

MITO E PSICANÁLISE

Renata Versiani

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Psicologia Clínica e Cultura, do Departamento de Psicologia Clínica, Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília (PCL/IP/UnB), sob orientação da Profa. Dra. Terezinha de Camargo Viana.

Brasília-DF
2008

**Universidade de Brasília
Instituto de Psicologia
Departamento de Psicologia Clínica**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título: Mito e Psicanálise

Autora: Renata Nogueira Rocha Clementino Versiani

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dra. Terezinha de Camargo Viana
(Orientadora)

Dra. Eliana Rigotto Lazzarini

Prof.^a. Dra. Maria Izabel Tafuri

Prof.^a. Dra. Daniela Chatelard

Para Marcelo.

AGRADECIMENTOS

Ao Marcelo, pelas conversas deliciosas sobre mitologia, por ser tão inspirado e por ser este homem interessante que você é;

À Terezinha Camargo Viana, obrigada por me acompanhar neste fascinante e movediço exercício da escrita. Obrigada por uma relação de trabalho que me marcou para sempre, obrigada pelas orientações, que tanto me ensinaram sobre o território da pesquisa, obrigada por indicações bibliográficas tão ricas. Obrigada por ter me ajudado a tornar esta jornada tão especial;

À Eliana Lazzarini, Maria Izabel Tafuri e Daniela Chatelard por aceitarem o convite para participação na banca examinadora;

À Fernanda e Jamille, para minha sorte, minhas companheiras de grupo e minhas novas amigas, pela delicadeza, pelas dicas, pela torcida, pela leveza. Obrigada por serem estas pessoas tão especiais. Que sorte a minha ter vocês no grupo...

À Priscila Fernandes Costa, minha gratidão para sempre por tudo o que já me ensinou nesta vida. Sua contribuição neste momento foi muito importante;

À Ana Paula Aquino, minha querida companheira de jornada, obrigada por me contagiar, sendo guerreira, única, honesta com as coisas que acredita, e, principalmente, tão cheia de vida e engraçada. Esta trajetória foi muito mais interessante por ter você por perto;

À Mariana Sarmento, meu grande presente neste mestrado, que chegou em minha vida para ficar. Obrigada por me contagiar com a sua seriedade e esta capacidade tão particular de transformar os lugares por onde passa, simplesmente, sendo você mesma. Obrigada, também, por me matar de rir;

Aos meus pais, Dario e Irene Clementino. Foi na capacidade de trabalho de vocês que me inspirei, quando precisei usar todas as minhas forças. Obrigada pelo presente mais valioso que o pai e a mãe podem dar a uma filha: a liberdade. Obrigada por me ensinarem a amar o mundo das palavras;

Às minhas irmãs, Adriana e Tatiana Clementino, por serem estas mulheres que tanto admiro. Vocês foram muito importantes neste momento, mulheres fortes e ousadas, sempre me contagiando;

À Cida Campos, pelo carinho, por ser a mulher que você é;

Ao Olegário, que sem saber, me inspirou a prosseguir na pesquisa;

À Arlete Mourão, simplesmente, por tudo;

À minha segunda família, Bia, Fernanda e Baquero, Gustavo, Mari Távora, Raíssa e Léo, Renata e Edu, Sabrina e Viviane. Cada um à sua forma, me ajudou nesta jornada. Sem vocês, esta trajetória não teria tido graça. Obrigada por fazerem parte da minha vida, dando a ela beleza e sentido;

À Camila, Carolina, João Pedro e Rafael, que, simplesmente por existirem, me ajudaram a finalizar o trabalho;

À João Alves, pelas melhores conversas, em uma época que café era um vício;

À Valesca Zanello, por nossas primeiras e inesquecíveis conversas sobre mitologia;

À Cláudio Frate, pela melhor metáfora de todas;

À Giovana, Fabrício, Veridiana, Ana Janaína, obrigada por tornarem esta jornada muito mais divertida, leve e cheia de boas risadas. Que conversas! Fazer novos amigos foi, definitivamente, o melhor capítulo deste trabalho.

RESUMO

O objetivo deste estudo é compreender a noção de mito em obras de Freud. A partir da compreensão de mito como uma realização de desejo, este estudo mostra que sua linguagem é análoga ao sonho e à fantasia. Como o mito permite a articulação de elementos opostos, ele oferece um apoio para a compreensão da lógica psicanalítica. A linguagem mítica oferece ao sujeito a possibilidade do reconhecimento de algo que provoca horror e põe em cena o desejo. O estudo enfatiza a idéia de mito como sonho da humanidade, liberando o imaginário. Propõe-se que o mito promove uma intersecção entre a realidade psíquica e a realidade exterior, o singular e o coletivo. A partir do mito da horda primeva, é analisada a importância da linguagem mitológica na cultura. Sua função no controle das regulamentações é realçada. A partir de *Eros e Psique*, de Apuleio, *Édipo Rei* e *Antígona*, ambos de Sófocles, é destacada a noção de que a realização de desejo tem a perspectiva de uma travessia perigosa. A importância da investigação dos mitos individuais também é analisada, compreendendo a clínica como um lugar para se investigar os sentidos que o sujeito construiu para seus enigmas.

Palavras-chave: mito, mitologia, Édipo Rei, Antígona, Prometeu, Freud, psicanálise.

ABSTRACT

The objective of this study is to comprehend the notion of myth in the work of Freud. From the comprehension of myth as the realization of a wish, this study shows that its language is analogous to dream and fantasia. Once the myth allows the articulation of opposite elements, it offers support to the comprehension of the psychoanalytical logic. The mythical language offers, to the subject, the possibility of acknowledgement of something that provokes horror and brings wish to the scene. This study emphasizes the idea of myth as the dream of the mankind, freeing the imaginary. It proposes that the myth promotes an intersection between the psychological reality and the external reality, between the singular and the collective. From the myth of the primeval horde, the importance of mythological language on culture is analyzed. Its function on the control of regulations is emphasized. From Apuleius' *Eros and Psyche*, from Sophocles' *Oedipus Rex* and *Antigone*, this text brings the notion that the realization of a wish has the same perspective of a dangerous crossing. The importance of the investigation of individual myths is also analyzed, making the clinic a place to investigate the meanings that the subject built for its own enigmas.

Keywords: myth, mythology, Oedipus Rex, Antigone, Prometheus, Freud, psychoanalysis.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUÇÃO | 1 |
| 1.1. Narrativas e o Campo Poético | 3 |
| 1.2. Pobreza de Experiências e Excesso de Informações | 5 |
| 1.3. A Tradição Oral | 7 |
| 1.4. O Herói | 9 |
| 1.5. A Perspectiva Trágica da Psicanálise | 12 |
| 1.6. O Objeto de Estudo | 13 |
| | |
| 2. MITO, TRAGÉDIA E PSICANÁLISE | 15 |
| 2.1. A Travessia do Herói | 16 |
| 2.2. Perspectiva Transgressora x Perspectiva Reguladora do Mito | 17 |
| 2.3. Mito e Tragédia | 19 |
| 2.4. A Alegoria da Caverna | 21 |
| 2.5. Mitologia | 22 |
| 2.6. Tragédia | 22 |
| 2.7. Diferenças entre o Mito e a Tragédia | 24 |
| 2.8. O Herói e o Impasse Trágico | 26 |
| 2.9. Sófocles | 28 |
| 2.10. Antígona | 29 |
| 2.11. Mitologia Grega e Psicanálise | 31 |
| 2.12. O mito e a Linguagem das Formações do Inconsciente | 33 |
| 2.13. A Psicanálise e o Espaço para a História Particular | 36 |
| 2.14. A Psicanálise e a recriação do sentido | 37 |
| 2.15. Poiesis e Psicanálise | 39 |

| | |
|--|----|
| 3. MITO E FANTASIA | 43 |
| 3.1. Primeiros Enigmas Infantis | 44 |
| 3.2. As Teorias Sexuais das Crianças | 46 |
| 3.3. O Mito e a Realização de Desejo | 49 |
| 3.4. O Fort Da | 51 |
| 3.5. O Mito e o Recalque | 52 |
| 3.6. A Tragédia e o Recalque | 55 |
| 3.7. Édipo Rei e a Realização do Desejo | 59 |
| 3.8. O Objeto Perdido | 63 |
| 4. MITO E SONHO | 65 |
| 4.2. Trabalho do Mito e Trabalho do Sonho | 66 |
| 5. MITO E CULTURA | 71 |
| 5.1. A Conotação Mitológica do Tabu | 73 |
| 5.2. A Origem das Instituições e o Horror ao Incesto | 76 |
| 5.3. O Tabu e os Dois Crimes de Édipo | 77 |
| 5.4. O Passado da Sociedade e o Passado da Criança | 79 |
| 5.5. Mito e Desamparo | 80 |
| 5.6. Os Mitos e a Reconciliação com a Civilização | 82 |
| 6. CONCLUSÃO | 85 |

O homem é corda estendida entre o animal e o super-homem: uma corda sobre um abismo; perigosa travessia, perigoso caminhar; perigoso olhar para trás, perigoso tremer e parar. O que é de grande valor no homem é ele ser uma ponte e não um fim.
Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra*.

1. INTRODUÇÃO

Mito e tragédia são definidos por Aristóteles como *arte poética*, em sua obra de c. 335 a.C., *Poética*. O encontro com um mito é uma experiência estética, uma experiência com a linguagem. Nessa obra, o filósofo define o mito como uma narrativa, um enredo, um arranjo discursivo. O homem organiza em torno desse arranjo diversas concepções acerca de enigmas perturbadores em sua vida, a respeito do nascimento, da morte, da sexualidade e também sobre o que o Outro quer dele. O mito dá uma forma, uma organização às teorias do ser humano. As narrativas tentam responder às questões enigmáticas do humano: de onde vim? Para onde vou?

Aristóteles aponta que o que há de fundamental na arte poética é a imitação de uma ação. Assim, o poeta imita da mesma forma que um pintor, sendo o seu instrumento, a metáfora. Na epopéia e na arte trágica essa imitação pode se expressar através de cores, canto, figuras, ritmo, linguagem ou harmonia. A arte dos dançarinos também é imitada pelos atores trágicos, na medida em que estes imitam afetos e atos através de seus gestos.

Buscando a raiz etimológica do termo mito, encontramos *mýthoi* derivado do grego, que tem o sentido de narração fabulosa. *Mýthos* carrega também o sentido de um tipo de linguagem com uma determinada lógica, uma razão discursiva ou *logos*. Assim, o mito é um discurso, uma linguagem que narra algo sobre como as coisas foram criadas. Trata-se de uma produção da atividade fantasística da humanidade. Em sua forma original, as histórias míticas trazem componentes de incesto, traições, mortes e temas que provocam o horror, o espanto.



John William Waterhouse – Psique Abrindo a Caixa Dourada – 1903

A obra freudiana tem uma vertente mitológica que, juntamente com a raiz judaica, dá ao pensamento psicanalítico uma bagagem “arqueológica”, arcaica. O pensamento grego deu corpo a conceitos centrais da psicanálise: *Eros*, *Ananké*, *Thanatos*, entre outros deuses, compõem a teoria psicanalítica. Freud (1915) nomeia as pulsões como “nossa mitologia”, anunciando uma lógica muito particular, a dupla face de *Eros*, vida e morte.

Homem de ciência e poeta trágico, Freud nos mostrou o caminho da compreensão do erotismo: as ciências biológicas unidas à intuição dos grandes poetas. *Eros* é solar e noturno: todos o sentem, mas poucos o vêem (Paz, 1995, p. 27).

O campo mitológico permite a apreensão de um princípio fundamental: a não exclusão de elementos opostos. Essa noção permite uma aproximação com a dialética da vida psíquica proposta pela psicanálise. O visível e o invisível ficam vetorizados nos mitos e algo inacessível e incomunicável pode aparecer.

A trama psicanalítica se compõe dessa lógica, as formações psíquicas são regidas pelo princípio da não-contradição. Freud não construiu uma teoria sobre o mito, mas essa linguagem está presente em sua obra, trazendo contribuições para as noções do funcionamento psíquico, e sua particularidade: a atemporalidade. O passado, presente e futuro ficam articulados nesse arranjo, possibilitando aproximações com a atividade psíquica.

O mito é uma construção dos povos, de acordo com Freud (1937). Assim sendo, eles substituem fragmentos perdidos do passado, inserindo uma realidade histórica no lugar de algo rejeitado, “um passado esquecido e primevo” (Freud, 1937, p. 287).

1.1. Narrativas e o Campo Poético

Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história. Todos nós precisamos compreender e enfrentar a morte, todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha tempos. Campbell em *A jornada do herói*.

Temos fome de ouvir histórias? Nos alimentamos delas através do cinema, diversas formas de arte ou novelas? Parece que os adultos são capturados por uma

história com estrutura mítica com o mesmo arrebatamento que uma criança por um conto de fadas. A travessia do homem pela estrada da vida é metaforizada por esse universo simbólico das narrativas.

As histórias se tornam um veículo, uma ferramenta que nos permite transitar por dimensões do humano. Sua linguagem é muito particular, nos levando para uma fronteira entre o que é dito e o indizível. Pelas histórias são conduzidas verdades, sempre em fuga, através da palavra. Assim, as histórias nos transportam para um campo que se aproxima da linguagem dos sonhos: o campo poético.

A poesia busca uma figuração a algo inominável, inapreensível. Assim, aquilo que escapa se deixa “ver”, adquire um lugar e uma forma, uma representação pela palavra. Na poesia, o que é paradoxal ganha um contorno, uma possibilidade de criação de algo novo.

Zanello (2007), aponta a partir de Heidegger que a poesia promove uma intimidade com a palavra, situando-se nas bordas da linguagem, permite uma experiência com a linguagem. O pensamento mítico nos insere na lógica do campo poético, que possibilita capturar algo que se situa entre os limites do que é visível e o invisível.

Poetas são os mortais que (...) seguem os vestígios dos deuses fugitivos, permanecem nesses vestígios e, assim, retraçam o curso do retorno para seus irmãos mortais. (...) ser poeta em um tempo destituído significa: cantando, inspirar-se no vestígio dos deuses fugitivos (Heidegger, 2002, p.318).

O poeta busca os vestígios de algo arcaico e dá uma materialidade a esse conteúdo, trazendo-o para o presente. Seguindo esses rastros, passado e presente ficam articulados pelo fio da palavra, permitindo a rememoração de algo fundamental.

Hegel (1915/1980) concebe a poesia como uma expressão do espírito, uma elaboração lingüística que pode captar a vida interna, dando a ela uma configuração. A poesia é para o filósofo, uma linguagem viva. Ela é a arte universal, e oferece uma representação, uma expressão do espírito. A palavra poética une o caráter coletivo do pensamento e a perspectiva da singularidade humana. Assim, a palavra possibilita a apreensão do homem no mundo, sendo capaz de dar alguma objetividade aos movimentos do espírito. A arte poética se revela, então, como uma ferramenta para expressar as forças que dirigem e impulsionam o espírito, as tendências do homem que o impulsionam, mas também se confrontam. A poesia dá a esses impulsos uma forma, através da qual o ser humano se reconhece. A partir desse reconhecimento, ele pode também assumir o seu ser. Portanto, a força da criação poética, permite que a subjetividade possa adquirir uma expressão, pela palavra.

Na Antigüidade, muitas narrativas eram estruturadas na forma poética. As histórias davam um contorno para o pensamento social, as regras de conduta, as crenças a respeito das leis dos deuses, a origem do universo, interrogações acerca da vida e da morte. A comunidade tinha, a partir dessas narrativas, um espaço que possibilitava a apropriação do homem de sua herança simbólica, com seus segredos e tradições.

1.2. Pobreza de Experiências e Excesso de Informações

De acordo com Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza*, a ausência desse lugar de encontro com a arte de contar histórias criou uma lacuna para o homem moderno estabelecer seu enlace com a memória coletiva. Para o autor, há um empobrecimento das narrativas em oposição a um excesso de informações na modernidade. Ele considera que esse cenário leva a uma dificuldade de encontrar os

rastros de nosso passado ou do patrimônio cultural de uma comunidade, vestígios das palavras compartilhadas de um povo. A ausência desses vestígios nas sociedades urbanas pode deixar o ser humano sem referências, sem um ponto de partida, uma âncora cultural, para o caso dele precisar ‘voltar para casa’.

Benjamin considera que a contemporaneidade é *pobre em experiências e rica em informações*. O excesso de informações impõe uma aceleração no tempo, visto que ela só tem força no momento em que é nova. Esse quadro cria, na concepção do autor, uma falsa saciedade, uma espécie de torpor. Para Kehl (2001), as informações dão explicações fechadas, que vêm de fora, causando uma espécie de adormecimento. Na medida em que obtura o espaço para as interrogações, instaura-se, uma homogeneização do pensamento. A história prescinde da explicação, ela introduz um estranhamento, assim, pode provocar o espanto. A busca de um sentido coloca o pensamento do ouvinte em movimento, cabe a ele percorrer a trilha em busca das perguntas que ele mesmo se fez. A tragédia convoca o sujeito a sair de sua inércia, essa experiência se posiciona no eixo oposto ao apelo à pasteurização.

O texto de Benjamin nos conduz pela idéia de que a experiência é tecida artesanalmente, sendo transmitida através do ato do sujeito de falar sobre a sua história. Referindo-se às narrativas contadas em um cenário com lareiras, o autor lança a questão:

Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas eram contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas, como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado hoje por um provérbio oportuno? (Benjamin, 1933/1994, p. 114).

Benjamin considera que o fim de um determinado modelo de contar as experiências causa um empobrecimento do vivido, de uma apropriação daquilo que atravessou a vida de uma pessoa. Assim, as histórias particulares ficam sem substância. A experiência não se constrói instantaneamente, no momento em que algo ocorre, ela é um processo que se constitui em um segundo tempo, quando o sujeito *fala* para alguém sobre o que ele viveu, criando um vínculo com o evento. A partir da fala, o sujeito pode se apropriar do que lhe aconteceu.

A temporalidade assume uma dimensão dinâmica a partir dessa idéia, que traz aproximações com a concepção de Freud sobre o “só depois”. A memória, para Freud (1896/1950), desdobra-se em vários tempos. Nesse sentido, ela não se apresenta de uma vez, um material em forma de traços de memória pode sofrer um rearranjo a partir de novos acontecimentos, sendo possível uma *retranscrição*. A lembrança pode sofrer transformações, compondo um novo texto.

O que chama atenção na idéia de Benjamin (1933/1994) é que a matéria-prima da experiência é a palavra. A arte de contar histórias, assim compreendida, cria um espaço para a palavra, para a sua transmissão, espaço esse construído no encontro entre o narrador e os ouvintes. A arte de ouvir, segundo Benjamin, se dá com a participação da alma e da mão que tece ou fia. O ouvinte, assim, se esquece de si mesmo. Fiar ou tecer nos convoca a pensar em uma relação muito particular com o tempo, na contramão da agitação do campo das informações.

1.3. Tradição Oral

Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo, a gente se habitua, e narrar estórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma.

Guimarães Rosa em *Diálogos com Guimarães Rosa*

Antes da escrita, a arte poética era transmitida de boca em boca, pela palavra falada: a tradição oral. Os contadores de histórias transmitiam as narrativas em ambientes de festas. Zumthor (1993) afirma que a comunidade se reunia ao redor do narrador, ouvindo atentamente as narrativas, que eram contadas, por meio da poesia e da música. A confiança dos ouvintes era despertada, pois ele falava pausadamente, como se a voz não fosse dele, pois se acreditava que ele era inspirado pelas musas.

Assim, o narrador fazia uma aproximação da comunidade com o mundo dos deuses, transmitindo conhecimentos e teorias que buscavam respostas para os mistérios, como o nascimento e a morte. O papel dos contadores de histórias em uma comunidade era quase sacerdotal, aponta Guimarães Rosa (2003).

A tradição oral foi responsável pela propagação das narrativas de geração em geração. De acordo com Zumthor (1993), essas histórias foram preservadas por meio da palavra, permitindo a apreensão de uma determinada lógica coletiva. Para o autor, a tradição oral é uma fonte rica de investigação sobre um povo, suas regras não explícitas, conflitos e crenças. A partir dela, os ensinamentos das classes iletradas, sem um poder determinado na sociedade era transmitido, assim como seus costumes e ideais. Esses saberes acumulados são núcleos em torno do qual uma sociedade pode organizar

processos sócio-culturais, estruturar seus valores. Assim sendo, traços fundamentais de uma cultura e os ideais compartilhados se expressam.

