

## Freud e a experiência da ficção

### *Freud and the experience of fiction*

#### Resumo

A trilha aberta pela psicanálise freudiana para a questão da atividade psíquica do leitor/espectador é talvez menos bem mapeada do que a da atividade do artista, esta última marcada por um viés biografista ou patográfico, deixando no caminho algumas lacunas ou zonas de indefinição que tentaremos mapear, para, se possível, a partir daí sugerir algum tipo de preenchimento destes vazios teóricos. As referências principais do artigo são os ensaios “Personagens psicopáticos no teatro” e “O escritor e a fantasia”. Tomando os dois textos como base, procuramos mostrar como Freud sugere uma gama de possibilidades de recepção ou participação na obra literária, sempre marcadas pelo caráter inconsciente destas e por uma discussão que pressupõe o tema do narcisismo, ainda inédito na época em que os ensaios foram escritos, essência para a compreensão do apelo das histórias populares de aventura. Além disso, será lembrado o papel modelar do drama de Hamlet como personagem edípico, ressaltando aqui mais a perspectiva do espectador na recepção da ação. Neste ponto será também trazida a interpretação de T. S. Eliot da peça de Shakespeare.

**Palavras-chave:** Freud; Ficção; Recepção; Hamlet.

\* Universidade Federal Fluminense (UFF). Contato: bernardobarros@id.uff.br

Recebido em: 08/01/2024 Aceito em: 06/03/2024

**Abstract**

*The trail opened by Freudian psychoanalysis to the question of the psychic activity of the reader/spectator is perhaps less well mapped than that of the artist's activity, the latter marked by a biographical or pathographic bias, leaving some gaps or areas of uncertainty along the way that we will attempt map, and, if possible, from there suggest some type of filling of these theoretical gaps. . The main references of the article are the essays "Psychopathic characters in the theater" and "The writer and fantasy". Taking both as a basis, we seek to show how Freud suggests a range of possibilities for reception or participation in literary works, always marked by their unconscious character and by a discussion that presupposes the theme of narcissism, still unheard of at the time of the two texts, essential for understanding the appeal of popular adventure stories. Furthermore, the role model of Hamlet's drama as an Oedipal character will be remembered, highlighting here more the perspective of the spectator in the reception of the action. At this point, T. S. Eliot's interpretation of Shakespeare's play will also be brought up.*

**Keywords:** Freud; Fiction; Reception; Hamlet.

Como todos já experimentamos inúmeras vezes, o ato de participar de tramas ficcionais como leitores ou espectadores é acompanhado de afetos reais, e de uma força espantosa, em se tratando de acontecimentos que não nos dizem respeito diretamente e cujo estatuto de fingimento e jogo é amplamente consciente. O que se passa durante o tempo (e também depois) da imersão em um contexto ficcional é real, e diz respeito a nós mesmos, e não às personalidades fictícias cujas peripécias acompanhamos com o maior interesse. O escritor, *lato sensu*, nos oferece artefatos de linguagem que, via de regra, nos sentimos incapazes de produzir por nós mesmos, mas que passam a fazer parte de nossas experiências mais pessoais. São, no entanto, produções alheias, o que justifica perguntar, como faz Freud, de onde "o escritor tira o seu material (...) e, como logra nos tocar tão fortemente com ele, provocando em nós emoções de que talvez não nos julgássemos capazes"<sup>1</sup>. Na introdução a seu estudo "O Moisés de Michelangelo", ele nos diz que

---

1 Freud, S. "O escritor e a fantasia". In. *O delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. SP: Cia das Letras, 2015, p. 326.

*“as obras de arte produzem um forte efeito sobre mim, em especial as obras literárias e as esculturas, e mais raramente as pinturas (...) Isso fez com que eu me detivesse longamente diante delas em determinadas ocasiões, a fim de compreendê-las a meu modo, isto é, de explicar para mim mesmo como obtêm seu efeito”<sup>2</sup>*

O essencial deste efeito, insistirá Freud, não está em uma admiração pelo trabalho formal e técnico, que para pessoas versadas nas nuances da produção de alguma arte específica toma o primeiro plano da atenção: “Falta-me uma boa compreensão de muitos meios e de vários efeitos da arte”<sup>3</sup>. Não se trata, para ele, de tentar compreender o atrativo genérico das obras de arte, mas antes um debruçar-se sobre o efeito de algumas obras, sobre a reação afetiva e associativa que a partir delas se produziu, e no que esses efeitos possuem de analisável.

Antes de prosseguir, assinalemos então que na obra de Freud não se encontra o que costumamos chamar de uma “estética”. À parte o ensaio sobre *Das Unheimliche*, título do ensaio de 1919 traduzido por “estranho”, “inquietante”, “infamiliar” e “incômodo”, e que pretende analisar um sentimento não explorado pelos estetas filósofos, o que encontramos são análises pontuais de alguma obra junto com o seu efeito, e/ou dos artistas que as produziram. Neste último caso, temos como exemplo o ensaio sobre “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci” (1910). Do primeiro caso, entre outros, “O Moisés de Michelangelo” (1914), o ensaio mais longo sobre o romance “Gradiva. Uma fantasia pompeiana” (1907), de Willhem Jensen, além dos dois ensaios curtos que mais citaremos aqui, “Personagens psicopáticos no teatro” (1905) e “O escritor e a fantasia” (1907). Este último recebeu de um intérprete de Freud o qualificativo de “manifesto sobre a arte”<sup>4</sup>. Nele, de fato, encontramos o que de mais próximo podemos encontrar de uma teoria mais geral da produção da ficção e de sua fruição por parte do leitor ou espectador, através da análise do devaneio ou sonho diurno. A adaptabilidade das hipóteses apresentadas ali a outras formas artísticas, como as artes visuais, é algo a se tentar, mas à primeira vista não parece fácil. E o seu foco, como veremos, embora não fixado no efeito de alguma obra em particular, se detém no gênero das histórias populares de aventura e no tipo de processos psíquicos sobre os quais a reação a estas chama a sua atenção.

2 Idem. “O Moisés de Michelangelo”. In: *Totem e tabu, contribuição à histórica do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. SP: Cia das Letras, 2012, p. 273.

