamento anulatório, trabalhando de forma a provocar inquietação e fascínio.

### **Esboços de uma estética psicanalítica: o inquietante**

Adentrar o tema da estética sob a perspectiva da psicanálise requer que o situemos no próprio sítio psicanalítico, em que o termo não encontra um lugar delimitado. Assim, para efetuarmos tal leitura, é necessário partirmos de um foco, já que a obra freudiana – e a continuidade dada pela literatura psicanalítica – pode ter diferentes apropriações acerca do objeto da estética dependendo do ponto de onde se executa a leitura.

Elegemos como nosso foco a obra “O inquietante” (1919/2010), uma vez que nela Freud afirma, já em suas primeiras linhas, que: “É raro o psicanalista sentir-se inclinado a investigações estéticas” (p. 329). É importante ressaltar que, quando o autor faz tal afirmativa, seu interesse pelo tema não é de ordem estética, mas psicanalítica. Ainda que esta assertiva pareça redundante, ela é fundamental para esclarecer que Freud não se propôs a fazer análises estilísticas ou artísticas. Ele buscou, sim, compreender um fenômeno que, dentre outras formas de tomar o sujeito, também se manifesta em obras de arte que o arrebatam, mesmo que retratem o horror:

Ele [o psicanalista] trabalha em outras camadas da vida psíquica, e pouco lida com as emoções atenuadas, inibidas quanto à meta, dependentes de muitos fatores concomitantes, que geralmente constituem o material da estética. Pode ocorrer, no entanto, que ele venha a interessar-se por um âmbito particular da estética, e então este será, provavelmente, um âmbito marginal, negligenciado pela literatura especializada na matéria. “O inquietante” é um desses domínios. Sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante (Freud, 1919/2010, p. 329).

Nesse sentido, Freud empreende uma busca às origens do sentimento inquietante. Esta busca, mesmo considerando as idiosincrasias relacionadas ao conceito em questão, leva o autor à constatação de que o que dá ao estranho o seu caráter assustador é ele remeter a algo outrora familiar. Assim, guiando-nos pelo pensamento freudiano, o que provoca inquietação não é unicamente o fato de não ser conhecido, já que muitos desconhecidos não geram inquietação, mas a sua ligação com coisas há muito conhecidas, porém alijadas da consciência.

Trata-se, portanto, de uma perspectiva estética interessada não pela beleza harmônica das artes, mas pelo terreno movediço em que ela parece se erguer. Tal perspectiva denuncia que o conceito de estética em Freud se distancia da noção científica esboçada em 1750 por Baumgarten, a qual, vinculando arte e beleza, foi amplamente difundida pela filosofia ocidental, principalmente no contexto do Romantismo e do Idealismo pós-kantiano (Rancière, 2009).

Porém, as investigações de Freud sobre essa inquietante estranheza não se limitam à seara artística (ainda que, em certo momento, privilegiem o conto fantástico “O homem da areia”, de autoria do escritor alemão E. T. A. Hoffmann). Elas vão buscá-la também pela via de um exame filológico do termo *Unheimliche*, bem como em exemplos retirados de situações cotidianas – algumas delas vividas pelo próprio Freud –, nas quais esta sensação

de desassossego adquire claros contornos<sup>4</sup>. De qualquer maneira, o leitor é guiado ao longo destas diferentes frentes de investigação rumo à perda de quaisquer fronteiras muito bem demarcadas entre familiaridade e inquietação, realidade e ficção ou, em uma palavra, princípio de prazer e princípio de realidade.