Prosseguindo na trilha de Zumthor, uma sociedade se estrutura a partir de leis e normas escritas ou não escritas que unem seus membros. Nesse sentido, a tradição oral é uma fonte de investigação sobre uma cultura. As histórias preservadas são condutoras de conhecimentos proibidos, pois são mensagens que não foram registradas, mistérios religiosos e políticos. Assim sendo, elas desvelam algo sobre o conhecimento informal, baseado na experiência diária, nos costumes e modos de vida.

Jaeger (1995) enfatiza em sua obra *Paidéia: a formação do homem grego*, que a tradição oral era uma forma de expressão que possibilitava a transmissão da *téchne* (a comunicação de habilidades no campo dos ofícios e das artes), possibilitando o aprimoramento de aptidões, organizados em fórmulas breves, de forma que pudessem ser retidos na memória.

Assim, as histórias das tradições orais podem nos dar acesso a um *discurso vivo*, aponta Benjamin (1933/1994). Nesse sentido, as narrativas que se aproximam da tradição oral são arranjos que nos permitem o acesso a uma herança simbólica. Esses enredos falam de *um passado que está vivo* na comunidade.

A psicanálise se interessa pela investigação de rastros de um passado que está vivo no presente. André Green (1994) em *O desligamento*, aponta que o conhecimento transmitido pela tradição oral é importante porque pode nos ajudar a ter algum acesso ao pensamento do homem “selvagem”. Como as narrativas foram transmitidas pela oralidade, as histórias não foram sujeitas ao processo de organização das narrativas escritas. A sistematização facilita a ação da censura. Sendo assim, elas puderam preservar uma certa espontaneidade que muito interessa ao psicanalista, pois abre caminhos para registros psíquicos onde prevalece a desordem.

1.4. O Herói

A concepção de inconsciente proposta por Freud aponta um descentramento do homem, o sujeito freudiano está em conflito, suas ações podem se voltar contra ele, como o movimento de um bumerangue. Édipo não sabia que Jocasta era sua mãe e matou seu pai por legítima defesa.

A psicanálise investigou a singularidade humana, mas uma singularidade atravessada pelo coletivo. O ser humano é estrangeiro em sua própria casa, a consciência, o que dá uma perspectiva de exílio. A perspectiva do homem como um ser em conflito, foi proposta por Freud. O ponto central da tragédia é o conflito, a expressão de um impasse que provoca sofrimento. Fazendo aproximações entre a psicanálise e arte poética (a epopéia e a tragédia), é possível propor que o sujeito psicanalítico, estrangeiro em sua própria casa, e o herói mitológico, estrangeiro em sua errância, se encontram. Freud nos apresentou um homem sem garantias para se sustentar, marcado pelas incertezas. Os impasses do ser humano com seu “destino” conduziram diversas interrogações de Freud. Convocando o sujeito a se haver com o seu desejo, a psicanálise propõe uma perspectiva ética: a ética do desejo.

Assim como o herói trágico, o sujeito de Freud quer avançar, rompendo algumas regras de sua tradição. Há uma perspectiva de excesso em suas ações, algo mortal e transgressor. Nesse sentido, ele é tomado pelo *pathos*, a paixão, a desmesura, um traço fundamental no personagem da tragédia. O sujeito da psicanálise é o sujeito da paixão. “O fim de sua ação não é o bem, mas seu *Eros*. Servir a *Eros*” (Lacan, 1961-1962, p. 17). Nesse sentido, o que move o herói é o desejo, ele não se detém frente à *Até* (que significa cegueira, loucura, o limite da condição humana). Sendo assim, ele ultrapassa

limites que não deveriam ser transpostos: pelas formações substitutivas, a moção pulsional dribla a censura. O herói trágico avança em sua trilha, irreduzível e solitário, rumo à transposição de um limite, um limiar determinado pelas leis humanas. Disposto a pagar o preço, inclusive com sua própria vida por seu objetivo, o herói é tomado pela *hybris* (o exagero, a desmesura do ser humano). *Eros* e herói têm a mesma raiz etimológica, de acordo com Pessanha (1987).

Lacan (1961-1962) aponta que a posição do herói é de ruptura com a tradição moralista, de transgressão. Essa marca seduz e é perturbadora, visto que aponta o caráter movediço da organização social. Algo desafia o herói, o move, entretanto, em toda parte ele é perseguido, exilado devido a seus delitos. O herói se sustenta em suas paixões, onde o ‘homem comum’ se atrapalha: o que o move é o seu desejo, não é a influência externa. Ele não cede de seu desejo. Essa idéia mostra que o mito tem uma perspectiva onírica, pois o sujeito e sua cultura estão imbricados.

Quem conseguiu isso foi o primeiro poeta épico e o progresso *foi* obtido em sua imaginação. Esse poeta disfarçou a verdade com mentiras consoantes com seu anseio (...) e inventou o mito heróico (Freud, 1921, p. 171).

O poeta épico, de acordo com Freud, cria uma narrativa onde o herói libera-se do grupo e realiza uma façanha sozinho. A façanha em questão é o assassinato do pai da horda, crime ao qual só se aventuraria a horda como um todo. “O mito é o passo com o qual o indivíduo emerge da psicologia de grupo” (Freud, 1921, p. 172). O poeta pode libertar-se do grupo em sua imaginação e, em seguida, voltar para o grupo, para a realidade, prossegue Freud.

Em oposição a esta idéia, encontramos a peça *Édipo Rei*, onde o personagem está todo o tempo em confronto com as forças da civilização, no impasse entre a

natureza e a cultura. Essa tragédia tem valor de mito para o psicanalista, organizando uma concepção de luta entre o desejo e a civilização.

1.5. A Perspectiva Trágica da Psicanálise

Para Birman (2001), o maior horror que existe para o sujeito, é ter “perdido o sabor amargo do horroroso, por ter se edulcorado e se pasteurizado ao máximo para silenciar seus excessos e intensidades no que estes indicam de imprevisível” (Birman, 2001, p. 33).

O psicanalista nos convoca como sujeitos trágicos, indagando as perturbadoras relações do ser humano com seu desejo. A experiência psicanalítica, assim como a tragédia, é um espaço para a equivocação, para a surpresa, para o inesperado. Nesse sentido, ela pode tirar o sujeito de seu sono.

Dividido entre a força de desejos eróticos recalcados, lutando pela satisfação e a pressão no sentido de buscar uma renúncia desses impulsos, o sujeito freudiano é desejanter. Ele se organiza em torno de um impasse, que não encontra uma solução. Essa concepção de conflito dá à psicanálise uma perspectiva trágica, apontando um homem que se movimenta em torno de uma satisfação que jamais será plena.

O desejo jamais será realizado, visto que é indestrutível. Nesse impasse entre a força do desejo e uma força que o defende, o sujeito pode criar, inventar. Essa é a força da imaginação poética: os desejos insatisfeitos.

Para o homem experimentar seu desejo é preciso ousar uma certa ultrapassagem do limite benéfico, que ao mesmo tempo o protege e o retém, e se a psicanálise opera na direção de convocar o sujeito, no limite do possível à fidelização ao seu desejo, então

ela, procedendo em sua dimensão ética (...) promoverá uma certa “*purificação*” (Maurano, 2001, p. 52).

1.6. O Objeto de Estudo

O estudo do mito desperta atração e polêmica. Se o colocarmos no centro do debate, as discussões se deslocarão desde uma concepção de mito como fabulação para linhas de pensamento que o compreendem como pilar das civilizações. A elaboração freudiana do corpo psicanalítico se origina de “um percurso extremamente intrincado, no qual podemos distinguir três referências constantes: o discurso dos pacientes, a auto-análise e o recurso à cultura” (Mezan, 1985, p. 138).

Compreendemos que a investigação do mito, como uma das formas de expressão de uma cultura é importante para a apreensão do pensamento freudiano. Portanto, esse conceito estará no centro de nossa investigação, é nosso objeto de estudo. Seguiremos as trilhas de Freud neste percurso. A pergunta norteadora será: qual a noção de mito para Freud? A tragédia grega compreendida como uma derivação do mito, também será analisada.

O interesse pelo tema foi despertado a partir de leituras de mitos gregos. A aproximação em direção a esse campo trouxe contribuições para a apreensão de noções da psicanálise, em especial o impasse do homem entre a natureza e a cultura. Freud não apresenta uma teoria conclusiva sobre o mito. Este estudo teve como objetivo fazer uma aproximação com a noção de mito apresentada por Freud, privilegiando as obras: *As teorias sexuais infantis*, *O futuro de uma ilusão*, *Totem e tabu* e *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*.

A leitura de mitos gregos favoreceu a minha escuta na clínica, ajudando a dar uma clareza sobre a lógica psicanalítica, na qual os opostos não se excluem. Alguns

elementos dos mitos foram usados em uma experiência de transmissão de noções sobre o tratamento psicanalítico: um herói que, movido por uma pergunta, faz uma travessia por um terreno inconsistente, de forma semelhante ao analisando que busca uma resposta aos seus enigmas em um território movediço. Essas metáforas auxiliaram a organização de idéias acerca do tratamento psicanalítico, mostrando-se uma ferramenta interessante para a transmissão de noções psicanalíticas, como o recalque. A abordagem metodológica utilizada foi a pesquisa qualitativa, fizemos uma revisão da literatura freudiana, privilegiando as obras citadas acima.

A articulação entre a história do sujeito e a história da humanidade sempre foi uma busca de Freud. O estudo do mito é importante porque permite fazer uma intersecção entre o singular e o coletivo. Além disso, ele nos ajuda a compreender a concepção freudiana de realização de desejo.

No primeiro capítulo, Mito, Tragédia e Psicanálise, fazemos uma apresentação do mito grego e sua derivação, a tragédia.

No segundo capítulo, Mito e Fantasia, apresentamos o mito a partir de uma compreensão freudiana. Fazemos uma aproximação do mito com a fantasia. As teorias sexuais infantis serão investigadas, a partir de sua relação com as origens.

No terceiro capítulo, Mito e Sonho, fazemos uma relação do mito com o sonho, apresentando sua função sob o prisma freudiano: a realização de um desejo. Apresentaremos algumas idéias de Freud acerca de *Édipo Rei*.

No quarto capítulo, Mito e Cultura, o mito da horda primitiva será realçado e a sua relação com os costumes e proibições será analisada. O horror ao incesto e a origem das instituições serão articulados.

2. MITO, TRAGÉDIA E PSICANÁLISE

A nossa história começa com a aparição dos gregos. Começo não quer dizer aqui início temporal, mas origem, lugar onde sempre se deve regressar para encontrar orientação.
Jaeger, em *Paidéia*.

O legado grego é uma das bases de sustentação do mundo ocidental e suas instituições. A força desse pensamento está presente na arte, no conhecimento e, sobretudo, nos ideais da cultura contemporânea. Os gregos organizaram suas teorias a respeito das leis da alma, uma concepção sobre o ser, através da mitologia. Esse arranjo circunscreveu um modelo para a investigação do homem. Embora os povos criem, naturalmente, seu código de leis, os gregos se debruçaram em descobrir a “lei” que rege a relação do homem com seu destino.

Algo se inicia a partir dos gregos: a questão da individualidade foi situada. O mito grego enfatiza o lugar do indivíduo no universo. A mitologia grega aponta o mundo como inóspito e o ser humano, como “um estrangeiro que anseia pela sua pátria” (Jaeger, 1995, p. 211). A falta de controle do homem em relação às suas ações, o impasse do sujeito em relação ao seu “destino” ganham expressão. Assim, o herói mítico não é senhor de suas ações. Ele pode ser tomado pela *hybris*, o descontrole, atravessando um território de incertezas. O desejo humano é percebido pelos gregos como demoníaco ou algo que diz respeito ao perigo e à cegueira. O mito grego dá um corpo ao conflito do ser humano, no limiar de sua natureza animal, em busca de algum domínio de suas paixões.

As histórias davam pistas claras a respeito da importância da submissão aos limites humanos, “colocando balizas no caos das paixões” (Jaeger, 1995, p. 162). O

herói não deve transpor a *Até*, uma determinada medida. Existe um poderoso impulso do herói em busca da imortalidade. A força irracional, o desvario, a tendência humana a ultrapassar as medidas é destacada. O que é a *Até*? Significa a força irracional, o desvario, a paixão, uma medida à qual o herói não deve ultrapassar. A deusa *Até* faz com que o herói perca seus limites, provocando a cegueira. Seus efeitos são mortais. O herói é tomado pelo *pathos*, a paixão. Essa concepção sobre a condição humana é importante para o pensamento freudiano. Freud nos apresentou o sujeito em sua dimensão pática, de desvario. Além disso, o sujeito freudiano é sem garantias, atravessado pelas incertezas. Os impasses do sujeito frente à realização do seu desejo sempre conduziram as interrogações de Freud, o material grego oferece representações claras para esses impasses. “A psicanálise vai procurar no material grego, mais que em qualquer outro lugar, a ilustração para as suas concepções”. (Green, 1994, p. 140).

O sujeito psicanalítico, concebido como desejante, manco, encontra figuração com essa literatura. Os gregos circunscreveram o desejo como algo perigoso, mortal. Como foi dito anteriormente, a realização do desejo tem uma perspectiva de ultrapassagem de uma fronteira perigosa: uma travessia.

2.1. A Travessia do Herói

Há elementos que se repetem nas narrativas míticas: um herói, uma travessia, um retorno, afirma Campbell (2003). Esse roteiro enfatiza a idéia de mito como uma passagem. A narrativa inicia em um ambiente onde ele tem controle da situação, o ambiente de sua comunidade. Algo acontece e o herói parte para a aventura em direção a uma região perigosa. O herói está só em sua jornada, movido por uma busca, ou um enigma. A travessia do herói é realizada em um território inconsistente, onde ele não

tem domínio. Assim, essa jornada é realizada em um oceano (como na Odisséia) ou uma floresta, um labirinto, por exemplo, um lugar onde o herói não se sente à vontade.

O personagem atravessa uma fronteira proibida, Campbell (2003) chama esse momento de ‘travessia do primeiro limiar’, um limite que não deveria ter sido transposto, movido pelo desejo, ele avança com obstinação. Atravessar o limiar dá ao mito uma perspectiva transgressora, dando vazão ao imaginário. O herói atravessa uma determinada fronteira e realiza o seu desejo. Ele é exilado nesse território, um estrangeiro. Para atravessar o limiar (representado, algumas vezes por um portal protegido por guardas), o personagem enfrentará perigos. De acordo com Campbell (2003), são os muros da tradição, das convenções. Enfrentar as forças que protegem o limiar é arriscado. Mas o herói faz a passagem e avança com obstinação, realizando seu desejo.

2.2. Perspectiva Transgressora x Perspectiva Reguladora do Mito

Eros e Psique é uma história de Apuleio, narrada em *O Asno de ouro*. *Psique* é admirada pelas multidões por sua beleza como se fosse uma deusa imortal. Os templos de *Afrodite* passam a ser abandonados, deixando a deusa atormentada pelo ciúme. A deusa, então, pede a *Eros*, seu filho, que lance sobre *Psique* uma flecha com o objetivo de despertar na mortal uma paixão por um ser vil e desprezível. No entanto, *Eros* quando vê *Psique* se apaixona por ela. Ao contrário do que esperava *Afrodite*, *Psique* não se apaixona por nenhum ser horrendo e a história toma um rumo onde ninguém se apaixona por ela. Preocupado com a solidão da filha, o pai de *Psique* decide consultar o oráculo de *Apolo*. A indicação do oráculo é que *Psique* deve ser abandonada no cume de uma montanha, para ser levada por uma serpente alada que faria dela sua esposa.

Psique foi, então, levada à montanha e depois de um momento de terror, adormeceu. Ela foi levada por Zéfiro, um vento suave, a um castelo, onde estava seu marido, *Eros*, que não permite que ela veja a sua imagem, apresentando-se invisível. Ele a adverte severamente: ela não pode vê-lo, mas ela acende uma lamparina para ver a sua imagem enquanto ele dormia. Uma gota de azeite cai sobre ele, e *Eros* some, deixando-a. *Psique* decide recorrer a *Afrodite*, colocando-se como sua serva. A deusa, furiosa, lhe impõe tarefas muito difíceis, mas *Psique* cumpre todas elas. *Afrodite*, então, deu à mortal uma caixa, ordenando-lhe que fosse ao mundo subterrâneo, território da morte, para pedir à deusa *Prosérpina* que enchesse de beleza. *Psique* busca a caixa e, tomada pela curiosidade, a abre. Nesse momento, ela cai no sono da morte. *Eros* interfere, ajudando-a a retomar a vida, e na seqüência, pedindo a *Júpiter* ajuda para que ela se transformasse em uma divindade, e assim, pudesse se reunir a *Eros* para sempre. O desfecho da história avança nessa direção, a imortalidade foi concedida à *Psique*.

Enfatizamos que a realização de um desejo assume, com essas representações, a marca de algo perigoso, de uma travessia a ser realizada em um território movediço: uma fronteira proibida a ser atravessada, uma aventura. Há um limiar proibido a ser atravessado. O mito, portanto, tem uma face transgressora, pois o herói atravessa o limiar, realizando sua façanha.

Psique, por exemplo, transgride a proibição que *Eros* lhe impõe: não ver a sua imagem. A curiosidade da personagem a domina, faz com que ela veja a imagem de *Eros*, a despeito das determinações do deus do amor de não vê-lo. Para Green (1994), o mito libera o imaginário, é uma realização de desejo. Esta questão será desenvolvida mais adiante. Por enquanto, apontaremos que o personagem consegue chegar ao outro lado da ‘margem’, a despeito do perigo de sua ação.

Por outro lado, o mito tem uma função reguladora, porque ele marca que há uma fronteira, uma proibição. No impasse entre as leis dos deuses e as leis pessoais do herói, vencem as leis dos deuses. O herói sofre as consequências por seus atos. Transgressão, queda e redenção são temas recorrentes nos mitos, afirma Octavio Paz (1995). Em *Eros e Psique*, de Apuleio, *Psique*, uma mortal, recebe a advertência de *Eros* de não olhar para a sua imagem, é refém de sua curiosidade. A mortal transgride a determinação e é castigada por *Eros*. O deus do amor desaparece por um momento da narrativa, a abandona, fazendo com que desapareça também o castelo onde moravam. *Psique* é castigada por sua curiosidade, “por ser escrava e não dona de seus desejos” (Paz, 1995, p. 32). Ela deve passar por diversas provas, descendo ao reino dos mortos. No entanto, ela “ressuscita”, recupera seu amante e conquista a imortalidade.

2.3. Mito e Tragédia

O mito busca uma explicação para algo que angustia o homem, criando sentidos. Assim, esse patrimônio simbólico dá uma primeira interpretação para o mundo, a respeito da criação dos fenômenos. Delimitando padrões e costumes, os mitos criam marcos de referência e comunicam o incognoscível. Uma das funções do mito é expressar crenças e princípios.

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, (...) ele relata uma história que teve lugar no tempo primordial, tempo dos começos (...) o mito conta graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, (...) o *Cosmos*, quer apenas um fragmento, uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, é sempre, portanto, uma narração de uma criação, descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir (Mircea Eliade, 2000, p. 12-13).

Gostaríamos de ressaltar o caráter de *realidade* cultural proposta na definição acima. O mito, assim, adquire o estatuto de uma verdade no aparato simbólico de uma cultura, o que se opõe à idéia de mito como uma mentira. Abrigando temas que sustentam civilizações, os mitos organizam conhecimentos e expressam uma determinada forma de conceber o mundo. Portanto, ele fala de uma verdade e desempenha uma função.

De acordo com Malinowski (1955 b), a narrativa mítica faz reviver uma realidade primeva, ele exprime e organiza princípios morais, assim como a sabedoria prática da comunidade. Nesse sentido, ele é “um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, a qual se recorre incessantemente” (Malinowski, 1955, p. 103).