3 Idem.

4 Assoun, Paul Laurent. *Littérature et psychanalyse*. Paris: Elipses, 2014, p. 42.

Vamos então a “O escritor e a fantasia”, onde encontramos uma reflexão sobre o ficcional que gira em torno da noção de “devaneio”, tradução para Tagtraum, “sonho diurno”, e que naquele texto é usada com o mesmo sentido de fantasia, Phantasie: “Pode-se dizer que somente a pessoa insatisfeita fantasia, jamais aquela feliz. Desejos não satisfeitos são as forças motrizes da fantasia, e cada fantasia é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfeita.”<sup>5</sup> Além disso, nos diz em outro ponto do mesmo texto que “a maioria das pessoas constrói fantasias em momentos de sua vida.”<sup>6</sup>, o que confere uma certa universalidade à insatisfação. Sabemos que o tema da Phantasie é mais amplo do que o do Tagtraum. Este último se limita ao pequeno enredo que o indivíduo adulto cria para si mesmo, no qual ele é, ao mesmo tempo, o espectador e o protagonista de ações que não têm lugar no mundo, mundo este que ele considera, mesmo que a contragosto, como sendo real. Já a phantasie inclui os enredos inconscientes, que podem se desdobrar como sintomas, tema da conferência introdutória nº XXIII, “Os caminhos da formação de sintomas” (1916), que também dedica passagens ricas ao Tagtraum e à ficção artística. O simples ato silencioso de rememorar uma conversa que tivemos com alguém, no curso do qual realizamos correções do que lembramos ter acontecido, melhorando nossa performance e presença, ou a antevisão do que acontecerá em uma reunião social, fazendo com que tudo a priori gire em torno de nós, são, como sabemos por acúmulo cotidiano, experiências comuns, impulsionadas por desejos de auto satisfação, e tendenciosamente centrados no engrandecimento fantasioso de nossa própria figura. O exemplo de Freud no ensaio é o de um hipotético rapaz órfão, que se dirige a uma entrevista de emprego. No trajeto este se compraz com o seguinte enredo: ele não só é aceito como empregado na firma como se torna indispensável para seu chefe, é acolhido na família deste, e vem a se casar com bela filha de seu patrão, transformando-se em sócio e posteriormente assumindo a direção da empresa. Tudo isso acontece no recesso privado de seu discurso e figuratividade internos, e não precisa prestar contas a ninguém dessa distração privada. Claro que se, chegando ao local da entrevista, viesse a contar o enredo, para ele tão agradável, suas chances de obter o posto iriam por água abaixo. A fonte do agrado é restrita a um consumo apenas pessoal e intransferível, e consiste na repetição modificada de uma memória de satisfação. No caso, segundo Freud, a vivenciada na época já distante em que tinha

---

5 Freud, S. Op. cit., p. 330.

6 Idem, p. 329.

uma família e era amado pelos pais. Esta satisfação antiga e jamais esquecida forneceria a matriz para um derivado atual, moldado pela insatisfação presente, projetando no futuro a realização, ou antes, a repetição, da satisfação antiga em nova roupagem. Notemos que apesar de projetar em um futuro a repetição da satisfação arcaica, não se trata de um plano de ação efetiva, na medida em que, até prova em contrário, nada indica que sua realização no mundo real, aquele independente e arredio aos nossos desejos, seja iminente. É no presente da realidade psíquica que esta satisfação é sentida: “Com isso, este sonhador readquiriu o que tivera na infância feliz: uma casa protetora, pais amorosos e os primeiros objetos de suas inclinações afetuosas”<sup>7</sup>. A ligação entre desejo e lembrança, entre o movimento pulsional sempre renovado e uma satisfação arcaica do sujeito, é a ignição que ilumina a teia mental e afetiva do devaneio, no qual, “passado, presente e futuro são como que perfilados na linha do desejo que os atravessa.”<sup>8</sup>

Na história do indivíduo, a atividade do devaneio no adulto é antecedida pela brincadeira infantil. Nesta, a criança “constrói para si um mundo próprio, ou, mais exatamente, arranja as coisas de seu mundo numa ordem nova, do seu agrado.”<sup>9</sup> Esta também é uma forma de realização de desejos. As crianças, segundo Freud, “brincam de ‘ser grande’”<sup>10</sup>. O adulto, ao ser obrigado a deixar de lado a brincadeira e se refugiar em segredo no devaneio solitário, herda no entanto o essencial dessa remodelagem fantasística do real, e também brinca para si mesmo de se engrandecer. Na brincadeira, estamos no centro do que Freud iria sistematizar poucos anos mais tarde, no importante artigo “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental” (1911). Os dois princípios são o “de prazer” e o “de realidade”. O primeiro denomina os processos que “se esforçam por alcançar prazer”, nos quais “a atividade psíquica afasta-se de qualquer evento que possa despertar desprazer.”<sup>11</sup> O segundo é construído aos poucos, fruto do penoso reconhecimento de um mundo exterior fundamentalmente indiferente ou mesmo resistente a

---

7 Idem, p. 332.

8 Idem.

9 Idem, p. 327.

10 Idem, p. 329.

11 Freud, S. “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição standard brasileira. Vol. XII (1911-1913)*. RJ: Imago, 1996, p. 238.

nossos desejos, do qual paulatinamente colhemos e arquivamos impressões e informações, a fim de detectar a presença efetiva de objetos de satisfação e os caminhos eficientes para chegar a estes, afastando assim a solução obtida alucinatoriamente, fundamentalmente insatisfatória.

A satisfação alucinatória, recurso hipoteticamente presente na vida do recém-nascido, indica a dimensão mnêmica do desejo, o qual é sempre tentativa de repetição, de reencontro com o objeto de uma satisfação originária. A alucinação é investimento na imagem mnêmica com tal intensidade que esta parece preencher as condições de uma percepção, a qual, no entanto, logo se revela frustrante. A saída alucinatória é regida puramente pelo princípio de prazer, que recalca o que é desprazeroso e persegue sempre os objetos de satisfação. Freud sublinha que um organismo guiado apenas pelo princípio de prazer em seu estado puro não teria chance de sobrevivência. Então não é de surpreender que o sujeito refine constantemente seu sentido de diferença entre uma percepção e uma alucinação, reunindo lembranças que lhe facultarão aplicar o chamado “teste de realidade”. O princípio de realidade vem se colocar ao lado do de prazer a fim de acessorá-lo nas trilhas do momento certo, lugar certo e modo certo, ou seja, ele aceita fazer dolorosas concessões ou postergações no que tange à realização dos desejos, a fim de manter acesa a chama da espera por sua realização, mesmo que assumidamente parcial ou substitutiva. A dimensão pulsional (insistente, cega e repetitiva) do impulso desejante encontra no princípio de realidade um modelador rítmico, um espaçador de tempos, um guia que sabe renunciar, esperar, substituir, transferir para outro objeto o que o princípio do prazer exige. O princípio de realidade, portanto, apenas em aparência se opõe ao de prazer. Ele é na verdade o seu secretário executivo. E tem como incumbência testar, ensaiar, questionar o mundo quanto às chances de dele se obter satisfações ou desprazeres. Esse convívio com as razões do mundo e dos outros sujeitos confere a este secretário executivo uma grande autoridade (embora de modo algum absoluta ou definitiva), e sua habilidade ou prudência serão equivalentes aos montantes de prazer que o indivíduo logrará obter em sua relação com o mundo. A brincadeira e o devaneio, no entanto, se afastam dele um pouco, perdem parte do contato com sua orientação, fazem estripulias pelas suas costas, sem, no entanto, recorrer à saída alucinatória executada pelo sonho noturno. Brincadeira e devaneio se aproximam da lógica do princípio de prazer, sem romper inteiramente com aquela do princípio de realidade.