Ao ver nessas dualidades conteúdos complementares, Freud se direciona à origem comum de tais conteúdos, constatando que remetem, mediante o fenômeno do duplo, ao narcisismo primário. Porém, o mesmo duplo que é remetido ao narcisismo, negando assim a castração, assume também o caráter de anunciador da morte quando se apresenta através da repetição. Logo, *Das Unheimliche*, ao ser provocado pelo fenômeno do duplo, refere-se às origens e à morte a um só tempo, não podendo, por isso, ser representado objetivamente pelo sujeito. É o que nos diz Chnaiderman (1997):

Na experiência do “estranhamente familiar” o mundo objetivo desaparece, o objeto cai, desaba. Surge a angústia enquanto representante pulsional afetivo indeterminado. Angústia que tem a ver com o traumático da constituição do sujeito, a sempre repetida experiência do trauma do nascimento. Um abalo sísmico sem possibilidade de ser significado, momento mítico, testemunha da violência primária. O excesso pulsional deixa o sujeito à deriva. Tombamos num mundo de puras intensidades, campo de afeto não verbalizável (p. 226).

Logo, quando nos interessamos por uma experiência com tal dimensão pulsional, a qual, ainda que promova um abalo sísmico não representável, impulsiona a fruição e a criação artísticas, seguimos a postura que Freud insistentemente manteve em toda a sua obra, privilegiando o conflito. Por situar o sujeito fronteiriçamente entre o familiar e o *Unheimliche*, a perspectiva freudiana sinaliza uma dimensão da estética embasada na convergência de opostos que não pressupõe a anulação dos embates, mas a possibilidade da sua utilização como força criativa.

A noção de conflito como criação é corroborada pela própria obra “O inquietante”. Seja por um interesse pelo tipo de arte que é rechaçada pela estética científica, seja por recorrer a uma forma de literatura que remete o sujeito à inquietante estranheza, a leitura freudiana de “*Das Unheimliche*” se interessa pelo confronto que jaz nas obras artísticas. Isto conduz a análise do autor a um borrar de fronteiras entre horror e beleza, fantasia e realidade, proximidade e distância.

Como afirma Kofman (1973), tal lugar fronteiro é também testemunhado pelo próprio movimento textual característico de “O inquietante”. Este aparece simultaneamente marcado tanto por um desejo de unidade – desejo este expresso por certa hermenêutica de causa única que, utilizando o complexo de castração como modalidade interpretativa privilegiada, deixaria de lado relevantes possibilidades ofertadas pelo caráter disruptivo de noções outras como as de feminilidade e de pulsão de morte – quanto pela necessidade da introdução das variadas rupturas e distinções que compõem este escrito em particular.

Porém, como nos ensina o mesmo Freud, as tentativas de fixação de delimitações rígidas entre familiar e inquietante são fracassadas, pois *Das Unheimliche* as rompe e lança

4 Freud (1919/2010) usa exemplos como a repetição de números, a insistente passagem pela mesma rua quando dela buscava sair e o não reconhecimento da própria imagem inesperadamente surgida, para sinalizar que a repetição involuntária dá às situações ordinárias um caráter inquietante. O autor busca, através destes e de outros exemplos – recolhidos também no terreno das artes –, caracterizar o fenômeno do duplo, o qual seria responsável por provocar o sentimento de inquietante estranheza, e teria sua gênese advinda de duas fontes: crenças aparentemente superadas e complexos infantis recalçados.

o sujeito, através do fenômeno do duplo, no sentimento não representável. Assim, a obra “O inquietante” permanece ela própria “sinistra”, porque marcada pela ausência de limites em sua abordagem do sentimento *unheimlich*.

Esse caráter dual de “O inquietante” pode ser compreendido pelo lugar por ele ocupado dentro da trajetória freudiana. Como é sabido, sua publicação data do ano anterior à publicação de “Além do princípio de prazer” (1920/2010), costumeiramente tomado como marco da segunda teoria das pulsões. Assim, já em “O inquietante” (1919/2010) vemos temas como a compulsão à repetição pressagiarem a mudança do modelo pulsional, sem, porém, abandonarem o pano de fundo da primeira tópica. Afinal, gravitam também em torno do conceito de narcisismo, o qual, ainda que represente uma reorientação na teoria da libido, não abandona sistematicamente o primeiro modelo pulsional.