Para Lévi-Strauss (1955 a), o mito é definido como um sistema no qual o passado, o presente e o futuro se relacionam concomitantemente. Embora possa estar relacionado com algo que aconteceu em um determinado momento, ele forma uma estrutura que integra esses três tempos. Essa idéia é inerente ao conceito de fantasia para a psicanálise e será articulada mais adiante.

De acordo com Brandão (1996), mito é o relato de um acontecimento ocorrido em um tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais. O mito é a narrativa de uma criação, de como algo passou a existir. O autor afirma que o mito é uma representação coletiva, transmitida através das gerações, narrando algo pela palavra, que circunscreve e fixa um acontecimento. Os mitos também tentam ensinar algo para a comunidade, sobre a vida e o grupo, em uma perspectiva de advertência ou conselhos que buscam uma sabedoria.

Os mitos constroem um sentido, fundam e oferecem uma perspectiva imaginária sobre a realidade, dão uma explicação para a origem do mundo, do homem, das

instituições sociais, dos costumes, remontam e traduzem a tradição. As narrativas míticas eram *relatadas* por um poeta na Grécia Antiga. A comunidade o escutava em um contexto que tinha um cunho ritual. Pela palavra, ele marca um acontecimento. Posteriormente, os mitos ganham a forma escrita, o distanciando dessas circunstâncias da narrativa. Preserva-se, entretanto, sua característica de dar uma forma e de ensinar algo a respeito da vida, organizando uma espécie de caminho. Nesse sentido, ele é uma ferramenta, criando um roteiro imaginário para a comunidade.

2.4. A Alegoria da Caverna

Platão narra por meio de sua alegoria da caverna, escrita por volta do século IV a.C., um mito que tem como objetivo mostrar a importância da busca de conhecimento:

A morada do homem é uma caverna, que tem a sua entrada aberta para a luz. No entanto, os homens estão, desde crianças na parte escura da caverna acorrentados, de maneira que devem permanecer ali, olhando apenas para frente, porque as correntes os impedem de virar a cabeça. Acima da caverna está a luz, de maneira que sombras de homens e animais são projetadas na parede que eles têm diante de si, fazendo com que os homens, prisioneiros, acreditem que a existência se compõe dessas sombras. Um dos prisioneiros conseguiu se libertar, caminhando em direção à luz, saindo de sua ignorância. Ele conheceu o céu, assim como o sol, e começou a diferenciar as sombras, como um reflexo atenuado da luz. A interrogação que se impõe é: o que aconteceria se ele voltasse para a caverna para compartilhar suas experiências? Se ele tentasse desatar o grupo e conduzi-lo à luz, o grupo não o mataria? - pergunta Platão (1998). Por meio desse exemplo, percebemos que as narrativas tentam oferecer uma referência, uma

ajuda para a comunidade perceber um fato que seria inapreensível através de outra linguagem, que se aproxima da linguagem onírica.

A linguagem mítica é uma metalinguagem, afirma Lévi-Strauss (1954-1955). Essa linguagem permite um elo entre oposições, o sagrado e o profano, o dentro e o fora, o tempo arcaico e o tempo presente podem estar em relação dialética, por meio da palavra. A ambigüidade, o paradoxo dos sentidos, assim, adquire um lugar, uma expressão. A linguagem mítica situa-se nessa fronteira de antinomia de sentidos.

2.5. Mitologia

O conjunto de mitos de uma cultura compõe uma mitologia, compreendida como o estudo dos mitos, concebidos como histórias. O estudo desse sistema permite aproximações com os símbolos de um povo. A mitologia é uma das fontes de investigação de uma cultura. A cultura é compreendida como “o conjunto das relações que os fenômenos simbólicos mantêm entre si” (Lévi-Strauss, 1974, p. 27). A mitologia, portanto, organiza algo que diz respeito a essas relações simbólicas. A mitologia de uma cultura é o movimento desse material, que sempre sofre transformações.

2.6. Tragédia

A tragédia está em primeiro plano de nossa experiência, a dos analistas.
Lacan, em *A ética da psicanálise*.

Como definimos na introdução, a epopéia e a tragédia são classificadas como *arte poética* para Aristóteles. No século V, a tragédia nasce como um ritual de culto a Dionísio, marcando o início do teatro grego. Tragédia significa canto ao bode, um canto a Dionísio, afirma Jaeger (1995). No momento histórico que a tragédia aparece, as

festas dionisiacas são bastante populares. De acordo com o autor, o êxtase dos atores era verdadeiramente dionisiaco. A orquestra, apresentada pelo coro, juntamente com os personagens vivos apresentados no teatro grego, convocava a platéia para compartilhar a dor humana, a colocava em cena e o público assistia emocionado. A voz do Coro representava a voz coletiva, dos cidadãos. Enquanto os mitos eram recitados, apenas ouvidos, a tragédia colocava os cidadãos diante de um espetáculo que fabricava imagens e música: os heróis estavam diante deles, aponta Vernant (2005).

A arte trágica traz para a vida da cidade uma experiência estética, psicológica, e social, afirma Vernant (2005). Ela não se impõe imediatamente, vai se elaborando com elementos dos mitos. As peças eram produzidas para concursos, estimulados pelo estado, através de prêmios. Elas têm uma dimensão normativa e se situam no centro da vida pública, tornando-se importante para dar um contorno à ordem espiritual e estatal.

A tragédia, para Aristóteles desperta terror e piedade no público, sendo o lugar da representação do repugnante, da purificação (*katharsis*) de algo rejeitado e incomunicável do humano. Partindo dessas idéias, Nietzsche (1872/1992) afirma que a tragédia “amarra” o homem à vida, ela age transfigurando os horrores e a falta de sentido da existência em representações com as quais a vida fique suportável. Essa experiência estética atua sobre a negação do desejo do homem. Assim, ele pode dizer ‘sim’ à própria vida.

Adorno circunscreve a tragédia em *Teoria Estética*, como o gênero que marca o momento histórico onde o homem começa a se deparar com a dissolução de crenças a respeito do destino e da força divina. Nasce, assim, uma nova forma de subjetivação e se desmancham, minimamente, as certezas na sorte ditadas pelos deuses.

O sujeito experimenta, embora precariamente, a sua singularidade, uma separação ou diferença entre ele e o universo, conseqüentemente, um certo desamparo.

Os deuses continuam presentes, mas o personagem não é mais protegido ou perseguido unicamente por forças externas, ele é responsável por suas ações.

2.7. Diferenças entre Mito e Tragédia

A substância do gênero trágico, sua principal raiz é o mito. Ou seja, o gênero trágico é uma derivação do mito, incorporando dele elementos e alguns fundamentos, afirma Aristóteles em *Poética*. A tragédia aparece como o renascimento do mito com uma nova concepção de homem.

Na epopéia, o desejo é concebido como algo que vem de fora. “O homem não é senhor de seu destino” (Jaeger, 1995, p.76). Ulisses, por exemplo, é guiado por inspirações de Atenas. A responsabilidade pelo que lhe ocorre vem dos deuses, que interferem diretamente na vida do herói. Nessa perspectiva, o ser humano passa a ser uma marionete ou um joguete, regido pela vontade dos deuses. O herói não controla seu destino.

O nascimento da tragédia marca um momento histórico de ruptura com um determinado modo de pensar. A cultura Ática popular do século V nasce, trazendo mudanças. Não são mais os deuses que dão sentido ao mundo, nesse novo contexto são os homens que se apropriam de seus sentidos: “Deuses e homens possuem um destino separado” (Detienne, 1988, p. 9).

Jaeger (1995) ressalta que o poder do povo adquiriu maior vigor, as leis religiosas deslocam-se para um plano secundário. Nesse momento de revoluções, o direito é instituído, tribunais são fundados e a democracia ateniense se elabora. A liberdade e igualdade passam a serem circunscritos como princípios fundamentais. A vontade de saber é quem rege os ideais promovendo avanços intelectuais. Os heróis

mitológicos, celebrados como ideais já não servem como modelos, seus valores são questionados. Jaeger (1995) aponta que figuras que nos mitos se apresentam como titãs ou Zeus, agora tomam a forma de grandes tiranos, como Édipo, por exemplo. Nesse sentido, os personagens passam a ter a figuração de pessoas mais reais.

Vernant (1999) afirma que o pensamento social da cidade é matéria da tragédia, apontando incoerências entre as leis da tradição religiosa e as leis próprias de uma reflexão moral do qual o direito é porta-voz. O autor afirma que mais que uma expressão artística, a tragédia é uma instituição social, porque colocava o povo grego ao lado de seus órgãos políticos, um elemento normativo. Sua ação tinha conseqüências para o pensamento, para os ideais e normas da vida social.

A consciência trágica traz um forte sentido de responsabilidade, visto que a ação do homem é objeto de debate. Portanto, há um conflito entre a ordem religiosa e as leis humanas, o poder autoritário e a democracia. A tragédia emerge desenhando esse impasse.

O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira, onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, e revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa (Vernant, 1999, p.4).

Aristóteles na *Poética* aponta que na poesia épica, o homem é apresentado de forma idealizada, suas virtudes são levantadas. Nesse momento histórico de rupturas, a ideologia da epopéia sofre uma dissolução. Não havia espaço para os valores da epopéia, a potência do herói era questionada, assim como a sua relação com os deuses, predominava o anseio por uma nova norma. O mito perde a sua força e em seu lugar “a

tragédia devolve à poesia grega a capacidade de abarcar o ser humano” (Jaeger, 1995, p. 287).

Portanto, na tentativa de uma diferenciação entre as duas artes, ressaltamos que o mito tem seu acento na relação do homem com os deuses, sendo eles os responsáveis por seu sofrimento. A tragédia, por sua vez, tem seu foco na expressão do sofrimento humano diante de um impasse entre as leis sociais e as suas próprias leis. O herói irá tomar uma decisão na qual irá se destruir. No mito como na tragédia, há a travessia de uma fronteira, assim, realização de um desejo terá o tom de algo perigoso. O herói consegue realizar sua façanha. Como dissemos anteriormente, essa representação liberta o imaginário. Porém, a fronteira fica delimitada, marcando uma proibição. Nesse sentido, a tragédia, como o mito tem uma função normativa. O herói trágico tem uma posição de transgressão às leis da sociedade, as leis da ética prevalecem sobre as leis morais. Ele não cede de seu desejo, afirma Lacan (1961-1962).

Em que medida esses gêneros se encontram? A tragédia, como o mito, coloca em questão o destino humano. Na tragédia, os deuses continuam a trazer tormentos para os humanos, mas em uma medida diferente. Existe, portanto, “a representação do mito na tragédia (...) as lendas tradicionais são vistas através de convicções da atualidade” (Jaeger, 1995, p. 298).

2.8. O Herói e o Impasse Trágico

E o que é pior, fui eu, não foi outro qualquer quem pronunciou as maldições contra mim mesmo.
Sófocles, em *Édipo Rei*.

O mito apresenta um herói com qualidades notáveis. Seus objetivos são bem definidos e ele sabe o que fazer para atingi-los. Suas habilidades eram enfatizadas na narrativa e sua capacidade, inquestionável.

Com a tragédia, as questões do protagonista estão voltadas para seu interior, que está em conflito. Ressalta-se, a partir desse aspecto, uma diferenciação fundamental entre o mito e a tragédia: o herói trágico é mais responsável por suas ações, enquanto o herói mítico é direcionado pelas forças do destino. O herói trágico, em certa medida, é ligado ao mito, pois a sua forma de ser provém dos dramas épicos.

A composição da tragédia importa elementos do mito: a catástrofe, a peripécia e o reconhecimento, de acordo com Aristóteles, na *Poética*. O autor afirma que no mito há uma passagem da “felicidade” para a “infelicidade”, a catástrofe, em função de um erro do personagem. A tragédia vai trazer essa marca, apontando um efeito de bumerangue de uma ação do personagem. As ações de Édipo, por exemplo, se voltam contra ele.

A peripécia se define como uma ação que tinha o objetivo de favorecer o personagem, mas causa efeito contrário. Por exemplo: em *Édipo Rei*, o mensageiro tem a intenção de trazer boas notícias para o rei, vem falar-lhe a respeito de seu passado, sobre quem ele era, a história de seu nascimento, com o intuito de tranquilizá-lo a respeito do terror de ter tido relações com a sua mãe. Sua ação tem como resultado o contrário de suas intenções, visto que aponta para Édipo a verdade, ele é filho de Jocasta.

O reconhecimento é o momento em que o herói se dá conta do que fez, uma passagem do ignorar ao conhecer. Até então, a platéia já tem noção da trama em que o herói está envolvido, mas ele não sabe. O momento do reconhecimento é quando ele descobre, com assombro, o resultado de suas ações.

Para Vernant (2005), há um dilema com o qual o herói se confronta na tragédia, uma encruzilhada. Sua decisão envolve tudo e ele escolherá aquilo que lhe parece melhor. No entanto, no decorrer da trama, sua ação vai assumir um sentido diferente do que ele havia previsto, se voltando contra ele. O herói imaginava agir bem e se tornará um “monstro”. Assim, ela aponta que o homem não é dono de seus atos. Vernant prossegue que a tragédia coloca em questão os impasses do homem em relação aos seus atos. O herói acredita que sua ação será para o bem, nos convocando a pensar sobre o que é a culpa. O autor acredita que a tragédia aponta para a ambigüidade do ser humano, interrogando o homem e o mundo.

Édipo não sabia que Jocasta era sua mãe e matou seu pai em legítima defesa, ele é, de certa forma, inocente, supunha agir bem. Ele é juiz e criminoso, simultaneamente, acentuando as contradições humanas, o erro e a “inocência”. A relação do homem com seus atos é interrogada.

Vernant (2005) afirma que Édipo nasceu quando não deveria ter nascido, pois o oráculo advertiu seu pai. Assim, ele não tem um lugar próprio, apontando a condição do homem de estrangeiro, de exilado. A problemática trágica, assim, “inventa” um homem que compreende que em seus atos há movimentos diferentes do que ele supunha fazer, atos que se voltam contra ele.

2.9 Sófocles

Os homens de Sófocles nascem de um sentimento de beleza que tem a fonte numa animação dos personagens até então desconhecida. Nele se manifesta o novo ideal da *Arete*, que pela primeira vez e de modo consciente faz da *psyché* o ponto de partida de toda a educação humana. A ‘alma’ é objetivamente reconhecida como o centro do homem. É dela que dimanam todas as suas ações e toda a sua conduta Jaeger, em *Paidéia*.

Sófocles é considerado o plástico da tragédia, visto que seus personagens são comparados a uma escultura, articulando uma expressão estética, ética e religiosa: a forma e a norma, poesia e educação, afirma Jaeger (1995). É possível ver em Sófocles uma piedade que marca seu trabalho, um tom que comove. Enquanto as antigas peças privilegiavam as questões do homem com seu destino, o próprio homem é colocado no centro das interrogações. Em *Édipo Rei*, a causa do sofrimento não está no destino, mas no próprio sujeito. A relação do homem com o mundo, os seus atos e vontades não passam pela mediação dos deuses, é uma relação direta.

O homem trágico de Sófocles não apresenta uma passividade em relação aos seus infortúnios, ele diz 'sim' a esse caminho. "O que em Sófocles é trágico é a impossibilidade de evitar a dor. É esse o rosto do destino" (Jaeger, 1995, p. 329). A dor é um componente importante nessa obra, provocando compaixão.

2.10. *Antígona*

A peça começa com Antígona discutindo um édito baixado por Creonte, rei de Tebas. O documento proibia celebração fúnebre de Polínicês, irmão de Antígona, que tinha morrido em combate contra Tebas. Antígona infringe o decreto de Creonte, por acreditar que há uma lei divina que transcende o poder de um soberano, e desrespeita a ordem de Creonte. Ela oferece a Polínicês as cerimônias fúnebres, conseqüentemente, é presa em um túmulo ainda em vida.

A tragédia diz respeito a uma ação do herói que envolve tudo, afirma Vernant (1999). Ao contrário do herói da poesia épica, o personagem não é uma marionete dos deuses: ele toma decisões. O herói se encontra diante de um dilema e fará uma escolha. Antígona não aceita as leis sociais, nas quais seu irmão deve ser enterrado sem as honras. Ela entra em confronto com a figura de autoridade, Creonte e, no final, deve

morrer, sendo enterrada viva. Antígona irá se autodestruir, seu ato se voltará contra ela. Os atos do personagem constroem seu destino, ele é levado pela paixão, não se detendo diante do temor ou da piedade, ele não cede de seu desejo, afirma Lacan (1959-1960). Há uma transgressão das leis em questão. O herói não se detém frente à deusa *Até*. Ele avança esse limite atravessando uma zona que não deveria ser atravessada. O caráter mortal da realização do desejo é sublinhado. “O herói e o que está à sua volta situa-se em relação ao ponto de vista em relação ao desejo.” (Lacan, 1959-1960, p. 321). A peça será analisada por Lacan em uma articulação com a pulsão de morte.

Para Guionnard (1996) o brilho da beleza de Antígona é terrível e trágico. A personagem seduz, cativa em sua irredutibilidade. Qual é a força de sua atração? Nada a detém. Ela não recua diante dos riscos de sua escolha, pagando o preço por suas decisões. A beleza da tragédia está relacionada com essa irredutibilidade do herói. Antígona quer ir além das fronteiras da *Até*, que designa um marco que o homem não deve transpor. A tragédia mostra que a experiência do desejo se faz com o atravessamento de um limiar, uma “perspectiva de juízo final, uma perspectiva de condição absoluta” (Guionnard, 1996, p. 353).

Nessa perspectiva, Lacan (1959-1960) realça a solidão dos heróis de Sófocles. O herói da tragédia está fora dos limites, apresentando a desmesura, sua situação os leva a um extremo. Em Antígona, não há uma mediação possível, a não ser o seu desejo. Essa peça é analisada por Lacan em uma articulação com a pulsão de morte. O objetivo desta dissertação, entretanto, é apresentar a compreensão freudiana da tragédia.

Chemama (1995) afirma que o desejo, para Freud, diz respeito a algo que foi recalçado, mantido fora da consciência, e insiste em retornar. A moção pulsional e seus representantes se desviam de seu fim. A realização de desejo é um trabalho psíquico que põe em cena o desejo, de forma imaginária, desviada ou disfarçada da censura. Para

Lacan, o desejo está relacionado à falta, uma falta inscrita na linguagem. Além disso, o desejo, na concepção lacaniana está vinculado ao desejo do Outro. Privilegiaremos a noção freudiana de desejo neste trabalho.

Freud (1942 [1905 ou 1906]), usou a tragédia como uma ferramenta para compreender o conflito entre moções discordantes. Dessa forma, o impasse entre o herói que se rebela e a autoridade pode dar representações para o recalque. Essas idéias serão apresentadas no próximo capítulo.

2.11. Mitologia Grega e Psicanálise

É difícil discernir onde termina a parte animal do homem e onde começa a sua origem espiritual. E o homem é constantemente forçado a vencer a sua natureza animal.

Nietzsche, em *Assim falou Zaratrusta*.

As investigações sobre o homem têm seu primeiro modelo como objeto de estudo nas explicações mitológicas. Como dissemos, os mitos tentam dar uma explicação para a condição humana, buscando dar uma configuração para as suas questões fundamentais. Na medida em que a problemática do humano ganha um aparato epistemológico, as concepções se direcionam para uma ênfase no sujeito da razão, do qual Descartes é a maior referência. As investigações de Freud o conduziram a uma concepção de homem que se distanciava desse modelo. A partir do século XIX, Freud propôs um novo olhar sobre a humanidade: de descentramento. O homem, para Freud, não tem controle sobre a sua própria subjetividade, sendo um estrangeiro em seu próprio território.

Os impasses do homem em relação ao seu desejo sempre conduziram as investigações de Freud. O sujeito freudiano é marcado pela desmesura, sendo

atravessado pela pulsão. O modelo de homem apresentado pela mitologia grega mostra um evidente contraste com o paradigma cartesiano. O excesso é tema recorrente nos mitos, ele dá um rosto à condição humana proposta pela psicanálise. Assim, os personagens da arte grega dão um vigor à apreensão do campo psicanalítico.