Para a criança e para o adulto, esse afastamento possui funções diferentes. Mas ambos, brincadeira e devaneio, se mantêm como elos intemediários, em termos de desenvolvimento, entre a arcaica predominância absoluta do princípio de prazer e a posterior ascendência do princípio de realidade sobre a consciência e seu domínio sobre a motricidade do indivíduo. O “fantasiar”, diz Freud, “começa já nas brincadeiras infantis, e, posteriormente, conserva-se como *devaneio*, abandona a dependência de objetos reais.”<sup>12</sup>

Embora a noção de devaneio tenha sido objeto de atenção de Freud na esteira da sua teoria do sonho noturno, exposta na *Interpretação dos sonhos*, em pontos posteriores de seus escritos, como em “O caminho da formação de sintomas” (1917), lemos que

*“sabemos que tais devaneios são o núcleo e o protótipo dos sonhos noturnos. Um sonho noturno é, no fundo, nada mais do que um devaneio que se tornou aproveitável devido à liberação dos impulsos instintuais à noite, e devido ao fato de haver sido distorcido pela forma que assume a atividade mental à noite.”*<sup>13</sup>

O sonho, no entanto, possui com o princípio de realidade uma relação ainda mais distante, apesar de se utilizar, muitas vezes, de acontecimentos dos dias anteriores, lembranças recentes, investidas, porém, de uma energia provinda de desejos bem mais antigos. Sonhos noturnos, sonhos diurnos ou devaneios, e os jogos ou brincadeiras são, por assim dizer, primos-irmãos. O devaneio, herdeiro direto da brincadeira infantil, tem precedência em nosso assunto, em detrimento do sonho noturno. Ele é o núcleo de uma interseção entre a atividade do artista e a vida das pessoas “comuns”. A língua alemã conserva esta feliz coabitação em uma mesma palavra de atividades que no fundo são aparentadas: *spielen* significa tanto brincar ou jogar como representar, no sentido da representação teatral, e *Spiel* significa tanto brincadeira ou jogo quanto peça teatral, convivência que também se acha no verbo e no substantivo ingleses *play* e *to play*. Tanto o escritor-artista quanto “pessoas como nós” devaneiam, porque é universal o conflito entre processo primário, regido pelo princípio de prazer, e processo secundário, regido pelo princípio de realidade. O artista é alguém especialmente rebelde à subordinação,

---

12 Idem, p. 240.

13 “O caminho da formação de sintomas”. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição standard brasileira*. Vol. XVI (1916-1917). RJ: Imago, 1996, p. 374.

mesmo que parcial, do princípio de prazer ao de realidade. Ele “é uma pessoa oprimida por necessidades pulsionais demasiado intensas”, marcado por “um determinado grau de frouxidão nos recalques”<sup>14</sup>. O escritor é, no entanto, dono de “uma intensa capacidade de sublimação”<sup>15</sup>, cujo aspecto prático se revela na profusão de expedientes técnicos que logram fazer com que suas construções fantasísticas falem uma língua reconhecida pelo outro, o leitor/espectador. Através da aceitação destes a seu construto verbal ele logra transformar sua fantasia em um construto de valor social. Se, por um lado, sua menor tendência à repressão ou recalque resulta em que ele, “assim como qualquer outro homem insatisfeito, afasta-se da realidade e transfere todo o seu interesse, e também sua libido, para as construções, plenas de desejo, de sua vida de fantasia”, por outro, ele “sabe como dar forma a seus devaneios de modo tal que estes perdem aquilo que neles é excessivamente pessoal e que afasta as demais pessoas.”<sup>16</sup> Creio poder aproximar esta capacidade em dar forma a seus devaneios, através da qual “o escritor atenua o caráter do devaneio egoísta por meio de alterações e ocultamentos”<sup>17</sup> ao que Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, aponta como sendo os modelos imaginativos fornecidos pela tradição literária na qual o indivíduo se insere<sup>18</sup>. Só assim, dialogando com as formas narrativas que são reconhecidas, reatualizando-as ou apenas reproduzindo-as, o escritor consegue o efeito prático de sua obra, sua causa final: “que os outros compartilhem do prazer obtido nesses devaneios”<sup>19</sup>.

Isso é importante: a inserção do devaneio bruto em um formato artístico reconhecido desvia a atenção do espectador ou leitor para este último, para a excelência de sua realização, e para as inovações técnico-formais que aí são porventura introduzidas. Leitor/espectador se compraz na contemplação na aparência da “bela” forma, que o surpreende e cativa, mesmo que não disponha de vocabulário técnico para nomear o que o cativa: a escolha de palavras, o ritmo dos acontecimentos e sua ordem bem dosada de aparecimento, as surpresas, as reviravoltas, ou, no caso da obra cênica, as atuações dos atores, o

---

14 Idem, p. 377.

15 Ibidem.

16 Idem, p. 378

17 Freud, S. “O escritor e a fantasia”. Op. cit., p. 338.

18 Cf. Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. I. A intriga e a narrativa histórica. SP: WMF Martins Fontes, 2010. Pp. 132-140.

19 Freud, S. “O caminho da formação de sintomas”. Op. cit., p. 378.

cenário, e, em um caso não abordado por Freud, o cinema, além de todos esses itens, os enquadramentos, o corte, a fotografia, o uso do som e da música etc, tudo aquilo em meio ao que, enfim, o receptor fica como que mesmerizado. Mas este estado é, para Freud, apenas o umbral invisível a partir do qual começa a verdadeira experiência de acompanhar uma ficção. A este deslumbramento com a forma Freud denominou “brinde incentivador” (*Verlockungsprämie*) ou “prazer preliminar” (*Vorlust*), no qual os estetas, inclusive quando filósofos, tendem a se deter, produzindo formulações teóricas que tratam deste umbral como sendo o fim mesmo do âmbito da arte. Porém, o mais importante é justamente o que vem depois dele: “A meu ver, todo o prazer estético que o escritor nos propicia tem o caráter de um prazer preliminar desse tipo, e a autêntica fruição da obra literária vem da libertação de tensões em nossa psique.”<sup>20</sup>