Podemos dizer, então, guiando-nos por Cesarotto (1996), que “O inquietante” funciona como uma dobradiça entre as teorias pulsionais, já que trata de temas comuns a ambas de forma esboçada. Situa-se, por conseguinte, na fronteira pouco delimitada entre duas metapsicologias, ao mesmo tempo opostas e complementares, que, insistentemente marcadas pelo conflito, impulsionam o psiquismo.

Assim, ao analisarmos o *Unheimliche* freudiano, nos deparamos constantemente com uma aliança conflituosa produtora de movimento. Isto nos adverte para as qualidades de uma estética que não se limita ao campo artístico, já que, alicerçada no tipo de cisão promovida pela psicanálise, assenta arte e homem sob uma mesma égide: aquela da diferença. Nas palavras de França (2000):

O que é fundamental e que apresenta a estética em psicanálise é justo o contexto deste *Unheimliche* enquanto um resto que insiste em não se inscrever, mas que é impressão que se expressa audível no discurso do sujeito porque se refere à realidade originária da constituição do sujeito (p. 61).

Nesse sentido, a abordagem freudiana da estética porta em si uma alteridade extrema que nos permite tomar as criações artísticas como possíveis provocadoras de um sentimento vinculado tanto à morte quanto às origens narcísicas do homem. Em assim procedendo, esta *estética da diferença* aponta para a multiplicidade de sentido presente em manifestações de horror e harmonia que, com isto, abdicam de uma dimensão ao mesmo tempo simplista e totalizante.

No trajeto até aqui realizado, já observamos alguns elementos saltarem como possíveis pontos de conexão entre as perspectivas estéticas da tragédia e da psicanálise. No entanto, ainda que certas semelhanças sejam evidentes, não podemos nos limitar a uma apressada justaposição de temas tão complexos. Com efeito, já nos dirigindo aos nossos últimos parágrafos, passemos a um diálogo mais atento entre eles.

### **Considerações finais:**

#### **implicações estéticas entre psicanálise e tragédia grega**

Os diálogos entre psicanálise e tragédia grega podem ser estabelecidos por diferentes caminhos e interlocutores, já que tanto o discurso trágico quanto o psicanalítico se caracterizam por interrogar o sujeito ao qual se referem, abrindo assim espaço para muitas possibilidades de conversação. No presente estudo, ambicionamos aproximar estas áreas utilizando

como ponto de contato uma noção de estética como sítio de beleza e horror, em que a diferença se impõe como elemento decisivo para criação.

Para isso, observamos que a tragédia grega nasceu com um apelo ao ambíguo, mostrando-se através de diferentes elementos que constituem o fazer trágico. Ambiguidade, aliás, também é um termo muito caro à psicanálise, já que Freud, ainda que tenha feito importantes mudanças conceituais ao longo de sua obra, sempre concebeu o psiquismo como palco de conflitos, caracterizando o sujeito a partir dos contrassensos que o constituem.

Essa característica, tão marcante em ambos os nossos focos de estudo, reportou-nos a outras leituras da experiência estética marcadas pelo teor combativo. Deste modo, guiando-nos pelo pensamento de Nietzsche, destacamos os impulsos apolíneos e dionisíacos que, operando com diferentes fins, forneceram à obra trágica uma dinâmica conflituosa. Ao fazê-lo, indicaram ainda que o embate manifestado nas arenas está presente desde a constituição do fazer trágico.

Nesses termos, como pudemos observar ao longo das páginas anteriores, tanto a tragédia grega quanto a obra freudiana, por se assentarem na diferença propulsora, prestam-se a denunciar ambiguidades, algo que, como afirma Meiches (2000), garante uma interessante aproximação entre elas:

Em todo caso, gostaríamos de enfatizar esse conjunto arquitetural/discursivo que entretece a trajetória trágica. No movimento do conhecimento realiza-se um reconhecimento, dos piores, porém o único a tratar a situação de calamidade que é contexto do texto. E esse tecer por meio das ambiguidades do discurso cria, na sua trama, os sinais para o reconhecimento que é o objetivo de toda a empreitada. Há uma lógica que opera a inversão no contrário. O movimento mesmo da inversão, feito por meio do falar ambíguo, é o meio e o resultado desse esquema lógico. Estamos ou não próximos do coração da psicanálise? (p. 84).