A mitologia grega deu um lugar central para o *pathos*, palavra grega que significa assujeitamento, sofrimento, paixão. O herói grego e as concepções psicanalíticas encontram, assim, um ponto de contato fundamental. O herói trágico é tomado pela paixão, o excesso é um traço fundamental no personagem. Ele avança em sua trilha, irreduzível e solitário, rumo à transposição de um limite, um limiar determinado pelas leis humanas. Disposto a pagar o preço, inclusive com sua própria vida, por seu objetivo. Sendo assim, o herói é tomado pela *hybris*, o excesso, ultrapassando medidas.

A partir de Freud, o conflito passa a ser valorizado, dando ao homem uma perspectiva de ser desejante. A psicanálise encontra na arte grega uma figuração que realça essa compreensão. O homem apresentado por Freud, sendo pulsional, não tem controle sobre suas ações. Nessa concepção, o ser humano se situa na fronteira entre o animal e a cultura, em uma condição muito próxima à representação dos heróis e deuses da mitologia. “O que a cidade recusa permanece dentro dela no recôndito de cada cidadão: o selvagem, o fratricida, o parricida, etc.” (Meiches, 2000, p. 10).

Essas idéias estão em primeiro plano nas idéias freudianas sobre a pulsão, os impasses do homem entre a natureza e a cultura. O mito grego, portanto, põe em cena uma concepção sobre a condição humana que a psicanálise investiga. Nesse sentido, o tecido da obra psicanalítica *se compõe* desse saber.

2.12. O Mito e a Linguagem das Formações do Inconsciente

O inconsciente é esse capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser reencontrada; o mais das vezes ela já está escrita em algum lugar. A saber: (...) nas tradições também, e mesmo nas lendas que sob uma forma heroicizada veiculam minha história; nos rastros.

Lacan, em *Escritos*.

A linguagem mítica tem afinidade com a linguagem do inconsciente, visto que dá uma figuração ao paradoxo, articulando o dentro e o fora, o visível e o invisível, o que se esconde e o que se mostra. Freud se apoiou nesse saber para dar um suporte plástico às suas idéias, visto que a mitologia permite um avanço para uma forma de pensamento nova, em relação ao sistema cartesiano, onde elementos paradoxais podem se articular. Amor e ódio, o sagrado e o profano, não são excludentes na lógica do inconsciente, em um básculo que permite a coexistência de elementos opostos. A especificidade do material do campo psicanalítico encontra na mitologia um eixo para dar representação à sua lógica e também para confirmar as propostas da psicanálise.

Para Sissa (1996), os mitos confirmam e dão representações aos conflitos do humano. “Eles oferecem uma versão aceita, conhecida e coletiva daquilo que a psicanálise descobriu através das observações e das deduções” (Sissa, 1996, p.687). Os mitos, portanto, não só oferecem representações como apresentam uma linguagem análoga ao inconsciente, próxima da linguagem dos sonhos, uma linguagem além do pensamento e da razão cartesiana: a linguagem das formações do inconsciente.

O interesse do psicanalista pelo mito baseia-se num reconhecimento. No discurso cultural representado pelo mito, o psicanalista encontra o estilo discursivo das

formações do inconsciente individual que a escuta dos pacientes vai recolhendo a cada sessão, de um paciente para outro (Green, 1994, p.118).

Na linguagem mítica, não há uma polarização entre elementos opostos. Para Walter Benjamin (1925/1984) a alegoria, que é a forma figurada de representação do mito, viola fronteiras. O paradoxo estabelece um movimento de gangorra ou uma vetorização dos sentidos. Como o inconsciente tem regras próprias, desconhece a contradição, há uma semelhança entre a lógica do inconsciente e a linguagem mítica.

Mito e inconsciente permitem a articulação entre presente, passado e futuro, abrindo a possibilidade de integrá-los. Os mitos são uma ferramenta para apreendermos a peculiaridade dessa linguagem. A mitologia grega, portanto, oferece mais que uma figuração, mas uma lógica na qual Freud se apoiou para construir seu corpo teórico.

Em *A questão da análise leiga*, de 1926, Freud propõe que o estudo do mito passe para a linha de frente da formação do psicanalista. Esse saber é, em suas palavras, *indispensável* ao psicanalista, na medida em que possibilita a compreensão do que há de novidade na proposta analítica. Freud afirma que sem intimidade com esse campo, o analista pode ficar sem compreender grande parte do material psicanalítico.

(...) a mitologia poderá dar-lhe a coragem de crer na psicanálise. O mesmo *Cronos* que devorou os filhos também emasculou seu pai *Uranos*, e depois ele próprio foi emasculado como vingança por seu filho *Zeus*, que fora salvo pela astúcia de sua mãe. Se o senhor se tiver sentido inclinado a supor que tudo o que a psicanálise informa sobre a sexualidade inicial das crianças provém da imaginação perturbada dos analistas, deve pelo menos admitir que sua imaginação criou o mesmo produto que as atividades imaginativas do homem primitivo, cujos mitos e contos de fadas são o precipitado (Freud, 1926 p. 205).

A trama de *Édipo Rei* é articulada por Freud, ganhando posição de ponto nodal da representação do desejo infantil. A realização do desejo deixa-se pôr em cena sem véus, escapando da censura. Sófocles “dá uma forma bela a algo proibido” (Lacan, 1959-1960, p. 289). O fenômeno estético abre nossos olhos, aponta e ao mesmo tempo, encobre algo. Assim, a arte trágica é situada como presente no primeiro plano da experiência psicanalítica, unindo o infantil e o campo poético.

Para Green (1994) um dos parâmetros para se compreender uma civilização é a posição tomada em relação ao desejo humano. O povo grego, para o autor, encontrou na mitologia uma saída para o recalque. Essa idéia será desenvolvida mais adiante. A consciência que os gregos tinham da natureza humana, no básculo entre o animal e o divino, faz de sua mitologia a “interlocutora privilegiada da psicanálise” (Green, 1994, p. 140).

A realização do desejo do herói tem uma marca mortal. Para conseguir o que quer, o herói deve transpor uma fronteira, e essa ultrapassagem lhe oferece riscos. As peças gregas, dessa forma, dão uma moldura à concepção de realização de desejo como uma travessia perigosa. O sujeito freudiano, dividido contra si mesmo, está em luta em meio a um desejo que busca expressão e as forças da defesa, que censuram sua manifestação. O desejo é indestrutível, busca expressão, tenta colocar-se em cena, mas jamais será saciado. No mito, o desejo pode se expressar. Falaremos sobre isso no próximo capítulo.

2.13. A Psicanálise e o Espaço para a História Particular

Enfatizamos em nossa introdução que a contemporaneidade apresenta uma pobreza de experiências e um excesso de informações. A psicanálise posiciona-se em um eixo que subverte a lógica dos sentidos fechados e da aceleração das informações. Assim, ela dá *voz* aos analisandos, permitindo a construção e reinvenção da história de cada um, encontro com as palavras nas quais somos fabricados. Assim, constitui-se um espaço para o sujeito contemporâneo criar um vínculo com a experiência. “Freud situa-se na tradição de diversos costumes populares (...), embora os renove totalmente” (Pontalis, 1999, p. 23). Pela palavra, o sujeito vive uma experiência intersubjetiva, em busca de uma resposta para os sentidos que deu para si.

Os avanços da ciência e da tecnologia não salvam o homem moderno da falta de sentido da sua existência. Lançado na vida em uma condição de impotência, o ser humano produz sentidos e se agarra a eles. O espaço psicanalítico abre possibilidades de enlace do sujeito moderno com a sua história particular. Na medida em que o analisando fala, ele pode se apropriar dos sentidos que deu a si mesmo e à sua cultura. Na experiência analítica, os sentidos podem deslizar, na medida em que a questão trazida pelo sujeito, seu enigma, é colocada em movimento. Essa experiência age na criação de novos sentidos. A análise pode ajudar o sujeito a inventar, criar algo novo e singular a partir do vazio, na medida em que não existem soluções fechadas para as questões. “O ato psicanalítico opera como a mão de um escultor, produzindo interrupções que possibilitem novas leituras da vida, novos caminhos” (Sousa, 2001, p. 132).

2.14. A Psicanálise e a Recriação do Sentido

A pena do poeta transforma (as coisas desconhecidas) em formas, e dá ao etéreo nada uma habitação e um nome.

Shakespeare, em *A midsummer night's dream*.

Figueiredo (2003) aponta que desde o final da Renascença, o homem se vê frente a frente a um cenário de pulverização de referências e crenças. Há um anseio por um sentido que o compele a falar sobre si mesmo, na busca de uma definição para si. A psicanálise opera neste espaço vazio, oferecendo um lugar para que ele fale sobre os contornos que construiu para os enigmas de sua existência, significações que desenham e constroem definições sobre o “quem eu sou”.

Na medida em que o sujeito fala na análise, ele tem a possibilidade de dar um novo sentido à sua história. A construção da história particular através da palavra é foco de atenção do autor, na medida em que permite transformar o passado no presente, dando a ele uma nova forma. A fala, portanto, é criativa, possibilita uma nova relação com o que foi vivido. Algo se tece e algo se desmancha, *um trabalho de Penélope*, onde a cada ponto tecido, algo novo pode surgir. As equívocas do analista podem causar fendas no discurso, tirando o sujeito do seu torpor.

A análise ganha, assim, a dimensão de uma aventura, pois as brechas lançam o sujeito em um território de incertezas. Por outro lado, possibilitam produzir novos sentidos, novos contornos. Vida e palavra estão, portanto, imbricados. Através da fala, o sujeito pode estabelecer uma nova relação com a sua vida. Na medida em que o sujeito fala, ele pode “reescrever a (sua) história”, ressignificá-la, ou seja, dar a ela uma nova interpretação. O analisando pode, então, fazer um trabalho de “reconstituição de sua

história” (Lacan, 1953-1954, p. 21), tecendo novos sentidos no lugar de significações que vão sendo desmanchadas.

No espaço analítico, a *história* contada tem particularidades, visto que não diz respeito, necessariamente, ao passado do analisando, mas a um passado que está vivo, na relação com o analista. “A história não é o passado. A história é o passado na medida em que é historiado no presente (...) é a síntese presente no passado” (Lacan, 1953-1954, p. 21). A partir dessa reconstituição o analisando pode se responsabilizar por suas escolhas e desejos, apropriando-se da sua vida, tornando-se dono de sua “história”. Assim, a aventura psicanalítica convoca o sujeito a assumir suas particularidades para si mesmo.

O analista, por sua vez, vai ouvir, ao invés de uma narrativa, um discurso. Assim, sua escuta não vai privilegiar o aspecto linear da fala, mas os lapsos, as surpresas e os tropeços de linguagem. O deslocamento do eixo da narrativa para discurso dá à escuta o vigor de algo que não está pronto. O analista não vai privilegiar em sua escuta o evento, mas a posição do sujeito em relação ao que ele fala.

Na Antigüidade, a comunidade se reunia ao redor de um narrador para ouvir a história do grupo e, assim, reescrevê-la. Posteriormente, o teatro grego, a tragédia, teve esta função, de purgação (*kátharsis*). O homem contemporâneo parece encontrar no espaço do tratamento analítico um lugar de encontro com a sua história e reinvenção da sua narrativa. A psicanálise, em certo sentido, é herdeira da transmissão oral, no divã, o analisando fala de seus mitos.

2.15. *Poiesis* e Psicanálise

(...) a poética, no sentido de *poiesis* grega quer dizer a dimensão poética da recriação constante do sentido, a recriação constante da língua na palavra. Fédida, em *Clinica psicanalítica: estudos*.

A articulação entre arte poética e o tratamento psicanalítico pode ser feita na medida que recorremos ao significado de *Poiesis*: essa palavra grega significa criação. Sendo a psicanálise a arte da escuta de um discurso, Quaglia (2006) sustenta que desse discurso pode nascer uma criação do analisando. Esse momento criativo possibilita uma abertura para novos sentidos, dando ao sujeito a possibilidade de construir algo novo, avançando rumo à invenção.

Na medida que o analisando tenta revisitar a sua história, buscando dar palavras para algo que escapa, novos sentidos surgem, promovendo um trabalho com a palavra. A fala engendra algo novo. Como foi proposto anteriormente, a poesia é uma experiência com a linguagem, promove uma intimidade com a palavra. A psicanálise também pode ser compreendida como uma experiência com a linguagem (Mourão, 2007).

O valor que Freud atribui ao papel da oralidade é evidente em toda a sua obra. Considerando a psicanálise em sua dimensão de tratamento da neurose, Celes (2005) sustenta a concepção de que a psicanálise é um trabalho de *fazer falar... e fazer ouvir*. Assim, a regra da associação livre convoca o analisando a falar de uma maneira específica, se deixando levar pelas palavras. O convite da associação livre é uma ferramenta que tem como objetivo vencer resistências. A associação livre pode permitir que apareça um material significativo nas brechas do discurso, promovendo novas

conexões. A regra estrutura a situação analítica. O analisando deve falar sem escolher as palavras.

Para Celes (2005), a psicanálise compreendida como trabalho de vencer resistências tem o sentido de fazer o analisando falar e, na seqüência, fazê-lo ouvir o que aparece em sua fala. O propósito de uma análise não é descobrir ou investigar algo por trás das palavras, mas deixar que a fala fale, permitindo que as formulações do desejo inconsciente se expressem, aquilo que determina os sintomas e as demais formações do inconsciente.

O trabalho de fazer falar... e fazer ouvir permite, assim, “ver”, revelar e criar algo novo, a partir da relação com o analista. Assim como o poeta na tradição oral narrava os mitos para a comunidade, o analisando relata seus sonhos para o analista. “A cura pela fala” é um modelo do investimento moderno de entrar em contato com o “passado”, afirma Roth (2000), “a busca de desejos encobertos, em conflito uns com os outros e com a realidade” (Roth, 2000, p. 11), pelas investigações psicanalíticas tornou-se parte de nossa cultura.

A análise busca uma compreensão do presente do sujeito por meio de uma investigação de seu passado, vivo nos sintomas. O trabalho de fazer falar... e fazer ouvir, busca dar um sentido ao passado disfarçado do sujeito. Essa mudança na direção do sentido permite que o sujeito lide melhor com o presente. O conflito não é eliminado, mas o sujeito pode encontrar outra saída para as respostas que construiu para a Esfinge que guarda dentro de si.

Nessa aventura comum, a Esfinge está à espreita em cada volta do caminho, tanto de um lado como do outro do divã; mas não para ser vencida, e sim para que se possa conviver com ela e com seu canto enigmático, que fala do desejo, do sexo e da morte. É no

intervalo aberto entre a possibilidade do dizer e a oferta de uma escuta que se cria em cada sessão a psicanálise (Mezan, 1995, p. 167).

O analisando busca a clínica com interrogações acerca da morte, da diferença dos sexos, perguntas acerca da incompletude, sua condição desejante. As respostas que ele constrói para si mesmo será investigada. Assim sendo, os sentidos que cada paciente construiu para as interrogações que ele mesmo se fez será objeto de investigação em análise. O analista ocupará o lugar da Esfinge para Édipo, convidando-o a falar sobre o enigma da condição humana.

Em busca de uma resposta às suas interrogações “o sujeito tenta apreender o enigma de sua própria história através de representações que a nomeiam à maneira dos mitos” (Mannoni, 1995, p. 46). Assim o sujeito dá uma forma, uma moldura a si mesmo e ao mundo a partir de respostas que construiu para as suas interrogações. Essa montagem tem a característica de um mito. Mito e psicanálise, portanto, se aproximam, na medida que o mito cria um contorno, um desenho para expressar algo.

Lacan (1953/2008) parte de Lévi-Strauss para propor que o mito é uma estrutura na qual o sujeito se apóia para tentar dar um sentido para ele mesmo. O sujeito tenta responder à pergunta: “o que o Outro quer de mim?”. A partir do que ele supõe que o Outro quer, ele tenta explicar para si mesmo quem é ele, seu lugar na família e seu papel no mundo. O sujeito estrutura o seu mito individual, absolutamente singular, fazendo uma montagem. Esse arranjo tem a “estrutura de uma ficção”, de acordo com Lacan, (1956-1957, p. 258). O cenário fantasmático apresenta-se como um pequeno drama.

Lacan (1953/2008) define o mito como uma manifestação social que dá uma representação que exprime de maneira imaginária as relações do modo de ser do homem. O mito dá uma forma discursiva a uma verdade que não pode ser apreendida,

como algo objetivo. A fala pode contorná-la, mas essa verdade não pode se expressar de outra forma, a não ser de forma mítica.

No tratamento psicanalítico, “é um mito individual que o paciente constrói com a ajuda de elementos do seu passado” (Lévi-Strauss, 1949, p. 230). O método psicanalítico, nesse sentido, pode se situar como um dos lugares do mito na contemporaneidade, lugar onde o sujeito se pergunta sobre suas origens, sobre a morte, podendo falar sobre os sentidos que construiu para si, ou como o sujeito representa para si mesmo a sua história.

3. MITO E FANTASIA

O Nascimento de *Eros*

Quando nasceu *Afrodite*, os deuses celebraram com um banquete e, entre outros, estava também *Poros*, o filho de *Metis*. Depois que terminaram de comer, veio a mendigar *Penia*, como era de se esperar em uma ocasião festiva, e estava próxima à porta. Enquanto isso, *Poros*, embriagado de néctar - pois ainda não existia vinho -, entrou no jardim de *Zeus* e, entorpecido pela embriaguez, dormiu. Então *Penia*, maquinando, impulsionada por sua carência de recursos, fez um filho de *Poros*, deitou ao seu lado, e concebeu *Eros*. Por esta razão, precisamente, *Eros* é também acompanhante e escudeiro de *Afrodite*, ao ser produzido na festa do nascimento da deusa e ao ser, por natureza, um amante do belo, dado que também *Afrodite* é bela. Sendo filho, pois, de *Poros* e *Penia*, *Eros* ficou com as seguintes características: em primeiro lugar, é sempre pobre, e longe de ser delicado e belo, como crê a maioria, é, melhor, duro e seco, descalço e sem casa, dorme sempre no chão, descoberto, durante as intempéries se encosta nas portas e nas beiras dos caminhos, companheiro inseparável da indigência, por possuir a natureza de sua mãe. Por outro lado, de acordo com a natureza de seu pai, está à espreita do belo e do bom; é valente, audaz e ativo, hábil caçador, sempre armando alguma trama, ávido por sabedoria e rico em recursos, um amante do conhecimento, um feiticeiro. Não é por natureza nem imortal nem mortal, senão que no mesmo dia algumas vezes floresce e vive, quando está na abundância, e outras morre, mas recobra a vida novamente graças à natureza de seu pai. Mas o que consegue sempre escapa, de sorte que *Eros* nem está sem recursos, nem é rico, e está, também, no meio entre a sabedoria e a ignorância. Pois a coisa é como se segue: nenhum dos deuses ama a sabedoria e deseja ser sábio.

Platão, em *Mitos*.

Chauí (2000) ressalta que o tema central dos mitos é a questão da origem. O nascimento de *Eros*, em nossa epígrafe, tenta dar uma explicação para a origem do

amor, e sua natureza dúbia, de vida e morte, de incompletude e ardil. Há uma oscilação da pessoa atingida pela flecha, que invade o ser como algo de fora, apontando a face “involuntária” do amor. Nessa condição, o sujeito fica entre uma posição de pobreza, falta e, por outro lado, astúcia, buscando artimanhas para seduzir o objeto amado.

Os mitos são narrativas que tentam encontrar uma solução para algo enigmático e perturbador, aponta Chauí (2000). Representam uma tentativa de responder perguntas fundamentais do ser humano: de onde viemos? Para onde vamos? Além disso, podemos citar interrogações acerca do amor, do nascimento e da morte. Os mitos tentam também dar uma solução para a condição de desamparo do sujeito. Questões relacionadas à diversidade do humano são abordadas, como as diferenças sexuais, as diferenças de geração, filiação e rivalidade. Sendo assim, eles tentam dar conta de algo fundante e fundamental.

3.1. Primeiros Enigmas Infantis

Em *Sobre as teorias sexuais das crianças*, Freud se refere às atividades investigatórias das crianças em torno dos enigmas sexuais como um primeiro passo em direção à sua autonomia no mundo. A busca de uma resposta para os mistérios coloca o pensamento da criança em movimento. Freud propõe que as soluções propostas nos mitos podem fazer eco com as respostas encontradas para os primeiros enigmas infantis. Há uma similaridade entre os conteúdos dos mitos e as teorias infantis.