A libertação de tensão psíquica é a própria definição de prazer para Freud, desde sua primeira tentativa de definição no *Projeto para uma psicologia científica* (1897), que viria também a ser, depois, chamada de teoria da homeostase: o acúmulo de tensão devido a estímulos, internos ou externos, sendo experimentado como desprazer, e o escoamento e subsequente distensionamento, como prazer. Mas a escolha das expressões “brinde incentivador” e “prazer preliminar” para se referir ao trabalho de ocultamento do travo egoico do devaneio através do trabalho da forma artística não nos deixa opção senão interpretar o “e” antes de “autêntica fruição” como aditivo, e não sinal de uma equivalência. O prazer da forma não é todo o prazer estético, a parte mais significativa vem apenas *depois* disso. O prazer da forma abre a possibilidade de um completo prazer, no sentido forte de libertação de tensões psíquicas do sujeito que lê ou assiste à ficção. O importante, para Freud, é justamente que esta recepção, por parte do leitor/espectador, “não pode se tratar de uma apreensão puramente intelectual; deve ser produzida em nós a disposição afetiva, a constelação psíquica que gerou no artista o impulso para a criação.”<sup>21</sup> Não sendo possível acontecer uma transposição para a psique do artista, ou uma reprodução desta, o que de fato ocorre é a criação, na experiência afetiva do leitor/espectador, de uma constelação psíquica *semelhante*. O caminho da criação literária, que teria como ponto de partida um sonho diurno, com tudo o que ele comporta de inconsciente e estritamente subjetivo, ao ser transposto para a forma artística por assim dizer “pública”, serve de espaço onde o receptor poderá, por sua vez, co-devanear.

20 Freud, S. “O escritor e a fantasia”. Op. cit., p. 338.

21 Freud, S. “O Moisés de Michelangelo”. Op. cit., p. 274.

O aspecto mais inédito da teoria freudiana em relação a teorias da arte e do belo artístico, é justamente tematizar o que acontece *depois* do “brinde incentivador” propiciado pela forma artística. Sobre isso, muito pouco, ou quase nada, se falou antes de Freud. Aí reside, na sua perspectiva, o verdadeiro acontecimento da arte. Este acontecimento, no entanto, ocorre fragmentariamente na recepção de cada indivíduo e pouco comparece nas obras de crítica e de teoria da arte, que costumam se ater à descrição da individualidade da obra em si mesma, ou exploram o processo de sua criação, centrando-se no artista e na inserção da obra em um sistema das artes.

Há na recepção de uma obra ficcional, como vimos acima, uma *correspondência* entre uma “constelação psíquica” que gerou o devaneio do escritor e aquela em que se situa o leitor/espectador. Não se trata, evidentemente, de *repetição*, no sentido de reprodução. Jamais saímos de nosso contexto endopsíquico para nos transportarmos para o de outrem e repeti-lo. Mas é de *identificação* que Freud está falando, e isso é suficientemente explícito em “Personagens psicopáticos no teatro”:

*“O espectador vivencia pouco, sente-se como “um pobre coitado a quem nada de grande acontece”, que há muito é obrigado a amortecer - melhor, deslocar - a ambição de ter sua pessoa no centro da marcha do mundo; ele quer sentir, atuar, arranjar as coisas todas conforme seu desejo, em suma, quer ser herói, e os escritores e atores tornam isso possível, ao lhe permitir a identificação com um herói.”*<sup>22</sup>

A identificação é um processo que ganha crescente importância na obra de Freud, a partir do ensaio “Luto e melancolia” (1917). Parte considerável de nosso Eu se constitui a partir de traços pertencentes a objetos libidinais perdidos e adquiridos por identificação. Na conferência introdutória XXXI, “A dissecação da personalidade psíquica”, de 1933, a identificação é assim definida: “o assemelhamento de um Eu a outro, em que o primeiro Eu se comporta como o outro em determinados aspectos, imita-o, de certo modo o assimila.”<sup>23</sup> Uma das modalidades de identificação descritas por Freud no capítulo VII de *Psicologia das massas e análise do Eu* reside na “percepção de algo em comum

22 Freud, S. “Personagens psicopáticos no teatro”. In. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos*. SP: Cia das Letras, 2016, p. 362.

23 Freud, S. “A dissecação da personalidade psíquica”. I. *O mal estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. SP: Cia das Letras, 2010, p. 200.

com uma pessoa que não é objeto das pulsões sexuais”. O exemplo dado por Freud para esse tipo de identificação é o seguinte:

*“Se, por exemplo, uma das garotas de um pensionato recebe de alguém que ama secretamente, uma carta que lhe desperta o ciúme, e à qual reage com um ataque histérico, algumas de suas amigas que souberem do que se trata pegarão esse ataque, como dizemos, por via da infecção psíquica. O mecanismo é aquele da identificação baseada em querer ou poder colocar-se na mesma situação.”<sup>24</sup>*

Entendemos que este é o caso: o herói da narrativa não é exatamente ou principalmente objeto de desejo do espectador/leitor. Tampouco costuma sê-lo o autor da ficção. Trata-se de uma identificação não objetual. Em comum com o herói o espectador só tem uma coisa, um desejo recalcado. Digamos que a narrativa do jovem órfão a caminho da entrevista de emprego tivesse se tornado um bem composto conto, nas mãos de um habilidoso escritor. O desejo satisfeito que este experimentou na composição do devaneio, com base em sua experiência pessoal e em seus desejos não realizados, teria sido então transfigurado, e em lugar do argumento simples haveria então um saboroso pedaço de prosa literária, processo em cujo decorrer foram apagados os traços egoicos, que, no entanto, estavam lá no princípio, e que agora, transfigurados em bela aparência, encontram no leitor uma constelação psíquica análoga, pronta a brilhar em consonância. O devaneador não tem nenhuma aversão pelo caráter egoísta de sua própria fantasia, mas a do outro lhe repugna. A recusa ao devaneio puro que me é alheio é fruto da tendência narcísica de rejeitar a afirmação bruta e aberta do egoísmo do outro. Mas, na contemplação do devaneio filtrado por modelos artísticos, esta aversão não se manifesta, neutralizada que está pelo prazer preliminar decorrente do reconhecimento do apuro formal, e aí o investimento narcísico da pulsão sexual do espectador ou leitor encontra espaço para se desdobrar sem restrições. Estamos no campo da identificação, e, podemos dizer, de um cofantasiar: “o escritor nos permite desfrutar nossas próprias fantasias sem qualquer recriminação e sem pudor.”<sup>25</sup> A obra literária serve como espaço de fantasia para o leitor/espectador, com a vantagem decisiva de não precisar se envergonhar e esconder seu fantasiar.

24 Freud, S. “Psicologia das massas e análise do Eu”. In. *Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos (1920-1923)*. SP: Cia das Letras, 2011, p. 65.