No entanto, devemos compreender como a ambiguidade atua em cada um dos nossos interlocutores, evitando com isso igualar os discursos trágico e psicanalítico por via do ambíguo que marca as suas leituras estéticas. Assim, guiando-nos ainda por Meiches, cabe afirmar que o fazer psicanalítico se utiliza do ambíguo que habita cada sujeito para que a concretude do reconhecimento se dê de forma não trágica. Em outras palavras, diferentemente da arena grega do período clássico, a denúncia de um sujeito fundado em dissenções empreendida pela psicanálise visa a não repetição de um “destino” neurótico/trágico.

Portanto, enquanto a obra trágica se engrandecia com a consecução de um destino traçado desde o início – mesmo com as peripécias e reviravoltas em que seu herói buscava evitá-lo –, o desfecho psicanalítico (se é que podemos falar em final quando tratamos do psiquismo humano) foge da lógica trágica na medida em que considera a plasticidade da dinâmica psíquica e aponta para a possibilidade de mudanças. Logo, vemos que a utilização da ambiguidade nas práxis trágica e psicanalítica possui finalidades distintas.

A partir da compreensão de tais pontos de interseção e distanciamento entre as estéticas trágica e psicanalítica, torna-se interessante que, já nos preparando para concluir, enfatizemos mais uma vez o valor da noção de *estética da diferença* que buscamos caracterizar, noção esta que se fundamenta na oposição como elemento animador. Conforme esperamos tornar mais claro nos parágrafos seguintes, o seu interesse reside no fato de ela nos remeter a importantes questões de ordem clínica e social. Passemos a elas.



No que se refere à clínica psicanalítica, é certo que esta pode ser concebida como uma experiência em que eu e outro (analisando e analista) são portadores de ambiguidades constitutivas. Isto, porém, não significa que a condição inquietante daí decorrente deva ser usada como impedimento para o tratamento. Ao contrário, pode funcionar como um motor deste. Afinal, ao apontar para o estrangeiro que habita o eu e, assim, demonstrar que os afetos direcionados ao outro não são fundamentados apenas em suas condições externas, o sentimento *unheimlich* nos impõe uma alteridade implicada (Koltai, 1998). Ou seja, a relação com o diferente do outro delata também a relação com o diferente de si.

Tal raciocínio certamente pode ser estendido ao campo social, já que a compreensão da ambivalência que constitui cada sujeito pode servir de subsídio crítico contra atitudes preconceituosas e excludentes. Nestes termos, já nos lembrava Kristeva (1988) que, ao notar no próprio eu sentimentos que escapam ao domínio consciente e remetem ao *Unheimliche* de si, o sujeito pode melhor lidar com a heterogeneidade presente nas relações com o outro.

Ainda no campo do social, a estética pautada na diferença, atuante na leitura psicanalítica presente em “*Das Unheimliche*” e na encenação trágica, também nos conduz a relevantes questionamentos com relação à significação do termo “estética” em uma contemporaneidade marcada pelos imperativos da indústria da moda e da cosmética, as quais elegem o corpo como condição de felicidade. Como afirma Kehl (2004):

Não porque ele seja, o corpo, a sede pulsante da vida biológica. Não porque possua uma vasta superfície sensível ao prazer do toque – a pele, esse invólucro tenso que protege o trabalho silencioso dos órgãos. Não pela alegria com que experimentamos os apetites, os impulsos, as excitações, a intensa e contínua troca que o corpo efetua com o mundo. O corpo-imagem que você apresenta ao espelho da sociedade vai determinar sua felicidade não por despertar o desejo ou o amor de alguém, mas por constituir o objeto privilegiado do seu amor próprio: a tão propalada auto-estima, a que se reduziram todas as questões subjetivas na cultura do narcisismo. Nesses termos, o corpo é ao mesmo tempo o principal objeto de investimento do amor narcísico e a imagem oferecida aos outros – promovida, nas últimas décadas, ao mais fiel indicador da verdade do sujeito, da qual depende a aceitação e a inclusão social (p. 174).