Para Freud, a chegada de um novo bebê na família é uma questão perturbadora para a criança. Diante deste enigma, a criança começa a se perguntar: “De onde vem os bebês?”. Configura-se, nesse cenário, a primeira grande interrogação na vida de uma criança. “Parece-nos que ouvimos os ecos desse primeiro enigma nos inúmeros enigmas

dos mitos e lendas” (Freud, 1908, p. 213). As interrogações a respeito da criação é um tema central nos mitos, como foi dito anteriormente. A tentativa de uma solução para a interrogação: de onde viemos?

A chegada de um novo bebê na família gera na criança medo da perda dos pais. Ela começa a buscar um tipo específico de conhecimento, em torno desse enigma. Assim, a capacidade de pensamento da criança é instigada, iniciando suas pesquisas sobre as questões sexuais. O pensamento infantil opera em torno dessas questões em uma tentativa de obter algum controle a respeito da situação, impedindo que um novo bebê apareça. Nesse sentido, há um objetivo no trabalho de investigação que se tece: a busca de domínio da situação.

Os esforços para compreender os enigmas da sexualidade, essa busca de satisfação da curiosidade sexual torna-se o protótipo de todo o seu trabalho intelectual posterior aplicado à solução de problemas. A criança organiza teorias na busca de uma solução para os enigmas. De acordo com Freud, uma das características dessas teorias infantis é a sua semelhança com as tentativas dos adultos na busca de compreender os mistérios do universo. Essas teorias infantis são arranjos que encontram, como os mitos, algum apoio na realidade, nos fragmentos de recordações recalçadas.

(...) quando dizemos a uma criança que os recém-nascidos são trazidos pela cegonha (...) estamos contando a verdade sob uma roupagem simbólica, pois sabemos o que essa ave significa. A criança, porém, não sabe. Escuta apenas a parte deformada do que dizemos e sente que foi enganada; sabemos com que frequência sua desconfiança dos adultos e sua rebeldia têm realmente começo nessa impressão (Freud, 1927, p. 59).

As soluções apresentadas pelos adultos não satisfazem a criança, assim, seu pensamento continua operando em torno das questões que lhes perturbam. Os arranjos

que elas montam são fantasias, território da realidade psíquica. A fantasia, em alemão, *phantasie* é regida pela busca de satisfação, expressão do desejo. Para Laplanche e Pontalis (1964/1988) em *Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia*, a fantasia se situa na fronteira entre o objetivo e o subjetivo, promovendo uma conciliação “entre o mundo interior, que tende à satisfação pela ilusão e um mundo exterior que impõe, progressivamente ao indivíduo, mediante o sistema perceptivo, o princípio da realidade” (Laplanche e Pontalis, 1964/ 1988, p. 17).

A criação das fantasias, assim, é uma atividade psíquica que se situa na fronteira do princípio do prazer e o princípio da realidade, apoiando-se em fragmentos de realidade e no movimento das moções pulsionais. Ela tem uma base constitucional, afirma Freud (1908), fazendo parte das necessidades do desenvolvimento psicosexual das crianças. Freud enfatiza o caráter universal das teorias, elas se repetem a respeito da diferença dos sexos, de onde vêm os bebês ou acerca da interpretação que elas fazem quando testemunham o ato sexual dos pais. A partir das teorias sexuais das crianças se compõem as fantasias originárias, *urphantasien*.

3.2. As Teorias Sexuais das Crianças

A primeira dessas teorias está relacionada com a falta de conhecimento a respeito da diferença dos sexos. Assim, como o menino não consegue conceber uma pessoa diferente dele, atribui a todos, homens ou mulheres, a existência de um pênis. Quando um menino vê o órgão de sua irmã, ele não deduz que os órgãos são diferentes, mas que o pênis da menina vai crescer. O menino teme que seu pênis seja cortado, terror que Freud nomeou de ameaça de castração. Esse órgão é fonte de grande investimento e fantasias. A ameaça de castração é muitas vezes tema de lendas e mitos, e provoca

grande horror. Quando a criança vê o órgão sexual feminino, relaciona a esta ameaça, como se o órgão tivesse sido cortado. A menina também desenvolve um forte interesse pelo pênis, e compartilha com o irmão essas teorias, ela supõe que seu pênis irá crescer. “Os numerosos hermafroditas da Antigüidade clássica reproduzem fielmente essa idéia generalizada na infância” (Freud, 1908, 215).

A segunda de suas teorias diz respeito ao modo como o bebê vem ao mundo. A criança acredita que ele sai da barriga através do ânus. Nesse caso, ele seria expelido na mesma passagem de um excremento. Posteriormente, tais idéias são recalçadas. Dessa forma, a criança “se esquece” dessa teoria e chega à conclusão de que o bebê é retirado através do umbigo. A primeira idéia é nomeada como a teoria cloacal e tem como conseqüência a abertura de uma possibilidade para o homem também dar a luz. Essa teoria dá “uma solução” para a origem dos bebês. Freud faz uma alusão aos mitos que representam o nascimento em *A interpretação dos sonhos*, o nascimento é representado, por distorção, como a entrada do personagem na água.

Nos sonhos, como na mitologia, a saída da criança das águas uterinas é comumente representada, por distorção, como a entrada da criança na água; entre os muitos outros, os nascimentos de Adônis, Osíris, Moisés e Baco são ilustrações famosas disso (Freud, 1900, p. 434).

A terceira teoria sexual se desenvolve a partir de um testemunho da criança de uma relação sexual entre os pais, é a teoria sádica do coito. O ato sexual, então, é interpretado como um ato de violência. A partir disso, ela vai compreender aquele momento como uma imposição feita do mais forte em relação ao mais fraco. A fantasia de retorno ao útero materno também é abordada, a criança se vê permanecendo no ventre da mãe.

A cena da sedução é compreendida a partir de 1897 como uma fantasia incestuosa. Nessa cena a criança compreende que o pai a seduziu. Em *Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia*, Laplanche (1964/1988) afirma, a partir de Ferenczi, que a sedução tem um caráter enigmático, sendo um mito da origem da sexualidade. No encontro do mundo adulto com mundo da criança há uma carga de afetos, culpa, paixão, interdição e desejo. Há, por parte da criança, uma situação de defasagem, de despreparo diante do transbordamento de sua excitação. A fantasia da sedução aponta para a sexualidade infantil, abrindo para a psicanálise a concepção de que a “cena” de sedução não é elaborada pela criança, na imaturidade psíquica de sua primeira infância. As implicações dessa defasagem são importantes, porque, em um segundo tempo, quando um evento remeter, por associação, à cena, a criança irá viver o trauma. Não é objetivo deste trabalho fazer um aprofundamento em tais considerações, e sim, circunscrever que essas fantasias originárias são organizadoras de concepções acerca das origens, sendo produções associadas às criações míticas, dadas as suas características. Essa idéia articula a história do infantil e a história universal.

À semelhança dos mitos, elas pretendem proporcionar uma representação e uma “solução” ao que para a criança, oferece-se como importantes enigmas; e elas dramatizam (...) como origem de uma história, o que se apresenta ao sujeito como uma realidade de maneira tal que exige uma explicação, uma teoria (Laplanche e Pontalis, 1964/1988, p. 60-61).

A cena primitiva reporta-se à origem do indivíduo, a fantasia de sedução é uma figuração da origem da sexualidade, a fantasia de castração diz respeito à diferença dos sexos. A criança é impelida a compreender, dominar algo que permanece em estado selvagem, algo que dá uma configuração aos seus desejos (Sales, 2002).

3.3. O Mito e a Realização de Desejo

(...) os mitos e os contos de fadas podem ser interpretados como sonhos.

Freud, em *Uma breve descrição da psicanálise*.

Freud propõe em *Escritores criativos e devaneios*, que os mitos são “véstígios distorcidos de fantasias plenas de desejos” (p. 157). De acordo com Laplanche (1989), em *A sublimação*: O sonho é a realização de um desejo individual e o mito é a realização histórica de desejo, um movimento circulando em torno de sua realização, sua representação. Essa idéia será desenvolvida mais adiante.

Sendo vestígios de fantasias, a questão da realização dos desejos é fundamental no conceito de mito. De acordo com Laplanche e Pontalis (1995), o termo fantasia diz respeito à atividade imaginária, uma produção que dá expressão ao psiquismo, sob uma forma de ficção, sonhos diurnos, cenas, episódios e romances. Ela é descrita por Freud a partir do modelo dos sonhos, sua estrutura é análoga à expressão onírica. Freud a situa em uma estreita conexão com o desejo inconsciente. Sua função é fazer uma encenação do desejo, como “um roteiro imaginário em que o sujeito está presente, e que figura, de maneira mais ou menos deformada pelos processos defensivos, a realização de um desejo” (Laplanche e Pontalis, 1995, p. 169).

A fantasia, portanto, coloca em ação impulsos proibidos, fazendo uma conciliação entre correntes psíquicas que lutam entre si. Nessa operação, entra em jogo o poder do material recalcado, que quer se expressar, e a força das defesas. Cada força deve ceder, dessa forma, o conflito sempre se renova, pois o erotismo suprimido insiste em obter satisfação, enquanto as forças da resistência se mantêm. Essa conciliação, portanto, jamais é satisfatória. “Não posso ignorar a relação entre as fantasias e os

sonhos. Nossos sonhos noturnos nada mais são do que fantasias dessa espécie, como podemos demonstrar pela interpretação de sonhos” (Freud, 1908 [1907], p. 154).

Em *Escritores criativos e devaneio*, Freud aponta uma relação entre o brincar infantil e a criação do poeta, que é uma fantasia. Nesse sentido, as obras criadas pelo poeta são uma substituição do brincar, são realizações de desejos. A palavra *‘lustpiel’* (comédia) e *trauerspiel* (tragédia) preservaram esse sentido, pois significam: ‘brincadeira prazerosa’ e ‘brincadeira lutuosa’, respectivamente. Assim como uma criança brinca, o poeta fantasia, possibilitando um ajuste na realidade.

A fantasia transita em três tempos, passado, presente e futuro. A compreensão de mito de Lévi-Strauss coincide com essa idéia. Para o antropólogo, o mito articula os três tempos (passado, presente e futuro). Essa definição foi citada no primeiro capítulo.

O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente na infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une (Freud, 1908 [1907], p. 153).

O desejo utiliza o presente e tece, de acordo com um modelo do passado, a realização de algo no futuro, afirma Freud (1908 [1907]). Há, assim, um trabalho de reformulação de material preexistente, à maneira de um jogo ou do brincar infantil. Nesse sentido, a linguagem mítica se relaciona a uma busca de satisfação de maneira semelhante a uma brincadeira infantil, ou um jogo. Freud lembra que a palavra alemã

para representação dramática é *schauspiel*. *Schau* significa espetáculo e *spiel*, peça ou jogo. Esse *jogo de fantasia* é uma substituição da brincadeira infantil para os adultos. À medida que a criança cresce, ela substitui o brincar, que é determinado por desejos, pelo fantasiar. O adulto, entretanto, se envergonha de suas fantasias, diz Freud, por elas serem infantis e proibidas. Da mesma forma que a criança se utiliza de temas preexistentes para brincar, o poeta trágico entrelaça os três tempos, passado, presente e futuro.

3.4. O *Fort Da*

Através do jogo, há uma transformação de uma experiência desagradável em algo prazeroso. Esse mecanismo está relacionado à dominância do princípio do prazer sobre o princípio da realidade. O trabalho psíquico tem por objetivo manter a excitação a mais baixa possível, ou pelo menos, mantê-la constante, afirma Freud (1920). Uma situação desagradável que domina a criança pode ser revivida, desta vez, a criança pode assumir uma posição ativa. Assim, ela pode satisfazer um impulso hostil que não pôde se expressar anteriormente. Dessa forma, há uma elaboração de uma situação de dominação.

Freud (1920) dá o exemplo de uma criança que joga um brinquedo para longe quando a mãe se afasta dela. Essa brincadeira tinha como objetivo vingar-se da mãe por seu afastamento. A brincadeira proporcionava uma inversão, como se a criança mandasse a mãe para longe, em um papel ativo em relação a algo que ela não tinha controle. O pai da criança observada estava em um campo de batalha, e ela não se lamentava de sua distância, pelo contrário, dizia que não queria que lhe tirassem a exclusividade da mãe. A criança jogava o brinquedo exclamando: “vá para a frente”,

referindo-se à frente de batalha do pai. Dessa forma, se tornava senhora da situação, ao invés de dominada. Mais tarde, a criança poderia se vingar do que sofreu nos colegas, fazendo uma ab-reação. Nesse sentido, ela pode sair da posição passiva em relação a algo que experimentou e repeti-la assumindo um papel ativo.

Portanto, a tragédia para Freud tem esse papel, de transformar algo desagradável em prazer. Os temas da tragédia não poupam o espectador do horror, entretanto, a experiência pode guiá-lo para a direção de rememorar uma lembrança perturbadora e elaborá-la. O resultado do processo é a produção de prazer. O mito e a tragédia oferecem ao leitor ou à platéia um prazer estético, ele permite a satisfação de desejos causando uma liberação de tensões, pois podemos nos deleitar com nossos devaneios sem auto-acusações ou vergonha. “A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa” (Freud, 1908 [1907], p.158). Assim, é possível uma mitigação do horror, como afirma Freud em *A cabeça de medusa*. O veículo para essa mitigação é a beleza do mito. Na mitologia grega “os deuses vestem alguém de beleza, como se esta fosse um véu” (Freud, 1899, p. 292).

Em *O mal-estar da civilização* Freud compreende que uma das técnicas humanas de busca de felicidade na vida é uma atitude estética em relação ao propósito da vida. A procura da fruição da beleza nos objetos, gestos, paisagens oferece um sentimento intoxicante, afirma Freud, de maneira que uma civilização não pode sobreviver sem ela.

3.5. O Mito e o Recalque

Green (1994) aponta que o pensamento mítico opera em uma sociedade como uma solução coletiva “para criar uma prescrição, sem precisar nomeá-la, isto é, sem ter

que se conscientizar de seu caráter proibidor e, portanto, frustrante” (Green, 1994, p. 135). Apoiando-se na expressão de M. Detienne, pontua que essa produção psíquica é um “saber fronteira” (Green, 1994, p. 133). O mito é efeito da interdição, consequência do recalque, ou seja, a volta do recalcado sob forma disfarçada.

O autor propõe que o mito vai aparecer no discurso na língua da fantasia e dos sonhos onde algo recalcado pode ser falado, mas não agido. Assim sendo, os mitos podem oferecer pistas a respeito do mecanismo do inconsciente, visto que ele é fruto de um trabalho psíquico.

A mitologia vai aparecer como uma consequência da regra ou do interdito. Onde houve recalque, haverá a volta do recalque sob forma disfarçada. O mito seria então o interdito, sobre a insubmissão ao interdito. Ao respeito social da regra, vai responder no discurso coletivo um campo de extraterritorialidade, análogo ao da fantasia, onde pode ser dito o que não pode ser agido (Green, 1994, p. 120).

Nesse sentido, Green argumenta que essa produção cultural se torna fundamental para a economia psíquica de uma sociedade. Análogos ao rito e à tragédia, ele possui função reguladora. O autor adverte que “excluir a mitologia coloca uma sociedade em perigo” (Green, 1994, p.132).

Assim, esse discurso formula uma estratégia com leis particulares, uma lógica própria. Sua linguagem não é reconhecida, possibilitando que determinados conteúdos possam se expressar, uma língua que não sofre proibições. Ao mesmo tempo, ele se faz compreendido, suas leis tocam o campo da razão, possibilitando que a idéia seja compartilhada.

Com as deformações próprias de sua linguagem, o mito dribla a proibição e permite a expressão do recalcado. Nesse sentido, ele liberta o imaginário, oferecendo

saídas para o desejo recalçado. Ao mesmo tempo, exerce uma função reguladora, pois aponta que a fronteira existe, criando prescrições: o mito marca que há uma regra.

Green (1994) compreende a fronteira, a regra como o incesto. As criações míticas, assim como os produtos culturais em geral, são fruto de um trabalho sobre as pulsões, “que sofrem as conseqüências do recalque, proveniente do processo cultural, isto é, do efeito da proibição do incesto” (Green, 1994, p. 120). Há algo no incesto compreendido como mortífero. O mito toca questões referentes ao animal humano, tendo seu destino preso às pulsões.

A constituição do sujeito se desenvolve em uma balança que põe em movimento um constante conflito: em um pólo, as forças da pulsão, buscando satisfação: é o animal humano considerado em sua dimensão ‘natural’, de sujeito pulsional. No pólo oposto, está a socialização do sujeito, com as exigências da cultura. As pulsões precisam de objetos para a sua satisfação, e assim, nesse movimento, se desenvolve a socialização do sujeito.

Natureza e cultura estão em constante conflito no seio do indivíduo, como no seio do grupo cultural. Esse conflito é central. Faz com que soluções de compromisso sejam encontradas, como sistemas mediadores. O sonho é uma das soluções individuais, o mito, uma das soluções coletivas (Green, 1994, p. 124).

Para Green (1994) O complexo de Édipo referido na psicanálise diz respeito a um complexo de pulsões que sofreu transformação pelos processos inconscientes. Os mecanismos de defesa contra a angústia obrigam esse complexo a ser recalçado, disfarçado, mas esses conteúdos insistem em aparecer novamente, deixando apenas rastros de sua organização. Como seu destino é o recalque, os seus conteúdos devem

ficar fora da consciência, desviados de seu destino original, mas sua força se mantém no inconsciente.

3.6. A Tragédia e o Recalque

Em *Personagens psicopáticos no palco*, Freud retoma a afirmação de Aristóteles acerca da finalidade do drama: despertar o terror e a piedade, e compreende que purgar as emoções significa abrir fontes de prazer. Freud salienta que esse movimento psíquico é análogo ao desabafo produzido pelo chiste ou pelo trabalho intelectual. Por um lado, o drama produz alívio, porque há uma descarga, por outro, provoca uma desejada tensão crescente, por despertar um afeto, que eleva o nível psíquico do expectador. O espetáculo dá ao público a sensação de uma tensão correspondente a uma excitação sexual. Seu propósito é abrir fontes de gozo em nossa vida afetiva, de forma semelhante à brincadeira da criança.

O espectador anseia por ser um herói, ou seja, sentir, agir e ter o mundo ao seu dispor, de acordo com seus desejos, há muito tempo ele teve de sufocar a sua ambição de estar no centro dos assuntos do mundo, e se sente miserável, como se nada de muito excitante lhe acontecesse. O drama promove uma identificação com o herói, permitindo que o espectador experimente imaginariamente as aventuras do personagem. Assim, o público pode experimentar as emoções do herói, sem correr os riscos que a façanha exige. As dores e sofrimentos da experiência do herói, que praticamente lhe anulariam o prazer, lhe são poupadas. O espectador é promovido ao heroísmo sabendo que se trata de um jogo teatral, portanto, ele pode se entregar ao deleite dessa experiência, dando vazão a pulsões recalçadas, nas cenas grandiosas, representações da vida no palco. O espectador pode, então, entregar-se em suas moções sufocadas.

Os heróis são, antes de tudo, contra Deus ou contra algo divino; e o prazer origina-se, segundo parece, da aflição de um ser mais fraco em face do poder divino; prazer devido à satisfação masoquista bem como ao desfrute direto de uma personagem sobre cuja grandeza se insiste, apesar de tudo. Aqui temos uma disposição de ânimo como a de Prometeu, porém mesclada com uma boa vontade mesquinha de se deixar contentar momentaneamente por uma satisfação temporária (Freud, 1942 [1905 ou 1906], p. 322-323).

A rebeldia do herói contra uma divindade, criando um conflito é um tema recorrente na tragédia. Nesse impasse, há uma ação que traz sofrimento. Ainda nesse texto, Freud afirma que esse conflito é uma característica da tragédia de rebelião. À medida que a ordem divina passa a ter um peso menor sobre a sociedade, a tragédia social começa a ter mais destaque. Nesse caso, o herói se rebela contra uma autoridade. Freud se deteve nas tragédias psicológicas, nas quais o terreno do drama que gera sofrimento é a alma. A luta travada diz respeito a moções em conflito, sendo que a moção recalcada é “revelada” ao neurótico, há um reconhecimento. Nesse sentido, ele tem prazer, não se detendo na repugnância.