25 Freud, S. “O escritor e a fantasia”. Op. cit., p. 338.

Em “O escritor e a fantasia”, Freud deixa claro que no devaneio típico, assim como na modalidade de ficção que mais agrada ao público, “reconhecemos, sem mais esforço, Sua majestade, o Eu, o herói de todos os devaneios e de todos os romances.”<sup>26</sup> Estamos aí no terreno do narcisismo, que não havia sido formulado por Freud na época do ensaio sobre o escritor, mas sem dúvida se encontra prefigurado com certa nitidez. Freud, especialmente em “O escritor e a fantasia” se concentra nesse aspecto da identificação narcísica, enumerando alguns “traços típicos dessas histórias egocêntricas”<sup>27</sup>, de “histórias e contos menos pretensiosos, que têm os leitores e leitoras mais numerosos e ávidos”<sup>28</sup>, nas quais encontra em estado mais nítido o parentesco com os produtos do “sonhador em pleno dia”<sup>29</sup>. São as histórias de aventura ou de heróis indestrutíveis, bem apropriados para as narrativas seriadas em folhetins, nos quais ao fim de um capítulo deixamos o herói pendurado em um precipício, para no início do próximo o reencontrarmos são e salvo. Trata-se de um tipo de história que compõe a imagem de um corpo encouraçado, a forma do Eu basicamente construída em conjunto com a imagem do corpo, e que será retomado mais tarde por Lacan no tema do “Estádio do espelho”. Histórias muito ao gosto do atual espectador predominante de cinema, que lota as já anacrônicas salas de projeção nos *shopping centers* em filmes de super-heróis oriundos de histórias em quadrinhos do século XX, ou que acompanha de modo compulsivo séries de várias temporadas por serviços de *Streaming*, em que personagens se prolongam indefinidamente. A descrição deste tipo de leitor/espectador por parte de Freud é discreta, porém incisiva:

*“o espectador sabe que conduzir-se heroicamente não é possível sem dores, sofrimentos e graves temores, que quase anulam a fruição; sabe também que possui apenas uma vida e que talvez pereça num só combate contra as adversidades. Daí a sua fruição ter como premissa uma ilusão, a atenuação do sofrimento pela certeza de que, primeiramente, é um outro que age e sofre ali no palco, e, em segundo lugar, de que se trata apenas de um jogo, que não pode produzir dano algum à sua segurança pessoal. Em tais circunstâncias ele pode fruir a si mesmo como ‘um grande’, ceder*

---

26 Idem, p. 334.

27 Ibidem.

28 Idem, p. 333.

29 Ibidem.

*ousadamente a impulsos reprimidos, como à necessidade de liberdade no aspecto religioso, político, social e sexual, e ‘desafogar-se’ em todas as direções, nos grandes cenários da vida ali representada.*”<sup>30</sup>

Estamos no terreno de uma arte que possui papel nitidamente compensatório e, com já vimos, de mitigação de desejos não realizados. Isto nos provê com elementos teóricos para uma compreensão de vastos e repetitivos fenômenos estéticos, sem dúvida potenciados pelo advento da chamada “indústria cultural”. O “desafogo” encontrado na obra ficcional diz respeito ao desejo por uma renovada fortaleza do Eu, proveniente do que Freud, ao menos durante a assim chamada “primeira tópica”, contexto em que se situa o trecho citado, denominava de “pulsões do Eu” ou de “autoconservação”. Mas que em “Introdução ao narcisismo”, que como diz Lacan, é também “a introdução à segunda tópica”<sup>31</sup>, o Eu já tem seu estatuto de objeto libidinal reconhecido. Podemos supor que o prazer na identificação proveniente das histórias de aventura e seus heróis indestrutíveis, centros absolutos das atenções e desejos, visa, em última instância, a que os conflitos internos no Eu, as fissuras entre o Eu e seu Ideal do Eu, entre o Eu e o Isso, sejam escamoteados. Para tanto, é preciso sonegar os pesados dispêndios psíquicos para abafar tais lutas, e nisso este tipo de ficção pode se revelar um ótimo parceiro. Tal ausência de fissuras é coisa, ao que tudo indica, extremamente improvável, uma vez que, como é várias vezes repetido por Freud, as condições para o conflito psíquico são universais, estão inseridas na própria constituição topológica e dinâmica de nossa psique. As tão populares histórias de super-heróis, nesta nossa hipótese, encontram um vasto público sequioso por renovar para si mesmos a ilusória garantia de que o conflito está fora delas, que se encontra personificado nos vilões e monstros surgidos do nada que afrontam o corajoso protagonista de Eu indestrutível com o qual se identificam apaixonadamente. Nada mais homogêneo com o caráter egoico dos devaneios solitários do adolescente e adulto do que tais narrativas, e nada mais oportuno do que reencontrá-lo em formato tão bem acabado, que nos permite vestir a fantasia sem o ônus de assumir o desejo que a produz.

Sua majestade o Eu não é, no entanto, uma realidade simples. Isso é lembrado de passagem no fim de “O escritor e a fantasia”, quando Freud admite que “muitas criações literárias se distanciam bastante do modelo do ‘sonho

---

30 Freud, S. “Personagens psicopáticos no teatro”. Op. cit., p. 362-363.

31 Lacan, J. *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. RJ: Zahar, p. 118.

diurno' ingênuo"<sup>32</sup>. Mas o parágrafo dedicado a esta questão não sai dos limites da admissão de variações de formato de devaneios, como o daqueles que fantasiam se colocando no papel de observadores, e não no de protagonistas, mas que não configurariam uma mudança essencial na sua estrutura egoica. Em "Personagens psicopáticos no teatro", no entanto, passamos para uma ênfase diferente no drama ficcional, e nesta ocasião Freud se deixou levar na direção de outro tipo de identificação. Se aí também encontramos a busca de um elo privilegiado entre a criação literária e o leitor/espectador, este não será mais o devaneio narcísico, mas sim o conflito. Continuamos, claro, no terreno da identificação com uma personalidade que é "grande", mas que o é, paradoxalmente, sendo submetida e mesmo derrotada por forças mais poderosas. Se, por um lado, o espectador do drama "pode fruir a si mesmo como 'um grande', ceder ousadamente a impulsos reprimidos, como à necessidade de liberdade no aspecto religioso, político, social e sexual, e 'desafogar-se em todas as direções'", por outro, o "drama visa descer mais fundo nas possibilidades afetivas, dar uma forma suscetível de fruição até às expectativas do infortúnio, e por isso, mostra o herói na luta, ou antes, com satisfação masoquista, na derrota."<sup>33</sup>