Nesse cenário, no qual o que nos é oferecido – ou melhor, exigido – é a rigorosa simetria, não há lugar para a dissensão. E o que emerge daí? Respondemos apelando novamente aos seguintes termos de Kehl (2004): “Nesse caldo de cultura insalubre, desenvolvem-se os sintomas sociais da drogadição (incluindo o abuso de hormônios e anabolizantes), da violência e da depressão. Sinais claros de que a vida, fechada diante do espelho, fica perigosamente vazia de sentido” (p. 179).

É em uma possível contramão dessa lógica que tragédia grega e psicanálise abrem espaço para o não senso dionisíaco. Assim, ao situarem beleza e horror não como contrários, mas como diferentes complementares, demonstram uma abertura para a convivência dos diferentes, apontando para uma alteridade criativa e sempre solícita às sensações, sejam elas agradáveis ou angustiantes.

Com efeito, finalizemos este exercício investigativo com um breve retorno a “O inquietante”, o qual aparece permeado por sentenças como as seguintes: “muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real”. E ainda: “existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção do que na vida real” (Freud, 1919/2010, p. 366). Mas qual

a sua importância? Bem, ela reside, dentre outras coisas, em situar a arte como forma privilegiada de provocar o sentimento *unheimlich*, aquele marcado pela inquietante-familiaridade.

Levando isso em conta, quando dialogamos com uma forma de arte como a tragédia, temos que assumir que todas as possibilidades de investigação aqui colocadas não esgotam a riqueza que esta manifestação artística possui. Nestes termos, a perspectiva de uma estética da diferença mostra que os caminhos que ligam psicanálise e tragédia são vastos e podem ser vistos por diferentes óticas, o que, esperamos, funcione como incentivo para novos estudos.

### ***Psicoanálisis y tragedia griega: una conversación desde estéticas conflictivas***

**Resumen:** *En un intento de investigar la posible relación entre el psicoanálisis y la tragedia griega, este estudio tiene como objetivo encontrar semejanzas entre las perspectivas estéticas que impregnan estos dos campos, utilizando como base para ello a la particular estética que compone el arte trágico y el texto freudiano “Das Unheimliche”. La trayectoria de la investigación demuestra que la tragedia y el psicoanálisis, al tener sus bases en lo ambiguo, delatan las caras nada armónicas de los hombres, apuntando de esa forma para una estética que da lugar no sólo a la bella armonía, sino también al horror que en ella se amalgama. Posteriormente, las carreteras que atraviesan estos dos discursos señalan la riqueza que representa el diálogo entre ellos, renovando de esa forma su interés e indicando posibles evoluciones teóricas y prácticas.*

**Palabras clave:** *psicoanálisis; tragedia griega; estética.*

### ***Psychoanalysis and greek tragedy: aesthetics of conflict***

**Abstract:** *In an attempt to research the possible connections between psychoanalysis and Greek tragedy, the present study aims to seek similarities between the aesthetic perspectives which permeate these two fields, basing itself, to this effect, on the particular aesthetics which composes the tragic art and on the Freudian text “Das Unheimliche”. The investigative route shows that tragedy and psychoanalysis, due to their ambiguous nature, denounce non-harmonious facets of man, thus pointing to an aesthetics that gives rise not only to beautiful harmony, but also to the horror with which it amalgamates. Therefore, the paths which cross these two discourses point to the wealth offered by the dialogue between them, thereby renewing their interest and signaling potential theoretical and practical developments.*