O recalco está sempre à beira do fracasso; é instável e requer um gasto constantemente renovado — justamente o gasto que lhe é poupado pelo reconhecimento da moção. Somente no neurótico persiste uma luta como a que pode ser tema desse tipo de drama; nem mesmo nele, porém, o dramaturgo provocará apenas um gozo pela liberação, mas despertará também uma resistência (Freud, 1942 [1905 ou 1906], p. 325).

Portanto, a tragédia, para Freud, é uma das representações para uma operação psíquica: o recalco, *verdrängung*. O impasse criado entre o herói e a autoridade dá

um rosto ao conflito entre uma idéia ou representação, ligada à pulsão, que quer se expressar e uma força que quer mantê-la fora da consciência. Roudinesco (1998) realça que a palavra recalque significa o ato de fazer alguém recuar, é um termo empregado para negar a alguém o acesso a um país.

Em *A repressão*, artigo de 1915, Freud usa os termos “fuga” e “condenação” para o processo de “repulsa” a admitir um determinado material a atingir a consciência: “a essência da repressão consiste simplesmente em afastar determinada coisa do consciente, mantendo-a à distância” (Freud, 1915, p. 171). O herói rebelde (Antígona) representaria uma pressão em direção à consciência e a autoridade (Creonte), daria uma configuração à contrapressão. Nesse jogo de forças, há uma resistência que faz com que uma tensão se mantenha. Prosseguindo nas idéias de Freud (1915), salientamos que essa operação é um processo permanente, que requer constante dispêndio de energia, não é algo que se resolve. Há dois elementos importantes nessa representação da pulsão: a idéia, ou um grupo de idéias, com uma quota de libido e uma quota de afeto.

A *idéia* que representa o instinto passa por uma vicissitude geral que consiste em desaparecer do consciente, caso fosse previamente consciente, ou em ser afastada da consciência, caso estivesse prestes a se tornar consciente. Essa diferença não é importante, correspondendo à mesma coisa que a diferença entre ordenar a um hóspede indesejável que saia da minha sala de visitas (ou do meu *hall* de entrada), e impedir, após reconhecê-lo, que cruze a soleira de minha porta (Freud, 1915, p. 176).

O representante da pulsão fica como um fora-da-lei, exercendo uma pressão que parece estranha ao neurótico, afirma Freud, ainda nesse artigo. Essa força tem um

caráter que o assusta, mostrando que a pressão da pulsão tem a perspectiva de algo perigoso.

(...) a fuga não tem qualquer valia, pois o ego não pode escapar de si próprio. Em dado período ulterior, se verificará que a rejeição baseada no julgamento (*condenação*) constituirá um bom método a ser adotado contra um impulso instintual. A repressão é uma etapa preliminar da condenação, algo entre a fuga e a condenação (Freud, 1915, p. 169).

Portanto, a tragédia põe em jogo um conflito entre um herói rebelde e uma força adversa dando expressão a forças que ajudam ao expectador a se reconhecer. O espetáculo promove, assim, uma purgação, um desabafo dos afetos. Freud adverte em *Personagens psicopáticos no palco*, que a moção pulsional que age buscando expressão não deve ser chamada por seu próprio nome. Dessa forma, o espectador distraí sua atenção e não resiste ao processo.

O herói da tragédia, afirma Lacan (1959-1960) tende a estar fora dos limites. Lacan salienta que os heróis de Sófocles, com a exceção de *Édipo Rei*, são levados a um extremo, tem uma posição de fim-da-linha. “São personagens situados, de saída, numa zona limite entre a vida e a morte” (Lacan, 1959-1960, p. 330). Antígona viola os limites da *Até* por seus desejos sem nenhuma mediação possível em um confronto entre a moral tradicional e a ética. “O efeito do belo resulta da relação do herói com um limite” (Lacan, 1959-1960, p. 345).

3.7. *Édipo Rei* e a Realização do Desejo

A idéia de representação de um desejo infantil nos remete à peça de Sófocles, *Édipo Rei*. Essa trama é uma das bases da compreensão do sentido da obra psicanalítica, Freud afirma em *Interpretação dos sonhos* que “o destino (de Édipo) nos comove somente porque poderia ser o nosso, porque o oráculo lançou a mesma praga sobre nós antes de nascermos, como sobre ele” (Freud, 1900/1972, p. 278). O expectador pode se reconhecer no personagem, se comovendo com a materialização das fantasias nos mitos. O complexo de Édipo não é apenas “ilustrado” ou nomeado pela peça de Sófocles, sua composição lhe oferece um componente importante: a universalidade.

Édipo, filho de Laio, Rei de Tebas, e de Jocasta, foi enjeitado quando criança porque um oráculo advertira Laio de que a criança ainda por nascer seria o assassino de seu pai. A criança foi salva e cresceu como príncipe numa corte estrangeira, até que, em dúvida quanto a sua origem, também ele interrogou o oráculo e foi alertado para evitar sua cidade, já que estava predestinado a assassinar seu pai e receber sua mãe em casamento. Na estrada que o levava para longe do local que ele acreditara ser seu lar, encontrou-se com o Rei Laio e o matou numa súbita rixa. Em seguida dirigiu-se a Tebas e decifrou o enigma apresentado pela Esfinge que lhe barrava o caminho. Por gratidão, os tebanos fizeram-no rei e lhe deram a mão de Jocasta em casamento. Ele reinou por muito tempo com paz e honra, e aquela que, sem que ele o soubesse, era sua mãe, deu-lhe dois filhos e duas filhas. Por fim, então, irrompeu uma peste e os tebanos mais uma vez consultaram o oráculo. É nesse ponto que se inicia a tragédia de Sófocles. Os mensageiros trazem de volta a resposta de que a peste cessará quando o assassino de Laio tiver sido expulso do país.

Mas ele, onde está ele? Onde se há de ler agora o desbotado registro dessa culpa de outrora?

A ação da peça não consiste em nada além do processo de revelação, com engenhosos adiamentos e sensação sempre crescente — um processo que pode ser comparado ao trabalho de uma psicanálise — de que o próprio Édipo é o assassino de Laio, mas também de que é o filho do homem assassinado e de Jocasta. Estarrecido ante o ato abominável que inadvertidamente perpetrara, Édipo cega a si próprio e abandona o lar. A predição do oráculo fora cumprida (Freud, 1900, p. 287-288).

Freud afirma que o efeito trágico da peça vai além do tema da impotência humana diante da vontade dos deuses. Ocupado com sua auto-análise, ele se depara com sua paixão por sua mãe e seu ciúme de seu pai. Essa idéia é revelada a Fliess na carta 71, sendo essa a primeira vez que ele apresenta suas idéias sobre o complexo de Édipo. Nessa carta, ele se refere a Édipo e atribui a força da tragédia de Sófocles à universalidade.

Mas a lenda grega capta uma compulsão que toda pessoa reconhece porque sente sua presença dentro de si mesma. Cada pessoa da platéia foi, um dia, em germe ou na fantasia, exatamente um Édipo como esse, e cada qual recua, horrorizada, diante da realização de sonho aqui transposta para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do seu estado atual (Freud, 1886-1899, p. 316).

Édipo Rei põe a nu desejos da primeira infância que se mantêm recalçados, dando representação a questões intoleráveis. A história de amor e ódio, desejo e medo apontam para um conflito. A criança vive essa condição como um perigo, então, o recalque entra em ação. A tragédia dá uma representação a esse drama, que assusta a criança, montando fantasias e sintomas na infância e também na fase adulta. *Édipo Rei* dá uma forma à luta do desejo (e sua ação incontrolável) e a civilização, mostrando “a

dolorosa passagem de um desejo selvagem para um desejo socializado” (Nasio, 2007, p. 12).

Édipo Rei é um mito para a psicanálise, afirma Nasio (2007) porque organiza todos os conceitos que irão aparecer no palco psicanalítico. Organiza toda uma concepção de sentimentos contraditórios, que embora o sujeito tente escapar, irá persistir ao longo de sua vida. É um mito que explica a origem do sofrimento e da identidade sexual, dando figuração à angústia da criança em conflito com o descontrolado e a necessidade de limitar, refrear seus desejos transbordantes. Essa experiência coloca a criança em impasses diante de seu medo e de uma lei que a ordena a deixar de tomar seus pais como objetos, em sua fantasia. Nessa trilha, o autor sustenta que o Édipo é um mito que simboliza a força do desejo da criança. Ela põe em cena a força dos pais como objeto e como interdição.

Em *Dostoiévski e o parricídio*, Freud realça que em *Édipo Rei* é o próprio herói que comete o ato do parricídio. Mesmo que a representação seja atenuada, quando a motivação do crime é deslocada para um destino estranho a ele.

Após sua culpa ter sido revelada e tornada consciente, ao herói não faz qualquer tentativa de se eximir apelando para o expediente artificial da compulsão do destino. Seu crime é reconhecido e punido como se fosse um crime integral (Freud, 1928 [1927], p. 217).

Em *A interpretação dos sonhos*, Freud se apóia na tragédia com o objetivo de apresentar e *confirmar* a sua teoria. Até esse momento de sua obra, Freud afirma que o desejo de morte representado na tragédia remonta à primeira infância. Os desejos sexuais de uma criança, portanto, são despertados na primeira infância, sendo o primeiro amor de uma menina, o pai, enquanto os primeiros desejos de um menino se

direcionam para a mãe. Por outro lado, a criança rivaliza com o genitor do sexo oposto, vivendo uma ambivalência – amor e ódio - em relação aos pais. Nessa obra, Freud afirma que esses impulsos são importantes para a determinação dos sintomas dos neuróticos.

Essa descoberta é confirmada por uma lenda da Antiguidade clássica que chegou até nós: uma lenda cujo poder profundo e universal de comover só pode ser compreendido se a hipótese que propus com respeito à psicologia infantil tiver validade igualmente universal. O que tenho em mente é a lenda do Rei Édipo e a tragédia de Sófocles que traz o seu nome. (Freud, 1900, p. 287).

A tragédia de Sófocles nos provoca, de acordo com Freud, porque nos aponta os nossos desejos. Esse “destino”, afirma Freud (1900), pode ser verificado nos sonhos. De acordo com Freud, a peça é uma realização de desejo. Freud relaciona a tragédia de Sófocles à realização de desejo, ao sonho.

Nossos sonhos nos convencem de que é isso o que se verifica. O Rei Édipo, que assassinou Laio, seu pai, e se casou com Jocasta, sua mãe, simplesmente nos mostra a realização de nossos próprios desejos infantis (Freud, 1900, p. 289).

A peça nos leva a reconhecer desejos que foram recalçados, mostra algo contra o qual recuamos, mas que está vivo em cada um de nós. Desejos repugnantes, que provocam autopunição e horror. Freud afirma que a tragédia brotou de um material onírico, como resposta a um material que estava associado à problemática edipiana. Assim, ele faz referência a uma passagem da tragédia que associa sonho e a tragédia

grega: “muito homem desde outrora em sonhos tem deitado com aquela que o gerou” (Freud, 1900, p. 290).

3.8. O Objeto Perdido

Em *A interpretação dos sonhos*, Freud afirma que as fantasias, assim como os sonhos, encenam um desejo, tem a sua origem em uma vivência de satisfação infantil, afirma Freud. O objeto de desejo é um objeto perdido. O bebê sente fome e ao se alimentar tem uma “vivência de satisfação”, que põe um fim ao estímulo interno, trazendo a marca do primeiro objeto, um traço mnêmico.

Em resultado do elo que é assim estabelecido, na vez seguinte em que essa necessidade desperta surgirá imediatamente um impulso psíquico que procurará recatexizar a imagem mnêmica da percepção e reevocar a própria percepção, isto é, restabelecer a situação da satisfação original. Um impulso dessa espécie é o que chamamos de desejo; o reaparecimento da percepção é a realização do desejo (Freud, 1900, p. 602).

Essa noção aponta para o caráter indestrutível do desejo. O bebê busca reinvestir no traço mnêmico, uma experiência que ficou inscrita em seu psiquismo. O bebê quer reviver o deleite obtido na vivência de satisfação, mas a experiência não se repete, então, ele alucina o seio, para viver novamente o prazer. A partir dessa idéia, podemos compreender que o desejo tem um movimento regressivo, de retorno. O bebê busca, pela alucinação, ter algo que ele teve e perdeu. Mesmo buscando objetos diferentes, a partir da possibilidade do desejo de “deslizar”, ele busca uma satisfação que se perdeu. Assim, o desejo não se satisfaz, sua realização está no campo da fantasia, do sonho, e do mito.

Para Nasio (2007), o desejo incestuoso é uma figura mítica do absoluto: o

‘herói’ busca seu ponto de *origem* no corpo da mãe, é uma fantasia de retorno. O desejo incestuoso é “o desejo de fusão com a sua terra nutriz” (Nasio, 2007, p.26).

4. MITO E SONHO

O sonho é a mitologia privada daquele que dorme, o mito é o sonho acordado dos povos.
Ricoeur, em *Da interpretação*.

O pensamento mítico opera em uma sociedade com uma linguagem equivalente à dos sonhos, propõe Green (1994). O autor propõe que o sonho é uma produção psíquica singular, uma saída individual para o recalque, enquanto o mito é uma saída coletiva. Existe, então, o trabalho do mito, pois um sentido foi transformado.

A articulação entre a história do sujeito e a história da humanidade sempre foi uma busca de Freud. O mito pode ser um ponto de contato, sendo *um sonho da humanidade*.

Ainda está incompleto o estudo de tais construções da psicologia dos povos, mas é muito provável que os mitos, por exemplo, sejam vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejos de nações inteiras, os *sonhos seculares* da humanidade jovem (Freud, 1907 [1906], p. 157).

O mito, sendo uma construção dos povos, apresenta deformações e está relacionado com um passado remoto que foi recalcado. Fragmentos rejeitados são substituídos por uma tentativa de explicação, criando uma verdade histórica no lugar de uma realidade rejeitada. Nesse sentido, Freud (1937) afirma que a humanidade desenvolve “delírios” que exercem poder sobre os homens, aproximando as análises do coletivo e o sujeito isolado.

Freud aponta em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, que ecos perturbadores do passado do sujeito podem ser distorcidos, alterando sua relação com a

realidade. Ainda nesse artigo, Freud reafirma sua proposta de que os sonhos são realizações de desejos. Para o autor, o sonho ‘*encena*’ uma trama de pensamentos, dando uma representação a um desejo infantil.

4.1. Trabalho do Mito e Trabalho do Sonho

Sonho e mito fazem ‘como se’ a história que contam oferecesse a mesma significação que uma história inteligível ao nível do sentido comum, pertencendo a campos homólogos, argumenta Green (1994).

O sonho remete ao passado do indivíduo e o mito, ao passado de uma sociedade. Mas os dois falam de um passado projetado, construído posteriormente. Passado fabuloso e intemporal, porque o sonho e o mito dizem o que foi, o que é o que será, numa língua que se liberta das coações da temporalidade (Green, 1994, p. 120).

Os mitos são criados a partir de desejos infantis que devido à sua periculosidade são recalçados. Laplanche (1989) aponta que o trabalho do mito é análogo ao trabalho do sonho: promove a simbolização. O mito opera apoiando-se no passado e em elementos da realidade, sofrendo deformações, produto da censura. O sonho e o mito são a realização de um desejo.

As obscuras informações que nos são trazidas pela mitologia e pelas lendas das eras primitivas da sociedade humana fornecem-nos uma imagem desagradável do poder despótico do pai e da crueldade com que ele o usava. *Cronos* devorou seus filhos, tal como o javali devora as crias da javalina, enquanto *Zeus* castrou o pai, fazendo-se rei em seu lugar (Freud, 1900, p. 283).

A história da humanidade, portanto, é mascarada por processos semelhantes aos dos sonhos, assim, Freud faz uma relação entre a história infantil singular e a coletiva. Freud considera a sexualidade infantil como a chave dos sonhos. Em *Três Ensaios sobre a sexualidade* (1905), ele propõe que o sonho remonta à infância. O sentido do sonho é a representação de um desejo infantil. “O desejo que gera o sonho brota sempre do período da infância, e tenta continuamente chamar a infância de volta à realidade e corrigir o dia atual pela medida da infância” (Freud, 1905, p. 68).

Nessa obra, Freud salienta que a linguagem dos sonhos é uma expressão de pensamentos que não podem atingir à consciência, devido à ação de uma barreira erguida pelo recalque. Nesse sentido, ele age substituindo pensamentos recalcados. Os sonhos são a representação de um desejo inconsciente que busca satisfação. A representação atua como um disfarce do desejo recalcado. Para o autor, somente um desejo inconsciente possui força para a formação do sonho. A sexualidade infantil é a força que dá motivação para o sonho.

Os sonhos, assim como as fantasias são a expressão de um desejo conflitante que encontra uma via de liberação. Os desejos perturbadores se expressam de forma obscura, inacessíveis ao pensamento, pois se mantêm disfarçados pela força do recalque. Essa força nos impede de tomar consciência de impulsos que “minariam a idéia que fazemos de nós mesmos e de nosso lugar no mundo” (Roth, 2000, p. 15): os impulsos sexuais e agressivos.

A distorção é produto da censura. Convém notar que o afeto vivenciado no sonho pertence a seu conteúdo latente, e não ao conteúdo manifesto, e que o conteúdo *afetivo* do sonho permaneceu intocado pela distorção que se apoderou de seu conteúdo de *representações* (Freud, 1900, p. 176).

O incesto, parricídio, a hostilidade são deformados nos sonhos. Em *A interpretação dos sonhos*, Freud diferencia o conteúdo manifesto de conteúdo latente, demonstrando que o sonho é produto de um trabalho, onde a distorção está presente. O conteúdo manifesto é aquele que aparece nos relatos. O conteúdo latente, por sua vez, são os desejos recalçados que podem reemergir nos sonhos, se expressar, em uma outra linguagem.

Podem também ser desejos do passado, que foram abandonados, recobertos por outros e recalçados, e aos quais temos de atribuir uma espécie de existência prolongada apenas em função de sua reemergência num sonho. Eles não estão mortos em nosso sentido da palavra, mas são apenas como as sombras da *Odisséia*, que despertavam para alguma espécie de vida tão logo provavam sangue. (Freud, 1900, p.276-277).

O primeiro sonho de Dora analisado por Freud em 1905 apresenta um mecanismo de distorção: a inversão no contrário.

Eis o sonho, tal como Dora o relatou: “Uma casa estava em chamas. Papai estava ao lado da minha cama e me acordou. Vesti-me rapidamente. Mamãe ainda queria salvar sua caixa de jóias, mas papai disse: ‘Não quero que eu e meus dois filhos nos queimemos por causa da sua caixa de jóias.’ Descemos a escada às pressas e, logo que me vi do lado de fora, acordei.” (Freud, 1905, p. 61).

Na análise desse sonho, Freud realça que existe uma operação psíquica com o objetivo de “superar” o recalque. A linha de pensamento de Freud o leva a supor que há uma inversão: o fogo representado diz respeito à água, que, por sua vez, representa a enurese. Esse sintoma chamou a atenção de Freud por ter desaparecido e retornado

quando ela tinha a idade de seis anos. A etiologia da enurese, para Freud, está relacionada à masturbação infantil. Em *A aquisição e o controle do fogo*, a equivalência entre a água e o fogo como elementos em oposição novamente é salientada por Freud. Dessa vez, fazendo referência a um mito grego: *Prometeu acorrentado*. O mito contado por Ésquilo narra a história de um titã grego que vai aos céus, rouba uma centelha de fogo, que era exclusividade dos deuses e o levou aos homens. Zeus o castiga ordenando que ele seja acorrentado no cume do monte Cáucaso, onde um abutre ia devorar seu fígado. Como o titã é imortal, seu fígado se reconstituía, fazendo com que o abutre o devorasse sucessivamente.

Freud (1932 [1931]) afirma que as distorções dos conteúdos do mito são análogas às dos sonhos. O mecanismo utilizado é a transformação em seu oposto. Freud analisa o ato de Prometeu roubar o fogo dos deuses e entregá-lo aos homens e propõe que há uma inversão entre o fogo e água, sendo que o fogo faz referência ao ato de urinar. O sonho de Dora e o mito citado, portanto, apresentam o mecanismo de transformação no oposto.