Freud lembra que no drama trágico grego "deve ser extraído prazer da sensação de miséria do mais fraco ante o poder divino, por satisfação masoquista e fruição direta de uma personalidade cuja grandeza é enfatizada, contudo."<sup>34</sup> A satisfação do espectador residiria antes de tudo em identificar-se, isto é, fazer sua a experiência de se rebelar, a grandeza do desejo afirmado diante de forças hostis e letais, mesmo com as consequências deste ato para a integridade do sujeito, ou, até mesmo, por causa delas. O esquema clássico, assinalado por Aristóteles, da personagem dramática modelar, aquela que se mostra melhor que o espectador, que se defronta com um destino cruel e irreversível, é assumido como um princípio poderoso de identificação: "É a atitude prometeica do ser humano"<sup>35</sup>, diz Freud. Desde a antiguidade constitui um enigma a obtenção de prazer na encenação da dissolução do Eu em conflitos dolorosos e de final funesto. O espanto diante disto é expresso até hoje de forma espontânea por todos aqueles que dizem, como em um desafo, que não gostam de ir ao teatro ou cinema "para sofrer!", evidenciando

---

32 Freud, S. "O escritor e a fantasia". Op. cit., p. 335.

33 Freud, S. "Personagens psicopáticos no teatro". Op. cit., p. 363.

34 Idem, p. 364.

35 Ibidem.

com isso uma recusa em identificar-se com personagens em que o Eu se abre em partes conflituosas, revelando o caráter ilusório de seu aparente estado monolítico. Apesar da resistência e da menor aceitabilidade, em comparação com as histórias de aventura de eus indestrutíveis, o que Freud chama de “drama” é praticado como forma e cativa uma parcela de espectadores.

No drama, o conflito se dá entre uma parte opressora e uma dominada, que se rebela, mesmo sem perspectivas de sucesso na rebelião. Os dramas “religioso, de caráter e social”<sup>36</sup> têm em comum que “o autor e a audiência tomam o partido do rebelde.”<sup>37</sup> O drama pode se interiorizar, e se transformar em um conflito entre “amor e dever”. Um passo a mais e estamos ali onde Freud quer chegar desde o início do texto: o drama psicopatológico, em que “o conflito do qual participamos e devemos tirar prazer já não é entre dois impulsos aproximadamente iguais, mas entre uma fonte consciente e uma fonte reprimida do sofrimento.”<sup>38</sup> Aí também, o espectador tomará o partido do lado rebelde, sem no entanto saber conscientemente pelo que está torcendo.

O drama “psicopatológico” de Hamlet, já objeto de atenção de Freud em outras ocasiões, é trazido como exemplo modelar, pois, em primeiro lugar, nele “o herói não é psicopático, torna-se assim no decorrer da ação”, em segundo, “o impulso reprimido é um daqueles que se acham igualmente reprimidos em todos nós”, o que torna “fácil, para nós, reconhecermos no herói”<sup>39</sup>. Mas neste reconhecimento ou identificação, porém, e isso é o principal, “o impulso que peleja por se tornar consciente não é claramente designado”. O espectador, “com atenção desviada”, é “tomado por sentimentos”, e o “processo ocorre novamente no espectador”<sup>40</sup>.

Aqui chegamos a um primeiro ponto de interrogação: o “processo” que ocorre novamente no espectador é o que está sucedendo no personagem, isto é, o seu adoecimento? Ou este processo é a repetição do mesmo recalque (“repressão”, *Verdrängung*) pelo qual todos passamos? Apenas o recalque que falha, ou que é frágil o suficiente para ser abalado por acontecimentos na vida do sujeito, pode se tornar uma luta interna que leve ao “adoecimento”.

---

36 Idem, p. 366.

37 Idem, p. 365.

38 Idem, p. 367.

39 Ibidem.

40 Idem, p. 368.

Em duas páginas dedicadas ao *Hamlet* na *Interpretação dos sonhos*, Freud deixa bem claro o que para ele está em jogo na peça lida e relida por várias gerações. “Outra grande tragédia, o *Hamlet* de Shakespeare, tem suas raízes no mesmo solo que o Édipo rei.”<sup>41</sup> Esta última encena o que ele aí chama de os dois “sonhos típicos” da humanidade, recebidos com surpresa e horror pelo adulto, o assassinato do pai e o incesto. Nem precisamos dizer o quanto a passagem pelo conjunto de situações denominada de “complexo de Édipo” é nuclear para a teoria psicanalítica. O importante, no entanto, é que este conjunto de experiências se torna inconsciente, ou seja, ninguém, em “sã” consciência, se lembra dele. Não lembrar não implica não saber, ao contrário, e por isso a peça *Hamlet* evoca no espectador uma certa “constelação psíquica” marcada pelo saber recalçado que está na base estruturante do sujeito, nas diferentes formas em que pode ter ocorrido. Ainda em a *Interpretação dos sonhos*:

*“Em Édipo, a fantasia de desejos subjacente na imaginação da criança é trazida à luz e realizada como que num sonho; em Hamlet, ela permanece reprimida, e ficamos sabendo de sua existência — semelhante ao estado de coisas numa neurose — apenas por meio dos efeitos de inibição que dela partem.”*<sup>42</sup>

Os “efeitos de inibição” referidos são, à primeira vista, os que depreendemos do comportamento do personagem, sua relutância em agir, tema unanimemente focado nas diversas interpretações da peça aludidas por Freud, especialmente na que ele atribui a Goethe. Estas, no entanto, não atinam com o conflito desigual entre um impulso recalçado e um recalcante. Ninguém deixou de focar na hesitação do príncipe, que, no entanto, como nota Freud, não tem dificuldades de agir quando se decide por isso, como no assassinato de Polônio e no contra golpe aplicado em Gildenstern e Rosenkranz. O “neurótico mundialmente conhecido”, como Freud se refere ao príncipe da Dinamarca, que, no entanto, “só viveu na imaginação de um poeta”<sup>43</sup>, se tornou tão famoso porque seguidas gerações de espectadores se fixaram em sua enigmática hesitação, se identificaram com *Hamlet* e seus desejos e com a forma deles, e elaboraram as mais diversas hipóteses. Enquanto realidade psíquica, a hesitação e a inibição não são *sentimentos* do personagem, que

41 Freud, S. *A interpretação dos sonhos* (1900). SP: Cia das Letras, 2019, p. 343.

42 *Ibidem*.

43 Freud, S. “Sobre a psicoterapia”. In: *Fundamentos da clínica psicanalítica*. Tradução de Cláudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. P. 51.

não tem realidade psíquica própria, mas daquele que assiste ao drama. Os únicos sentimentos reais que ocorrem durante a encenação ou leitura são os do espectador, pois aqueles que atribuímos à entidade chamada Hamlet só existem em nós. Não há nada que digamos que “esteja lá” na obra literária que não tenha se dado em nós, para que o possamos dizer, e isso vale para a interpretação que Freud faz da peça, fruto da intensa observação de si mesmo, que como vimos anteriormente, ele declara exercitar diante dos fortes efeitos que as obras de arte exercem sobre ele.