**Keywords:** *psychoanalysis; Greek tragedy; aesthetics.*

### **Referências**

- Aristóteles (1973). Poética. In Aristóteles, *Tópicos; Dos argumentos sofisticos; Ética a Nicômaco; Poética*. (E. de Souza, Trad., pp. 439-512, Coleção Os Pensadores, Vol. 4). São Paulo: Abril Cultural.
- Cesarotto, O. (1996). O que era sinistro para Freud. In O. Cesarotto, *No olho do Outro: “O homem da areia” segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*. (R. Ferreira, Trad., pp. 109-126). São Paulo: Iluminuras.
- Chnaiderman, M. (1997). Rasgando a fantasia para outras tantas mil e uma noites sobre o texto de Freud “O estranhamente familiar”. In S. L. Alonso & A. M. S. Leal (Orgs.), *Freud: um ciclo de leituras*. (pp. 219-233). São Paulo: Escuta; FAPESP.
- França, M. I. (2000). *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva.
- Freud, S. (1996). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 9, pp. 15-88). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1907).
- Freud, S. (1996). Escritores criativos e devaneios. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 9, pp. 135-143). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1908).

- Freud, S. (1996). Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad., Vol. 11, pp. 67-141). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1910).
- Freud, S. (2010). O inquietante. In S. Freud, *Obras completas (1917-1920)*. (P. C. Souza, trad., Vol. 14, pp. 329-376). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1919).
- Freud, S. (2010). Além do princípio de prazer. In S. Freud, *Obras completas (1917-1920)*. (P. C. de Souza, Trad., Vol. 14, pp. 15-88). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1920).
- Jones, E. (1970). *Hamlet e o Complexo de Édipo*. (A. Cabral, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1949).
- Kehl, M. R. (2004). Com que corpo eu vou? In E. Bucci & M. R. Kehl. *Videologias: ensaios sobre televisão*. (pp. 174-179, Coleção Estado de Sítio). São Paulo: Boitempo.
- Kofman, S. (1973). Le double e(s)t le diable: l'inquiétant étrangeté de L'homme au sable (Der Sandmann). In S. Kofman, *Quatre romans analytiques*. (pp. 135-181). Paris: Éditions Galilée.
- Koltai, C. (1998). A segregação, uma questão para o analista. In C. Koltai (Org.), *O estrangeiro*. (pp. 105-111). São Paulo: Escuta; FAPESP.
- Kristeva, J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Éditions Fayard.
- Lacan, J. (1991). *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. (A. Quinet, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1960).
- Lesky, A. (1996). Do problema do trágico. In A. Lesky, *A tragédia grega*. (J. Guinsburg, G. G. de Souza & A. Guzik, Trad., pp. 21-55). São Paulo: Perspectiva.
- Machado, J. P. (1995). Estética. In J. P. Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. (Vol. 2, p. 484). Lisboa: Livros Horizonte. (Trabalho original publicado em 1952).
- Magalhães, A. W. L. (2008). A beleza em Baumgarten, em torno dos sentimentos feios e negativos. In A. W. L. Magalhães, *Entre o belo e o feio: Das Unheimliche como princípio estético em Freud*. (pp. 22-42). Dissertação de mestrado, Faculdade de Psicologia, Universidade Federal do Pará.
- Meiches, M. P. (2000). *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Mezan, R. (1998). A vingança da esfinge. In R. Mezan, *A vingança da esfinge: ensaios de psicanálise*. (pp. 140-167). São Paulo: Brasiliense.
- Nietzsche, F. (2007). *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. (J. Guinsburg, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1872).
- Rancière, J. (2009). *O inconsciente estético*. (M. C. Netto, Trad.). São Paulo: Editora 34.
- Vernant, J. P. (2008). *Mito e tragédia na Grécia antiga*. (A. L. A. de Almeida Prado et al., Trad.). São Paulo: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1981).

[Recebido em 22.3.2012, aceito em 19.6.2012]

Hevellyn Ciely da Silva Corrêa  
Conjunto Cidade Nova 4, Tv. We 43 n. 271  
67133-260 Ananindeua, PA  
Tel.: (91) 8166-8152  
hcs.correa@yahoo.com.br

Mauricio Rodrigues de Souza  
Faculdade de Psicologia da Universidade Federal do Pará  
Rua Augusto Corrêa, 01 (Núcleo Universitário)  
66075-900 Belém, PA  
Tel.: (91) 3201-7971  
mrsouza@ufpa.br