O desejo jamais alcançará a satisfação, mas ele busca entrar em cena, aparecer. Há uma dramatização de algo infantil, de natureza sexual. A tosse de Dora em *Três ensaios sobre a sexualidade*, por exemplo, é vista por Freud como a representação de uma situação sexual. A fantasia, assim, entra em ação. A cena infantil, que não pode acontecer novamente, é revivida no sonho (Freud, 1900). Por meio de um outro registro, o desejo se expressa, ganha representação, pela deformação. Esse mecanismo também opera na linguagem mítica. Freud (1900) afirma que “boa parte desse simbolismo (universal) é partilhada pelos sonhos com as psiconeuroses, as lendas e os usos populares (Freud, 1900, p. 377).

O mito como um arranjo discursivo, revela um saber, aponta Green (1994). Ele veicula um sentido que, como o sonho, não foi dado nem revelado, mas transformado. Houve, portanto, um trabalho. O mito não esconde o sentido, apenas deforma, tudo está dado. Assim como há o trabalho do sonho, há o trabalho do mito.

Sonho e mito fazem como se a história que contassem oferecesse a mesma significação de uma história inteligível ao nível do sentido comum; no entanto, essa pseudo-inteligibilidade provoca uma impressão de incoerência e mistério (Green, 1994, p.118).

O autor nos lembra, ainda, que o sonho é narrado para o psicanalista, assim como o mito das sociedades sem escrita era transmitido pela tradição oral. Em ambas as situações, há um passado que é construído posteriormente. Ao contrário do encadeamento de uma narrativa da trama social, ela se sustenta sobre outra lógica, fazendo ver algo sobre o humano. Green (1994) afirma que o psicanalista não deve se concentrar nos conteúdos, mas na operação do inconsciente que ele revela. O mito funciona, assim, como um sistema projetivo. A ênfase do psicanalista não será centrada na interpretação dos símbolos do mito, mas na atividade simbólica que permite descobrir sua estrutura. Assim sendo, a psicanálise não busca sentidos fixos para os conteúdos míticos, seu objetivo não é o deciframento.

5. MITO E CULTURA

O arcaico para Freud não é algo que se supere, seja no plano individual como no social, mas algo que continua a ser uma parte vital – e, muitas vezes perturbadora - da vida, em qualquer nível de desenvolvimento.

Roth, em *Freud: conflito e cultura*.

No que diz respeito à análise da relação do sujeito com a cultura, a psicanálise propõe que o sujeito é atravessado pela linguagem. Sendo a linguagem algo anterior ao sujeito, sua constituição e seu desejo estão não só imbricados como na dependência do outro. A cultura e a subjetividade estão articulados de maneira dinâmica e tensa, em perpétua interação. Para Green (1994), o mito promove uma vetorização entre o singular e o coletivo, ou seja, um movimento que bascula nos dois sentidos. Essa articulação possibilita uma intimidade com as representações compartilhadas. Nesse sentido, o mito pode conectar o homem e a cultura, a partir da linguagem. O mito pode estabelecer uma intersecção entre a realidade exterior (os produtos da cultura, as artes e ritos) e a realidade psíquica, a fantasia, os sintomas, o sonho.

Partindo de Lévi-Strauss, o autor aponta que o mito pode ser compreendido como uma maneira de organizar o mundo, interpretá-lo, conhecê-lo. Assim, a linguagem mítica, oferece um campo para a projeção, uma mediação para uma sociedade mostrar como percebe o mundo. Assim sendo, o mito possui função de laço social, organiza sentidos para dar uma hipotética coerência à existência, algo que substitua o território do provável, da ausência de sentidos. Esse produto cultural diz algo a respeito do passado de uma comunidade.

A partir das narrativas, uma sociedade pode entrar em contato com a sua história, pode reescrevê-la. Esse movimento age na criação de sentidos. Esse veículo,

portanto, promove uma operação, trazendo conseqüências para a vida social. Assim, ele tem um papel estruturador, porque produz uma operação inconsciente. O mito funciona como um jogo, é e não é ao mesmo tempo, o paradoxo se articula, sem fazer uma oposição. Nesse sentido, ele supera a dicotomia do princípio da realidade, onde algo é ou não é.

Em *Totem e tabu* (1913-1914), Freud afirma que há uma semelhança entre a cena, da refeição totêmica e a arte grega. A essência da tragédia é o sofrimento do herói, considera Freud. “O herói da tragédia deve sofrer” (Freud, 1913-1914, p.158). O personagem, assim, carrega o peso da ‘culpa trágica’.

Na tragédia grega, o tema especial da representação eram os sofrimentos do bode divino, Dionísio, e a lamentação dos bodes seus seguidores, que se identificavam com ele. Assim sendo, fica fácil compreender como o drama, que tinha se extinguido, voltou a brilhar com nova vida na Idade Média, em torno da Paixão de Cristo (Freud, 1913-1914, p. 158).

O tema da tragédia se desenvolvia em torno da rebelião contra a autoridade divina ou humana, lembra Freud. Nessa obra, Freud compara os atos e normas de sociedades em desenvolvimento com as sociedades modernas. Os comportamentos e restrições com relação a um totem lhe chamam a atenção. O totem é um animal considerado sagrado e profano, simultaneamente, que mantém relação com todo o clã. O animal tem importante lugar nas crenças da comunidade, organizando as relações entre os membros do clã.

As investigações mostram que há uma série de proibições orientando o comportamento da tribo em relação ao animal, costumes que regulam as relações entre os membros dessas sociedades. As leis do clã impõem uma série de observações

garantindo que o animal não seja morto e que relações incestuosas não ocorram. As proibições buscam garantir também que o totem não seja morto por nenhum membro da tribo. A comunidade impõe tais restrições em sua relação com o totem como se fossem impedir algum perigo que pudesse ameaçar a sociedade ou como se tratasse de alguma culpa pressionando o grupo. Como veremos adiante, as peculiaridades dessas proibições levam Freud a pensar que as regras revelam um horror ao incesto e uma ambivalência em relação ao pai, com seu componente de ódio. Sendo assim, os costumes têm por finalidade evitar que ocorram os dois crimes de Édipo. A base de um tabu é uma ação proibida para a qual existe uma inclinação inconsciente. Portanto, existe um forte desejo na direção da violação de uma regra. “Não é necessário proibir algo que ninguém deseja fazer” (Freud, 1913-1914, p. 82). O tabu tenta impedir a transgressão dessa proibição.

5.1. A Conotação Mitológica do Tabu

A palavra tabu tem o sentido de algo inabordável, algo que aparece em forma de restrições. O termo tem duplo significado, expressa algo sagrado e impuro (como vimos acima a respeito do totem). É uma palavra antitética, ou seja, dá uma expressão independente a duas idéias contrárias. O totem está relacionado à ambivalência emocional, e é esse sentimento que orienta as proibições. Freud aponta que um dos sentimentos opostos se mantém sob recalque, assim, a violação de um tabu produz culpa.

Os costumes e proibições analisados por Freud não estão distantes dos regulamentos que regem as sociedades desenvolvidas. “Os tabus ainda estão entre nós” (Freud, 1913-1914, p. 17) e estão relacionados com a ambivalência emocional. Freud salienta que o termo tabu guarda sentidos contrários, como foi dito anteriormente, ele é impuro e sagrado, simultaneamente, causando veneração e horror. Ele tem um sentido

de mistério e provoca temor, visto que há uma atribuição de um poder mágico para ele. Nesse sentido, existem na comunidade restrições em relação a tocar o objeto que ganha o valor de um tabu. Freud pontua que esta é uma lei geral da mitologia: a ambivalência em relação a um objeto, que pode despertar veneração e horror, sendo sagrada e impura. A base do tabu é uma proibição para uma ação a qual existe uma forte inclinação, salienta Freud. Existe, assim, a tentação a violar o tabu, ato que poderia acarretar em uma dissolução da comunidade.

As restrições em relação a ele se desenvolvem naturalmente em um grupo, sem uma imposição de fora. Assim, o tabu pode ser considerado o código de leis mais antigo da humanidade, anterior às religiões e também o primeiro sistema penal das sociedades. Além disso, o tabu guarda os principais atos da vida: nascimento, iniciação, casamento, funções sexuais, menstruação ou parto. Está, portanto, relacionado aos enigmas da existência.

Esse poder está ligado a todos os indivíduos *especiais*, como reis, sacerdotes, ou recém-nascidos, a todos os estados *excepcionais*, como os estados físicos da menstruação, puberdade ou nascimento, e a todas as coisas *misteriosas*, como a doença e a morte o que está associado a elas através do seu poder de infecção ou contágio (Freud, 1913-1914, p. 39).

O totemismo possui uma conotação mitológica, organizando crenças a respeito de interrogações fundamentais do homem, dando uma forma a teorias a respeito de questões que o homem não controla: seu desejo, sua origem, a morte, entre outras interrogações. Formulou-se, então, uma primeira explicação sobre as leis do universo. Como foi dito anteriormente, as restrições impostas pelo totemismo têm sua origem no horror ao incesto e ambivalência em relação ao pai. Há, portanto, nessa compreensão do

mundo, uma projeção de impulsos e das leis em geral que regem a vida psíquica para o exterior. Dessa forma, as concepções sobre a vida após a morte, com suas teorias sobre castigo são expressões de nosso psiquismo.

Freud afirma que o homem desenvolveu ao longo da história, três sistemas de pensamento:

(...) animista (ou mitológica), religiosa e científica. Destas, o animismo, o primeiro a ser criado, é talvez o mais coerente e completo e o que dá uma explicação verdadeiramente total da natureza do universo (Freud, 1913-1914, p. 89).

Por meio desses sistemas, o ser humano pôde criar representações para o mundo, sendo o animismo “a primeira realização teórica do homem” (Freud, 1913, p. 103). Assim, a primeira teorização dada ao mundo é psicológica. Essa teoria se apoiava em uma supervalorização do pensamento. Apresentava uma crença no poder dos desejos, muito semelhante ao pensamento onipotente da criança. Essa modalidade de pensamento tinha precisamente este princípio regendo a sua lógica: a onipotência do pensamento.

Com esses três estágios em mente, pode-se dizer que o animismo em si mesmo não é ainda uma religião, mas contém os fundamentos sobre os quais as religiões posteriormente foram criadas. É evidente também que os mitos se baseiam em premissas animistas (Freud, 1913-1914, p. 89).

A partir dessas crenças, formulou-se um sistema de pensamento que deu suporte às instituições sociais. Posteriormente, deu origem a religiões e normas para a cultura,

regendo as relações entre os membros do clã entre si e fora de suas tribos. Nesse sentido, a primeira realização teórica humana e as restrições morais têm a mesma fonte: o tabu.

5.2. A Origem das Instituições e o Horror ao Incesto

As proibições em relação a um tabu visam a renúncias, eles se estabelecem contra a liberdade de prazer, de comunicação ou de prazer. O grupo não questiona as regras, adere às proibições, mas caso um membro do grupo transgrida as regras ele adquire as características de um ser proibido. A violação de um tabu acarreta em severa punição. Freud propõe que há uma relação entre as normas das tradições modernas e as proibições dessas tribos. A origem de determinados cerimoniais de expiação e certas restrições têm como base proteger a sociedade da hostilidade inconsciente em relação à autoridade. O cerimonial, nesse sentido, é um disfarce da hostilidade. “Os tabus se expressam em proibições” (Freud, 1913-1914, p. 81). Como a proibição aponta para um desejo, ele tenta proteger a sociedade contra o desejo de matar. Um impulso hostil está na raiz da proibição.

Freud faz uma articulação entre a origem das instituições e o horror ao incesto. As normas que regulam a sociedade têm por base essa interdição. Nesse sentido, a origem das instituições e a organização dos desejos infantis se entrelaçam de maneira dinâmica, o singular e o coletivo estão relacionados.

A hipótese de Freud se concentra na idéia de que o animal totêmico é o substituto do pai. A proposta de Freud sobre o começo da organização social se apóia em um mito: o mito da horda primeva. De acordo com a sua idéia, havia um pai violento que guardava todas as mulheres para si, expulsando os filhos quando eles cresciam. “Certo dia, os irmãos que tinham sido expulsos retornaram juntos, mataram e

devoraram o pai, colocando assim um fim à horda patriarcal” (Freud, 1913-1914, p. 145).

O ato de devorar o pai tinha o sentido de uma identificação, assim, os filhos acreditavam adquirir parte de sua força, assumindo seus atributos. Analisando diversos clãs, Freud se depara com um ritual que o instiga: a refeição totêmica. Freud indica que um festival é um momento em que os excessos são permitidos, é “a ruptura solene de uma proibição” (Freud, 1913-1914, p. 144). Nessa cerimônia, cada clã sacrifica o animal sagrado de sua tribo e come uma parte do totem. Todos os membros devem participar do ritual, participando da morte e da culpa. A ingestão do animal totêmico era uma busca de uma semelhança com esse deus primitivo. Freud teoriza que esse ritual remonta uma comemoração do ato de assassinato do pai primevo, é a repetição desse momento, que teria sido o primeiro festival.

5.3. O Tabu e os Dois Crimes de Édipo

O início da organização social humana, com suas restrições morais e a religião teve início no assassinato do pai primevo. Prosseguindo nas idéias de Freud, os sentimentos dos filhos em relação ao pai eram de ambivalência, assim, sentiam ódio por ele representar um obstáculo aos anseios de poder e aos desejos sexuais, mas também sentiam admiração. Após o assassinato, toda a afeição que estava recalcada se apresentou em forma de culpa. “O pai morto tornou-se mais forte que o pai vivo” (Freud, 1913-1914, p. 146). A partir de então, criaram restrições em relação ao totem, com o objetivo de eliminar o ato, desfazê-lo. Dois tabus do totemismo correspondem aos dois desejos recalçados do complexo de Édipo: a proibição de matar o totem e a proibição do incesto. A instituição de tais interdições teve por objetivo salvar a organização social de

um novo assassinato entre os membros do clã. Buscava-se também esquecer o assassinato do pai e mitigar a culpa. Nesse sentido, a sociedade estava “baseada na cumplicidade do crime comum” (Freud, 1913-1914, p. 149).

A morte do pai primevo pelos filhos é narrada de maneira recorrente na mitologia. As escolas de filosofia da antiga Grécia propunham que “a humanidade descendia dos Titãs, que haviam matado o jovem Dionísio-Zagreus e o despedaçado. A carga desse crime pesava sobre eles” (Freud, 1913-1914, p. 155).

Como foi dito anteriormente, Freud propõe que a cena da refeição totêmica é retomada no palco pela tragédia grega.

Tenho em mente a situação da mais antiga tragédia grega. Um conjunto de indivíduos, com nomes e vestimentas iguais, cercavam uma figura isolada, todos eles dependendo de suas palavras e atos: eram o Coro e o personificador do Herói. (Freud, 1913-1914, p.157).

O sofrimento do herói para Freud está relacionado à culpa. O personagem “tem de conduzir o fardo daquilo que era conhecido como culpa trágica” (Freud, 1913-1914, p. 157). Essa culpa, para o autor, se fundamenta na rebelião contra uma vontade divina ou humana. O herói era punido por sua ousadia, provocando a comiseração do Coro. A cena do palco era uma representação da cena histórica através de um processo de deformação. O herói seria o pai primevo e o Coro, o responsável pelo crime. Há uma inversão responsabilizando o herói por seus sofrimentos.

5.4. O Passado da Sociedade e o Passado da Criança

Muitos costumes, cerimônias e dogmas nasceram de uma relação de ambivalência com o pai, ou seja, há uma coexistência de amor e ódio. A organização das instituições, assim, se apóia em processos muito semelhantes aos processos individuais. A culpa opera em uma sociedade, apoiada em um passado histórico, gerando restrições. Da mesma forma, o passado da criança, que ainda está vivo, opera produzindo sintomas. Impulsos hostis experimentados na infância são precursores da moralidade excessiva na vida adulta. Nesse sentido, Freud afirma que não é necessário um ato hostil para despertar a culpa no neurótico. O simples impulso é suficiente para produzir a reação moral, visto que o que rege a vida do sujeito é a realidade psíquica, ao invés da realidade concreta. Nesse sentido, o pensamento substitui o ato, assim, os neuróticos são inibidos em suas ações.

A criação das instituições, com suas restrições têm sua base no horror ao incesto, as regulamentações, portanto, se apóiam em fontes sexuais. Assim, a neurose e a criação das instituições encontra-se articulada. Freud afirma que o propósito da neurose é fugir da realidade para um mundo de fantasia. O neurótico, portanto, evita o mundo real que é regido pelas instituições. “Voltar as costas à realidade é, ao mesmo tempo, afastar-se da comunidade dos homens” (Freud, 1913-1914, p. 85).

Freud estabeleceu, assim, uma analogia entre os mecanismos das organizações humanas e os mecanismos psíquicos, que inibem a satisfação dos desejos. A proibição do incesto está na base da vida da comunidade. O assassinato do pai primevo não resolveu o conflito, porque a força de suas leis continuou viva. Os filhos continuam obedecendo seus ditames, houve apenas um deslocamento para níveis diferentes.

Nesse sentido, a psicanálise coloca um acento no arcaico, um passado que continua ativo, uma história viva dentro de nós, trazendo conseqüências na vida social e individual. Esse passado ativo se manifesta em produções culturais, na religião, arte e a ciência. As construções culturais são compreendidas, portanto, como expressões de conflitos, de maneira semelhante aos sonhos e sintomas, uma saída para pulsões hostis ou sexuais às quais é negada a satisfação.

5.5. Mito e Desamparo

Com o texto *O futuro de uma ilusão* (1927) Freud analisa os caminhos do desenvolvimento da cultura, instigado por interrogações acerca da origem da civilização. Nesse texto, Freud faz uma articulação entre a tentativa humana de dar uma resposta para os grandes enigmas do universo e as restrições pulsionais impostas pela civilização. Freud salienta que o enigma do nascimento e da morte faz com que o ser humano se depare com a sua condição de desamparo.

Diante dos perigos da natureza o homem experimenta a sua fragilidade. Essa condição é uma das razões que leva o ser humano a se reunir e criar a civilização: a busca de defesa para se proteger contra as forças naturais e sua imprevisibilidade. Freud afirma que a busca de resposta para os enigmas do universo movimentam o pensamento, pedindo respostas que ajudem a despojar a natureza de sua força ameaçadora. Assim, o terror do homem em relação à morte pode ser apaziguado. Nessa busca nascem os mitos, oferecendo explicações e também uma possibilidade de controlar aquilo que escapa ao homem. Uma estratégia para lidar com o desamparo é a humanização da natureza, que tem como objetivo promover algum domínio sobre suas forças.

(...) se nos elementos se enfurecerem paixões da mesma forma que em nossas próprias almas, se a própria morte não for algo espontâneo, mas o ato violento de uma Vontade maligna, se tudo na natureza forem Seres à nossa volta, do mesmo tipo que conhecemos em nossa própria sociedade, então poderemos respirar livremente, sentir-nos em casa no sobrenatural e lidar com nossa insensata ansiedade através de meios psíquicos (Freud, 1927, p. 28).

Essa técnica não salva o ser humano de sua fragilidade, mas permite que ele reaja, saia de um desamparo que pode deixá-lo paralisado, argumenta Freud. Portanto, as construções míticas possibilitam uma ilusão de controle diante de forças que o homem não pode dominar. Esse mecanismo se apóia em um modelo infantil, quando a criança vive a experiência do desamparo, *hilflosigkeit*. Lançada na vida em uma posição de prematuridade física e psíquica, a criança precisa da proteção dos pais. Ao longo da vida, o desamparo perdura, pois a solidão, o medo da morte e a impossibilidade de controlar os acontecimentos fazem com que o homem fique face a face com sua precariedade, sua fragilidade, criando mitos para mitigar o terror.

A mãe é o primeiro objeto de investimento libidinal da criança, em quem o bebê busca a satisfação plena, mas é a relação com aquele que ocupa a função paterna para a criança que Freud privilegia no texto. No decorrer do desenvolvimento infantil, há um deslocamento da libido da mãe para o pai, com quem a criança terá uma relação ambivalente. O pai desperta na criança temor e admiração, e lhe dá um sentimento de proteção contra os perigos.