A atenção do espectador, como diz Freud, normalmente está “desviada”<sup>44</sup>. Que esta emoção ocorrida de forma desviada ou distraída seja efetivamente percebida, não implica, no entanto, que ela seja nomeada de forma unânime, muito ao contrário. O “assunto” de Hamlet é expresso de modos os mais variados pelos seus inúmeros espectadores. Ilustração disso é o ensaio do poeta e ensaísta T. S. Eliot, intitulado “Hamlet e seus problemas”. Antes de mais nada, Eliot enuncia uma teoria do efeito artístico muito próxima da que Freud formula sobre o efeito da obra de arte como correspondência entre “constelações psíquicas”:

*“O único modo de expressar emoção na forma de arte é encontrar um ‘correlativo objetivo’, em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, um encadeamento de eventos que será a fórmula de uma emoção particular; de modo tal que, quando os fatos exteriores, que devem terminar em experiência sensória, estiverem dados, a emoção é imediatamente evocada.”*<sup>45</sup>

A tese central do ensaio é que na peça em questão Shakespeare lidou com coisas que ele mesmo não compreendeu. O dramaturgo, ao tentar reelaborar um velho tema, oriundo de crônicas medievais dinamarquesas e já elaboradas por um dramaturgo inglês algumas décadas antes, não teria sabido lidar com o “problema artístico” que ali estava posto. Ele, Shakespeare, não teria sabido com o que estava lidando, o que teria resultado em um protagonista incapaz de fazer corresponder a magnitude de seus sentimentos com as razões objetivas que se lhe defrontam: “É, portanto, um sentimento que ele não pode entender; ele não o consegue objetivar, e assim o sentimento permanece,

44 Freud, S. “Personagens psicopáticos no teatro”. Op. cit., p. 367.

45 Eliot, T. S. “Hamlet e seus problemas”. In: Shakespeare, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução e notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015, p. 38.

envenenando a vida e obstruindo a ação.”<sup>46</sup> Sem mencionar a leitura freudiana da peça, à qual poderia ter tido acesso, chegando até mesmo a dar a impressão de estar deliberadamente evitando-a, Eliot, por vias bastante diversas se aproxima dela, ao menos de um campo de significantes próximo. Ele dá conta, implicitamente, de *sua* experiência de espectador em termos que terminam por se aproximar, com ênfases bem diferentes, do campo da interpretação de Freud. Para ele, “o Hamlet de Shakespeare (...) é uma peça que lida com o efeito da culpa de uma mãe sobre seu filho”, tese aparentemente redutora, e que iria na contramão da interpretação proposta por Freud:

*“Intensificar a criminalidade de Gertrudes teria sido fornecer a fórmula para uma emoção totalmente diferente em Hamlet; é apenas porque a personagem dela é tão negativa e insignificante que incita em Hamlet o sentimento que ela é incapaz de representar.”<sup>47</sup>*

É evidente a parcialidade da leitura de T. S. Eliot, em sua insistência em uma pretensa insuficiência da personagem Gertrudes. A sua leitura, no entanto, devemos convir, é um eloquente manifesto do quanto a situação de Hamlet provocou, em tantos espectadores, um sentimento de inquietação, de estranheza, de “*Unheimliche*”. Não seriam tanto os sentimentos *de Hamlet* que estariam em desacordo com o conteúdo manifesto da peça, que lhe parecia pequeno em comparação com a estranheza inerente à sua atmosfera, mas os *dele*, Eliot, que enquanto espectador pressentiu com intensidade singular o quanto havia ali que ultrapassava esse conteúdo. No entanto, por não conseguir dar nome a isso, ele acaba por denominar, no título do ensaio, como um conjunto de “problemas” de construção da peça. Assim, Eliot dá voz a um sentimento que talvez tenha sido bastante recorrente em tantos espectadores, na sucessão das gerações: a de que ali havia alguma coisa além do conteúdo manifesto, alguma coisa não expressa no que era dito. A grande virtude da leitura que Eliot faz da peça é sua insistência no caráter inominado do que de fato está em causa na trama, está no reconhecimento de uma estranheza sem tentar conferir-lhe um conceito: “Teríamos de conhecer algo que hipoteticamente não é possível saber, pois a entendemos como sendo uma experiência que, conforme indicado, ultrapassou os fatos.”<sup>48</sup>

---

46 Ibidem.

47 Idem, pp. 38-39.

48 Idem, p. 39.

Talvez, esta seja uma tradução, afinal, para o que Freud indica ao dizer que, no caso do drama psicopático de Hamlet, “a tarefa do dramaturgo seria nos colocar na mesma doença, o que sucede melhor quando seguimos tal desenvolvimento junto com o doente.”<sup>49</sup> A peculiaridade desta doença chamada neurose é a de que o sujeito não sabe que sabe do que sofre. “O inconsciente de Shakespeare compreendeu o inconsciente de seu herói”, diz Freud a Fliess, a respeito de Hamlet, em carta de 27 de outubro de 1897<sup>50</sup>. Ao nos colocarmos em uma identificação com Hamlet, nos colocamos também em um processo eminentemente inconsciente, em uma “constelação psíquica” que ultrapassa os fatos manifestos do enredo da peça. Encontramos, sem atentarmos para isso de modo explícito, um equivalente em nós daquilo que Hamlet sofre sem que lhe pronuncie o nome. É a partir deste equivalente que dizemos que Hamlet “sofre” de algo. Para Freud, o sentimento de angústia diante da necessidade de agir, por parte do príncipe, é um sinal do eclodir de um recalcado antigo, referente à sua passagem pelo Édipo. “De que outro modo poderia ele justificar-se melhor do que mediante o tormento de que padece com a obscura lembrança de que ele próprio planejou perpetrar a mesma ação contra seu pai, por causa da paixão pela mãe?”, pergunta Freud na mesma carta a Fliess<sup>51</sup>. Quando, porém, a adaptação cinematográfica de Lawrence Olivier, de 1949<sup>52</sup>, na cena em que o Hamlet, depois de ter assassinado Polônio, escondido atrás da cortina, vitupera a mãe com suas acusações, faz com que o filho aplique um demorado beijo na boca de Gertrudes, resulta em algo tão explícito que destrói o delicado equilíbrio no espectador<sup>53</sup>. Caso Hamlet estivesse deveras enciumado pela Gertrudes atual, e que toda sua oratória acusatória na verdade fosse movida por desejo e ciúmes pela sua mãe tal como ela se apresenta a ele na época da morte do pai e do casamento

---

49 Freud, S. “Personagens psicopáticos no teatro”. Op. cit, p. 368.

50 Freud, S. Carta a Fliess nº 71. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição standard brasileira*. Vol. I. RJ: Imago, 1996, p. 316.