Para lidar com o desamparo, o homem buscou uma solução semelhante àquela que experimentou na infância, ou seja, transformou as forças da natureza em deuses, de acordo com um modelo infantil: deu-lhes o caráter de um pai.

Foi assim que se criou um cabedal de idéias, nascido da necessidade que tem o homem de tornar tolerável seu desamparo, e construído com o material das lembranças do desamparo de sua própria infância e da infância da raça humana (Freud, 1927, p.30).

5.6. Os Mitos e a Reconciliação com a Civilização

A humanização da natureza, de acordo com Freud, busca dar uma solução ao desamparo humano, promovendo uma possibilidade do ser humano ter alguma influência sobre as forças naturais. O homem “primitivo”, então, projetava seu mundo interno, dando aos fenômenos naturais uma expressão semelhante a si mesmo. Os objetos são personificados para se adquirir algum controle sobre ele. Nesse sentido, Freud afirma que há um vínculo entre o desamparo da criança e o desamparo da humanidade. O ser humano construiu arranjos nos quais se verifica uma elaboração em direção a realização de um desejo. Por meio desses sistemas, o homem busca proteção, uma possibilidade de prolongamento da vida e também de se reconciliar com a civilização.

As respostas aos enigmas que tentam a curiosidade do homem, tais como a maneira pela qual o universo começou ou a relação entre corpo e mente, são desenvolvidas em conformidade com as suposições subjacentes a esse sistema. Constitui alívio enorme para a psique individual se os conflitos de sua infância, que surgem do complexo paterno - conflitos que nunca superou inteiramente -, são dela retirados e levados a uma solução universalmente aceita (Freud, 1927, p. 43).

A civilização é compreendida por Freud, nesse texto, como expressão de tudo o que o ser humano se desenvolveu acima de sua condição animal. Além do objetivo já

abordado, de preservação, através do controle da natureza, a civilização tem o objetivo de ajustar as relações entre os homens, criando regulamentações. Há uma atribuição de justiça a alguns seres divinos, que governam usando uma lógica humana: o bem é recompensado e o mau, punido. Freud propõe que nosso patrimônio cultural se sustenta, então, na busca de uma solução para os enigmas e na reconciliação com os fardos impostos pelas restrições exigidas pela cultura: a renúncia pulsional.

As restrições referidas acima dizem respeito às privações que as instituições exigem, no sentido de estabelecer uma ordem social. As proibições impostas pelas regulamentações exigem uma renúncia das moções pulsionais, sacrifícios que tem de ser feitos em benefício da civilização. As tendências agressivas, a ânsia de matar e o incesto são destacados. Além disso, Freud salienta que os homens não são voluntariamente amantes do trabalho, o que exige uma coerção por parte das instituições.

Freud salienta que há uma hostilidade das pessoas em relação à cultura. A tendência da massa é a rebeldia contra as renúncias, por isso, as proibições são formuladas: para proteger contra os impulsos hostis dos homens. As criações da ciência e tecnologia podem ser construídas com o objetivo de construir, mas também visando a aniquilação do homem. Nesse sentido, as regulamentações tentam proteger a civilização da hostilidade e destrutividade humanas. A obediência a tais normas, entretanto, é mantida sob coerção.

Esse cenário de opressão às pulsões favorece uma inimizade do sujeito em relação à civilização. Freud afirma que a arte oferece uma experiência de partilha de ideais, promovendo uma unidade cultural. O coletivo e o singular ficam imbricados na arte poética, a rebeldia do herói contra as instituições e a rebeldia contra o pai são inseparáveis, oferecendo ao público uma fruição, um alívio.

A arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais, e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem de fazer em benefício da civilização (Freud, 1927, p. 25).

6. CONCLUSÃO

O mito é uma narrativa que busca responder interrogações humanas sobre os enigmas da existência como a morte, a sexualidade, o amor, as diferenças sexuais. Nesses enredos, as teorias que o homem construiu para dar uma explicação a perguntas perturbadoras ganham um contorno. Portanto, o mito cria sentidos, dando uma coerência hipotética à existência. Ele organiza o aparato simbólico de uma cultura, dando expressão às concepções, tradições, crenças e ensinamentos de uma comunidade. As narrativas são ferramentas que permitem a apropriação de um patrimônio simbólico, rastros de um passado que está vivo, promovendo representações compartilhadas.

O mito grego tem uma perspectiva transgressora, visto que o herói avança com obstinação em direção a uma fronteira proibida, realizando seu desejo. Por outro lado, ele tem uma perspectiva normativa, pois o herói é castigado por sua transgressão. Nesse aspecto, ele tem uma característica de controle social.

A psicanálise tem uma vertente mitológica em sua composição. A linguagem mítica permite um avanço em relação à concepção cartesiana do homem, que apresenta o sujeito centralizado no eu. O herói grego é apresentado como descentralizado, tomado pelos excessos, as paixões, a desmesura, tentando ultrapassar medidas que não deveriam ser transpostas, limiares proibidos. As peças gregas dão uma moldura à concepção do desejo como algo perigoso, mortal.

O pensamento freudiano acentua o conflito do homem, a luta do sujeito, preso em sua natureza animal e a cultura, as forças da pulsão com sua perspectiva de excesso e o recalque. O mito toca essas questões e oferece uma ilustração a esses movimentos psíquicos, apresentando a perspectiva desejante do homem.

O arranjo mítico permite a articulação de paradoxos, como a vida e morte, o amor e o ódio, o sagrado e o profano. Nesse sentido, ele tem uma afinidade com a lógica do inconsciente, cujas formações podem reunir elementos contrários. A atemporalidade do inconsciente também ganha representação, visto que o presente, passado e futuro se relacionam no mito. A especificidade do material psicanalítico encontra na mitologia grega um eixo para dar representação à sua lógica.

Em nossos resultados, verificamos que o mito é compreendido na obra freudiana como uma construção dos povos, assim, fragmentos de um passado rejeitado são substituídos por uma tentativa de explicação sobre um mistério. Nesse sentido, ele vela e revela algo sobre o ser humano, captura algo que não pode se expressar de outra maneira.

Os mitos são vestígios de fantasias, plenas de desejos, para Freud (1908 [1907]). Eles permitem a reformulação de um material preexistente, transformando uma situação experimentada como desagradável em algo prazeroso, tendo a beleza como veículo, o poeta pode mitigar o horror. As obras do poeta são uma substituição do brincar infantil, assim como no jogo, algo pode se expressar, o desejo é colocado em cena. Essa questão é fundamental em nossos resultados: o mito é uma realização de desejos.

Assim como a fantasia, ele articula o passado, o presente e o futuro e está relacionado com uma busca de satisfação, o desejo é sua fonte. Podemos dizer que o mito é um trabalho psíquico, ele expressa uma conciliação de correntes psíquicas que lutam entre si: o erotismo suprimido que insiste em obter satisfação em oposição às forças da defesa.

Freud (1907[1906]) considera o mito como um *sonho da humanidade*. Assim como existe o trabalho do sonho, podemos pensar no mito como um trabalho. Nessa linha de pensamento, ele transforma sentidos e sofre deformações, driblando a censura.

O mito libera o imaginário, permitindo que o desejo se ponha em cena. Nesse sentido, ele pode ser fundamental para uma sociedade, dando expressão a um material recalçado. A linguagem mítica é, portanto, uma saída coletiva para o recalque, enquanto o sonho é uma saída individual. Mito e sonho são análogos, o sonho é “uma mitologia privada daquele que dorme e o mito é um sonho acordado dos povos” (Ricoeur, 1977, p. 66). O sonho remete ao passado do indivíduo e o mito diz respeito ao passado da humanidade, algo arcaico que não é superado: os desejos infantis, que devido à sua periculosidade são recalçados. A história individual infantil e a história coletiva podem ganhar um ponto de contato na composição mítica.

Édipo Rei é uma tragédia que ganhou lugar de mito para a psicanálise, dando uma forma à ação incontrolável do desejo e a civilização, à dolorosa passagem do desejo selvagem ao desejo socializado. A peça dá figuração à angústia da criança em conflito com o descontrole e a necessidade de refrear seus desejos transbordantes, experiência que a coloca diante de um impasse entre o desejo e o medo, o amor e o ódio. Os desejos infantis recalçados têm a dimensão de algo perigoso, trazendo dificuldades para o neurótico avançar em sua via. A peça de Sófocles permite um reconhecimento de desejos contra o qual recuamos. Além disso, ela é uma ferramenta para Freud estabelecer a universalidade do complexo de Édipo, articulando a história singular à história da humanidade.

No encontro da história da criança e a história social, Freud (1908) estabelece uma equivalência entre as explicações oferecidas pelos mitos e as teorias das crianças a respeito de suas primeiras interrogações. Portanto, o sistema de crenças onde a cultura se apóia e constrói sentidos tem um modelo similar ao infantil. O pensamento da criança opera com o objetivo de ter um domínio sobre algo que ela não controla. Nosso patrimônio cultural também nasceu como uma busca de controlar aquilo que escapa ao

homem, uma estratégia para lidar com o desamparo, a imprevisibilidade da vida e a falta de garantias, afirma Freud (1927). O mito tem, portanto, a função de promover um despojamento das forças naturais de seu caráter ameaçador, na medida em que a natureza é humanizada, é uma técnica para o homem mitigar o horror e reagir diante de seu sentimento de precariedade. O desamparo da criança e o desamparo da humanidade ganham uma articulação com o mito.

Os mitos dão um sentido às renúncias pulsionais exigidas pela civilização, oferecendo a possibilidade do homem se reconciliar com os fardos impostos pela vida em sociedade. Assim, o controle das regulamentações sociais foi creditado a uma origem divina, como se os deuses vigiassem o cumprimento da ordem social, por meio de uma lógica humana: o bem é recompensado e o mau, punido. As restrições da sociedade e as realizações culturais têm como alicerce a tentativa de impedir um perigo, que tem relação com os dois crimes de Édipo: o incesto e o parricídio. A civilização, portanto, repousa na renúncia à satisfação das pulsões.

O totemismo organizou as primeiras teorias e regulamentações a respeito do desejo, formulando leis a respeito de questões que o homem não controla: o incesto e o parricídio. O mito da Horda Primeva é usado por Freud para explicar a origem da civilização. Esse arranjo mostra que o passado da humanidade, assim como o passado da criança, continua operando, não é superado. A ordem social impõe sacrifícios, provocando uma hostilidade dos cidadãos em relação à civilização. Os mitos têm como uma das funções, promover um apaziguamento para que o homem não seja um inimigo da civilização, reconciliando-se com a ordem social.

Portanto, os mitos são uma construção e têm uma ação na criação de sentidos da humanidade, articulando a história singular infantil e a história da humanidade. Ele pode estabelecer um encontro entre as produções psíquicas e as produções culturais. Análogo

ao sonho, o mito é uma realização de um desejo. Esse arranjo oferece ao ser humano a possibilidade de um reconhecimento de algo que lhe provoca horror.

O tratamento psicanalítico investiga os arranjos particulares que o sujeito montou para seus enigmas, as respostas singulares que ele deu às perguntas que ele mesmo se fez. Os mitos particulares do sujeito, soluções para interrogações acerca da sexualidade, morte, seu papel na família, o que desejam dele ou quem ele é: seus enigmas particulares. A análise tenta ajudar o sujeito a formular seus enigmas. Na seqüência, colocar os sentidos construídos, seus mitos em movimento. Na medida em que não há respostas para as questões, os sentidos podem deslizar, e o sujeito pode encontrar novas saídas, no caminho da invenção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. (1970). *Teoria Estética*. Lisboa: Martins Fontes.
- APULEIO, L. (1963). *O asno de ouro*. São Paulo: Cultrix.
- ARISTÓTELES. (1979). *Poética*. São Paulo: Abril Cultural.
- AZEVEDO, A.V. (2004). *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BARTHES, R. (2006). *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel.
- BENJAMIN, W. (1933/1994). Experiência e pobreza. Em: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. pp. 114-119. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1925/1984). Alegoria e drama barroco. Em: *Origem do drama barroco alemão*. pp. 181-211. São Paulo: Brasiliense.
- BIRMAN, J. (2001). *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CAMPBELL, J. (2003). *A jornada do herói*. São Paulo: Ágora.
- CELES, L. A. (2005). *Psicanálise é trabalho de fazer falar, e fazer ouvir*. PSYCHÊ, pp. 25-48, IX (16), São Paulo.
- CHAUÍ, M. (2000). *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática.
- CHEMAMA, R. (1995). *Dicionário de psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- DETIENNE, M. (1989). *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ELIADE, M. (1989). *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70.
- ÉSQUILO. (1993). *Prometeu acorrentado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FÉDIDA, P. (1988). *Clínica psicanalítica: estudos*. São Paulo: Escuta.
- FIGUEIREDO, L.C.M. (2000). *Ética e técnica em psicanálise*. São Paulo: Escuta.
- _____ (2003). *Psicanálise: elementos para a clínica contemporânea*. São Paulo: Escuta.
- FREUD, S. (1886-1899/1966). *Extratos dos documentos dirigidos a Fliess*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, pp. 217-331.

- _____. (1899/1996). *Lembranças encobridoras*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. III. Rio de Janeiro: Imago, pp. 329-354.
- _____. (1900/1976). *A interpretação dos sonhos*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. IV Rio de Janeiro: Imago. pp. 15-363.
- _____. (1900/1976). *A interpretação dos sonhos*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, Vol V, pp. 361-725.
- _____. (1905/1972). *Três ensaios sobre a sexualidade*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, Vol. VII. pp. 122-250.
- _____. (1907/1969). *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. X. Rio de Janeiro: Imago, pp. 13 - 98.
- _____. (1908 [1907]/1976). *Escritores criativos e devaneios*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, pp. 147 – 158.
- _____. (1908/1976). *Teorias sexuais infantis*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol IX. Rio de Janeiro: Imago, pp. 211-228.
- _____. (1913[1912-1913]/1974). *Totem e tabu*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol XIII. Rio de Janeiro: Imago, pp. 21-162.
- _____. (1915/1974). *Os instintos e suas vicissitudes*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol XIV. Rio de Janeiro: Imago, pp. 129-162.
- _____. (1915/1995). *Repressão*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol XIV. Rio de Janeiro: Imago, pp. 165-182.
- _____. (1920/1976). *Além do princípio do prazer*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol XVIII Rio de Janeiro: Imago, pp. 13-85.
- _____. (1921/1976). *Psicologia de grupo e análise do ego*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol XVIII. Rio de Janeiro: Imago, pp. 89-179.
- _____. (1924[1923]/1976) *Uma breve descrição da psicanálise*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol XIX. Rio de Janeiro: Imago, pp. 237-259.

- _____. ([1926]1925/1989). *Inibições, sintoma e angústia*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol XX Rio de Janeiro: Imago, pp. 107-198.
- _____. (1926/1976). *A questão da análise leiga*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XX Rio de Janeiro: Imago, pp. 175-248.
- _____. (1927/1974). *O futuro de uma ilusão*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI Rio de Janeiro: Imago, pp. 13- 71.
- _____. (1928 [1927]/1974). *Dostoievski e o parricídio*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, pp. 203-223.
- _____. (1930 [1929]/1974). *O mal-estar na civilização*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, pp. 75 - 171.
- _____. (1932 [1931]/1976). *A aquisição e o controle do fogo*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, pp. 233.
- _____. (1937/1996). *Construções em análise*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, pp. 275-287.
- _____. (1940 [1922]/1980). *A cabeça de Medusa*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, pp. 289-290.
- _____. (1942 [1905 ou 1906]/1972). *Tipos psicopáticos no palco*. Em: Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol VII. Rio de Janeiro: Imago, pp. 317- 327.
- GUILLERAULT. (1996) Mito. Em: Kaufmann, P. (Org.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GUYOMARD, P. (1996). *O gozo do trágico: Antígona, Lacan e o desejo do analista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GREEN, A. (1994). *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. Rio de Janeiro: Imago.
- HEIDEGGER, M. (2002) Para quê poetas? Em: *Caminhos de filosofia*. Lisboa: Serviço de Educação e bolsas Fundação Calouste Gulbenkian, pp.308-367.
- HEGEL, G.W.E. (1980). *Estética: poesia*. Piraquara: Guimarães.
- JAEGER, W. (1995). *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes.

- KAUFMANN, P. (1996). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- KEHL, M.R. (2001). Inscrever para lembrar, escrever para esquecer. Em: Costa, A. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Dumará.
- _____. (1953 a/1998). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. Em: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 238-324.
- LACAN, J. (1953 b /2008). *O mito individual do neurótico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1953-54 /1986). O Seminário - livro 1: *Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,.
- _____. (1956-1957/1995). O Seminário – livro 4: *As relações de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,.
- _____. (1959-1960/1988). O Seminário – livro 7: *A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1961-62 /1992). O Seminário - livro 8: *A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LAPLANCHE, J. (1989). *A sublimação*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1988) *Fantasia originária, fantasia das origens, origens da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. B. (1995). *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.
- LÉVI-STRAUSS. (1955 a). A estrutura dos mitos. Em: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, pp. 225 - 253.
- _____. (1954-1955). Relações entre a mitologia e o ritual. Em: *Minhas palavras*. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 249-251.
- _____. (1974). A obra de Marcel Mauss. Em: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU/ EDUSP, pp. 19 -28.
- LOYOLA, V. M. Z. (2007). *A metáfora no trabalho clínico*. Guarapari: Ex Libris.
- LORENZ, G. (1983). Diálogo com Guimarães Rosa. Em: Coutinho, E. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MALINOVSKY, B. (1955 b/1992) Myth in primitive pshychology. Em: *Magic, science and religion*. Nova York:Waveland Press, pp. 102 – 112.
- MANNONI, M. (1995) *Amor ódio e separação: o reencontro com a linguagem perdida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- MAURANO, D. (2001). *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: UFJF.
- MEICHES, M. P. (2000). *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- MEZAN, R. (1995). *A vingança da esfinge: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1985). *Freud: pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- MOURÃO, A. (2007). *Lacan e os fundamentos teóricos e clínicos da psicanálise*. Brasília: Apostila não publicada.
- NASIO, J. D. (2007). *Édipo: o complexo do qual nenhuma criança escapa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- NIETZSCHE, F.W. (1987). *Assim falou Zaratrusta*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. (1992). *O nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PAZ, O. (1995). *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Sisciliano.
- PESSANHA, J. A. M. (1987). Platão: as várias faces do amor. Em: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 77- 103.
- PONTALIS, J.-B. (1999). *Entre o sonho e a dor*. Lisboa: Fenda.
- PLATÃO. (1998). *Mitos*. Gual, G.(Org.). Madrid: Siruela.
- QUAGLIA, G. (2006). *A dimensão trágica da hilflosigkeit em Freud*. Brasília: Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília. (Dissertação de Mestrado).
- RICOEUR, P. (1977). *Da interpretação*. Rio de Janeiro: Imago.
- ROCHA, E. (1999). *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense.
- ROUDINESCO, E. (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ROSA, J.G. (2003). *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. Belo Horizonte: Nova Fronteira, UFMG.
- ROTH, M. S. (2000). *Freud: conflito e cultura: ensaios sobre a sua vida, obra e legado*. Em: Roth, M.S. (Org.) *Escrevendo e trabalhando*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- SHAKESPEARE, W. (1990). *A midsummer night's dream*. Nova York: Bantam Classic e Loveswept.
- SISSA, G. (1996) *Psicanálise e mitologia*. Em: Kaufmann, P. (Org.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- SÓFOCLES. (1990). *A trilogia tebana: Édipo-Rei, Édipo em Colona, Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- SOUSA, E. L. A. (2001). Uma estética negativa em Freud. Em: Sousa, E. L. A. e Tessler, E. e Slavutzky, A. (orgs.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, pp. 125 – 133.
- VERNANT, J.P. e VIDAL-NAQUEL, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VERNANT, J.P. O herói e o monstro. Disponível em: (<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1004200522.htm>). Acesso em 19/08/2008. (Entrevista realizada em 2005).
- ZANELLO, M. Z. L. (2007). *A metáfora no trabalho clínico*. Guarapari: Ex libris.
- ZUMTHOR, P. (1993). *A letra e a voz*. São Paulo: Cia das Letras.