51 Ibidem.

52 Filme dirigido por Lawrence Olivier, que também faz o papel de Hamlet. Com Jean Simmons, Christopher Lee e Peter Cushing. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=tsPPI\\_7x-1dk](https://www.youtube.com/watch?v=tsPPI_7x-1dk). Acessado em 18/08/2023.

53 “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, S. Carta a Fliess nº 71. *Edição Standard Brasileira*. Vol I. P. 316.

dela com o tio, seria de outra peça que estaríamos falando. O essencial para o delicado equilíbrio em que se encontra o espectador ali é que as coisas não sejam chamadas por seus nomes, mas sim por outros. Não o do recalcado original, mas os de seus derivados.

Naturalmente, o espectador de Hamlet nunca precisou estar munido destes conceitos formulados por Freud, mas de algum modo sempre percebeu algo como o que Hans Gumbrecht denominou a *Stimmung*, a ambiência ou atmosfera de uma obra literária. A *Stimmung* de Hamlet é intensamente “psicopática”, isto é, neurótica, e os elementos psíquicos que ali se encontram em luta estão presentes em todos os indivíduos da plateia, com diferenças apenas de ordem “econômica”, de quantidade de energia investida no impulso rebelde. Como vimos, nos dramas está em jogo, para Freud, uma luta por liberdade, um conflito entre uma parte subjugada e uma dominante. Mas, como também vimos, “o autor e a audiência tomam o partido do rebelde.” Ou seja, sem o saber, a plateia deseja que o recalcado se apresente, que a “causa” da loucura de Hamlet seja enfim revelada. O príncipe finalmente executa seu plano de vingança e mata Cláudio, mas apenas quando se encontra já ferido de morte no duelo com Laertes, onde foi tocado por uma espada envenenada. A expectativa do público, acostumado na época com os “dramas de vingança”<sup>54</sup>, é finalmente satisfeita, e a estranha atmosfera que envolvia a incapacidade de agir do príncipe é momentaneamente esquecida, sendo lembrada apenas quando o espectador/leitor se põe a elaborar o que experimentou durante a peça.

As leituras da peça propostas por Freud e Eliot são frutos das recepções individuais do drama que William Shakespeare compôs há alguns séculos. O enfoque freudiano que quisemos sublinhar aqui incide sobre a singularidade de cada recepção, pois se a passagem pelo Édipo é de algum modo universal, ela se dá de modo singular e inédito para cada sujeito, com nuances diversas, e produz derivados múltiplos e extremamente variáveis, que ecoarão diferentes quando diante da peça. Outras memórias, conscientes ou não, também ressoarão, pois uma obra ficcional é, tal como o sonho, sobredeterminada. Acreditamos que a passagem do umbral do prazer preliminar para este âmbito mais profundo, onde soam correspondências entre a obra ficcional e constelações psíquicas parcial ou totalmente encobertas, encobrimentos que são como que driblados pelo prazer da forma artística, é um mergulho que traz de volta fragmentos, cenas, falas, como lembranças marcantes. Por isso, tal como na interpretação de sonhos noturnos, os relatos que o espectador/

---

54 Pereira, L. “Introdução”. In: Shakespeare, W. Op. cit, p. 13.

leitor faz de uma obra singular incidem ora sobre um ponto, ora sobre outros. Com disse, a respeito da estátua de Moisés feita por Michelangelo, um crítico citado por Freud: “nenhuma obra de arte recebeu juízos tão contraditórios como esse Moisés com cabeça de Pã. A simples interpretação da figura deu origem a opiniões opostas”<sup>55</sup>. Freud está interessado em obras que, como a escultura de Michelangelo, exercem um forte efeito sobre o sujeito (“Pois nenhuma outra escultura produziu maior efeito sobre mim”<sup>56</sup>). Em muitos casos de recepções a obras de arte, talvez na maioria deles, permanecemos no “prazer preliminar”, com muito pouca coisa, ou mesmo nada, acontecendo para além deste. Pode-se mesmo conjecturar que muitos *preferem* obras que não os façam passar desse ponto, sentindo-se profundamente incomodados quando pressentem um início de estranhamento. Daí a vasta e constante preferência do chamado “público” por obras que permitam apenas reforçar o sentimento de um Eu coeso e indestrutível, como os romances de aventura do tempo de Freud e os filmes e séries de hoje que os repetem no essencial.

O estranhamento pode, no entanto, ocorrer mesmo quando menos se espera. Durante um processo de análise, porém, aquilo que nas experiências com ficções ultrapassam aquele umbral do prazer preliminar pode ser tão fértil quanto o relato de um sonho, e essa ultrapassagem pode mesmo só ser descoberta lá, na fala para uma escuta analítica, incidindo, por vezes, em obras que a princípio não teriam provocado maiores reflexões conscientes, até mesmo um episódio de história de aventura. Talvez não seja por acaso que o tema Hamlet tenha surgido nas cartas dirigidas a Fliess, que teria ocupado um lugar aproximadamente semelhante ao de um analista para o Freud de fins do século XIX.

## Referências

Assoun, P. L. *Littérature et psychanalyse*. Paris: Elipses, 2014.

Eliot, T. S. “Hamlet e seus problemas”. In: Shakespeare, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução e notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

---

55 Freud, S. “O Moisés de Michelangelo”. Op. cit., p. 275.

56 Idem, p. 274.

Freud, S. “O escritor e a fantasia”. In. *O delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. Tradução de Paulo César de Souza. SP: Cia das Letras, 2015, p. 326.

\_\_\_\_\_. “Personagens psicopáticos no teatro”. In. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. SP: Cia das Letras, 2016

\_\_\_\_\_. “O Moisés de Michelangelo”. In. *Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Tradução de Paulo César de Souza. SP: Cia das Letras, 2012, p. 273.

\_\_\_\_\_. “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição standard brasileira. Vol. XII (1911-1913)*. RJ: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. “O caminho da formação de sintomas”. In. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição standard brasileira. Vol. XVI (1916-1917)*. RJ: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. “A dissecação da personalidade psíquica”. I. *O mal estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza. SP: Cia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. “Psicologia das massas e análise do Eu”. In. *Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos (1920-1923)*. Tradução de Paulo César de Souza. SP: Cia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos (1900)*. Tradução de Paulo César de Souza. SP: Cia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. “Sobre a psicoterapia”. In. *Fundamentos da clínica psicanalítica*. Tradução de Cláudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. Carta a Fleiss nº 71. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição standard brasileira. Vol. I*. RJ: Imago, 1996.

Lacan, J. *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Tradução de Antonio Quinet. RJ: Zahar.

Ricoeur, P. *Tempo e narrativa*. I. A intriga e a narrativa histórica. Tradução de Cláudia Berliner. SP: WMF Martins Fontes, 2010.